

CLW • 7 (2015) Cahier voor Literatuurwetenschap

Grote gevoelens in de literatuur

**Tobias Hermans, Gunther Martens
& Nico Theisen (red.)**



Grote gevoelens in de literatuur

CLW 7 • CAHIER VOOR LITERATUURWETENSCHAP

GROTE GEVOELEN IN DE LITERATUUR

Tobias Hermans, Gunther Martens & Nico Theisen (red.)



© Academia Press
P. Van Duyseplein 8
9000 Gent
Tel. 09/233 80 88
info@academiapress.be
www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimediativisie van Uitgeverij Lannoo nv.

Tobias Hermans, Gunther Martens & Nico Theisen (red.)
Grote gevoelens in de literatuur
Gent, Academia Press, 2015, 157 pp.

Lay-out: punctilio.be

ISBN: 978 90 382 2561 6
D/2015/4804/175
NUR 617

Niets uit deze uitgave mag worden veeelvoudigd en/of vermenigvuldigd door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

INHOUDSTAFEL

INHALTSVERZEICHNIS

GROTE EMOTIES IN DE LITERATUUR

Inleiding	5
<i>Grote emoties in de literatuur</i>	
Tobias Hermans & Gunther Martens	
Lof van de bewening	11
<i>Pathos in Luceberts eerste elehymne</i>	
Hans Vandevoorde	
‘Performe Emotionalität!’	27
<i>Emotion undlals (geschlechtsspezifische) Arbeit in Inscouring des</i>	
<i>Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels (2001) und SEX nach Mae West</i>	
<i>(2002) von René Pollesch</i>	
Nico Theisen	
Dokumentarliteratuur zwischen Affekt und Effekt	43
Gunther Martens & Thijs Festjens	
Boileau verraden	65
<i>Kan burleske epiek grote nationale gevoelens opwekken?</i>	
<i>Over V.A.C. Le Plats ‘Vlaamse’ (en een Oekraïense) Aeneistravestie</i>	
Michel De Dobbeleer & Christophe Madelein	
‘Frei lebt, wer sterben kann’	79
<i>Die Ästhetisierung ‘großer Gefühle’ in Karen Blixens Die Afrikanische</i>	
<i>Farm</i>	
Sophie Wenerscheid	
Aan gene zijde van de regels	93
<i>Het sublieme van pseudo-Longinus</i>	
Jeroen Lauwers	
Muziekkritiek als emotie	103
<i>Richard Wagners ‘Pariser Bericht’ en de retoriek van de polemiek</i>	
Tobias Hermans	

Een bewogen veld	117
<i>The 'affective turn' in de eenentwintigste literatuurtheorie en historische letterkunde</i>	
Anneleen Masschelein, Kristine Steenbergh & Arne Vanraes	

HET VELD

Humor	143
Olivier Couder	
Literatuur en biopolitiek	149
Stijn De Cauwer & Pieter Vermeulen	
Personalialia	155

GROTE EMOTIES IN DE LITERATUUR

INLEIDING

Grote emoties in de literatuur

Tobias Hermans & Gunther Martens

Universiteit Gent

Grote emoties waren lange tijd taboe in de literatuurstudie, aangezien zij geassocieerd werden met hol pathos en geforceerde retoriek enerzijds, met melodrama en sentimentaliteit in populaire film en theater anderzijds. De laatste jaren zijn emoties, ten gevolge van een heuse ‘emotional turn’ ingegeven door het werk van Martha Nussbaum en anderen, meer dan ooit terug van nooit weg geweest. Door technologische vernieuwingen en economisering worden de allerindividueelste gevoelens en sentimenten van het subject steeds transparanter; daardoor is zowel binnen de historische literatuurstudie als de studie van actuele literatuur en performance het gevoel een opvallend zwaartepunt van kritisch en bij uitstek interdisciplinair onderzoek geworden.

Dit is de eerste wetenschappelijke studie in het Nederlandse taalgebied die de ‘emotional turn’ binnen de cultuurwetenschappen vanuit het oogpunt van historische én moderne literatuurwetenschap voorstelt. Deze bundel essays breekt een lans voor een hernieuwde studie van hevige gevoelens in de literatuur, door ze te benaderen vanuit een comparatistisch perspectief en aan de hand van nieuwe methodes zoals *history of emotions*, affecttheorie en narratologie. Tegelijk werpen we een kritisch licht op de gevoelscultus die onze intrinsiek romantische literatuuropvatting domineert.

Toch willen we met deze bundel meer doen dan inspelen op een toevallige trend. Wie van een ‘emotional’ turn gewag maakt, kan niet anders dan erkennen dat precies de literatuurwetenschap hierin een lange staat van dienst heeft. De theorieën van Diderot, Lessing en Hume hebben in belangrijke mate bijgedragen tot de democratisering en de gender-ontvoogding van het openbare debat. Bovendien vallen de pogingen van de middenklasse om politiek voet aan de grond te krijgen niet los te denken van het literair-fictionele experiment dat gekanaliseerd werd via de gevoelsexplosies van Richardsons *Pamela* en Goethes *Werther*. We verwijzen hier graag naar de studie van Paul Pelckmans, die in het Nederlandse taalgebied pionierde met vroege studies rond die gevoelscultuur (zie Pelckmans 1996).

De rode draad door de meeste bijdragen in deze bundel is overduidelijk de lange schaduw die de (klassieke) retoriek werpt op onze literatuuropvattingen en op artistieke praktijken in het algemeen. Zelfs de auteurs of poëtica’s die zich van de retoriek afzetten, doen dat vaak door regels en figuren aan te passen. De literatuurhistorische evolutie, en meer bepaald de opkomst van de roman, hebben ertoe geleid dat literatuur zich meer en meer definieert door matiging van passie

en *furor* ten voordele van sociabiliteit, sensibeleit en empathie. Vanuit retorisch oogpunt valt het moderne literatuurbegrip bijna samen met het *genus humile* ten koste van het *genus grande*. Dit betekent niet dat de hoge, affectgeladen en op hevige emoties gerichte toon helemaal verdwenen is uit de literatuur, maar de pathosgeladen stijlregisters worden in toenemende mate als artificieel, als onoprecht, als kitsch ervaren of gereserveerd voor andere media (opera, film, theater, etc.). Tegelijk dringt de vaststelling zich op dat het literaire discours geen rol van betekenis meer speelt in het actuele wetenschappelijke debat rond emoties. In het *Handbook of Emotions* (Lewis et al. 2008) zijn retoriek en Aristoteles niet meer dan een voetnoot in de inleiding.

Deze bundel verenigt bijdragen uit de historische en de moderne letterkunde. De laatste jaren is de kloof tussen beide takken van de literatuurbeschouwing alleen maar groter geworden, met eigen gespecialiseerde publicatiekanalen en wetenschappelijke fora. Toch is het voor een onderwerp als gevoelens en emoties haast ondenkbaar dat beide naast elkaar zouden opereren. De moderne letterkunde doet er goed aan terug te kijken naar de historische evolutie van het onderwerp. De historische letterkunde neemt kennis van hypothesen over de dynamische receptie van teksten binnen steeds weer veranderende tijdsgewrichten.

Deze bundel stelt zich daarom tot doel om ‘grote emoties’ en de theoretisering ervan in uiteenlopende literaire en culturele tradities en op de breuklijn tussen klassieke, vroegmoderne en moderne literatuur in kaart te brengen. De bijdragen in deze bundel gaan op zoek naar emotionaliseringsstrategieën (in heden en verleden) in verschillende genres en naar de spanningsverhouding tussen hevige emotie en genres die normaliter niet (of niet automatisch) met pathos of hevige emoties worden geassocieerd (zoals het documentaire proza, de literatuurkritiek of andere gebruiksvormen zoals brieven, lexica of encyclopedieën). Thematisch raken de auteurs aan bepaalde thema’s (literatuur en oorlog; natievorming; het sublieme ...) en aan specifieke sterke emoties (pijn, afschuw, woede), aan de theoretisering van literaire gevoelens, aan (de ontwrichting van) de gender-stereotypering van ‘typische’ gevoelens of aan de doorwerking van stijlcodes in de moderne en hedendaagse literatuur (bijvoorbeeld de theatrale emotie van de ‘grote scène’ in relatie tot het postdramatische theater).

Met deze bundel willen we verder bouwen op de studies naar emoties, binnen de literatuurwetenschap van voor en na de *emotional turn*, maar ook aansluiting zoeken bij interdisciplinaire *settings* (zoals historische studies rond eergevoel, ‘languages of emotion’, etc.). Alhoewel de literatuuropvatting van de getemperde emotie, mede onder invloed van de angst voor de ‘affective fallacy’, tot op heden in de literatuurwetenschap de toon aangeeft, kan worden aangetoond dat de categorie van het affect centraal is voor tal van nieuwe en hernieuwde onderzoeksmethodologieën en uiteindelijk ook de grens tussen klassieke, vroegmoderne en moderne literatuur overschrijdt.

Hans Vandevoorde onderwerpt het literatuurtheoretische gebod van de *pathetic fallacy* aan een heel directe toets door de als cerebraal en hermetisch

geboekstaafde dichter Lucebert in verbinding te brengen met het klassieke concept pathos. Hij toont aan dat, ondanks alle distantiëring van het lyrische ik, het retorische pathos toch een weg vindt in het gedicht.

Michel De Dobbeleer en Christophe Madelein wijden hun bijdrage aan het wedervaren van het heroïsche epos bij de Oost-Slaven. Ze onderzoeken functie en receptie van het genre aan de hand van een parodie op de *Aeneis* van Vergilius. Door te kijken naar de gevoelens die het genre geacht werd op te wekken, pogen ze te verklaren hoe het kan dat het heroïsch-komische epos zo'n belangrijke plaats wist te verwerven en hoe een dergelijke parodie van het gesimuleerde heldenepos het zelfs tot nationaal epos heeft weten te brengen.

Jeroen Lauwers voert ons met het traktaat van Longinus terug naar de glorie-tijd van de retoriek en haar vele voorschriften. Tegelijk beargumenteert hij dat de sublieme retoriek van Longinus de regels van de retoriek overschrijdt en de post-structuralistische benaderingen van de *New Rhetoric* anticipeert.

Nico Theisen plaatst vanuit theaterwetenschappelijk perspectief een kritische kanttekening bij de omnipresentie van het discours over gevoelens. Hij doet dat aan de hand van het werk van de theatermaker René Pollesch, die bekend staat voor zijn discours-theater waarin hij performance en theorie bricoleert. Centraal in de behandelde stukken staat het concept van de gevoelsarbeid van Arlie Hochschild, evenals een aantal sociologische theorieën (Ilouz, Boltanski & Chiapello). De slotsom van de studie van Pollesch' insteek is dat we ons graag op onze gevoelens als onze meest individuele expressie beroepen, terwijl we precies via onze gevoelens uitgebuit worden (en het burgerlijk-psychologische theater bij uitstek daartoe gewillig bijdraagt).

Sophie Wennerscheid neemt de Scandinavische gevoelswereld voor haar rekening en doet dat aan de hand van Karen Blixen (in het Engels bekend onder de naam Isak Dinesen). Ze komt, ook op basis van een filosofische verkenning van Nietzsches 'Pathos der Distanz', tot de vaststelling dat *coolness* en sentimentaliteit hand in hand kunnen gaan. Wennerscheid vergelijkt tot slot de precaire articulatie van gevoelens in Blixens roman *Den afrikanske farm* (1937) met de bekende verfilming van de roman onder de naam *Out of Africa* (1985) en illustreert op die manier treffend hoe het pathos vervalt in blockbuster-formaat.

Gunther Martens en Thijs Festjens bespreken aan de hand van de drie generaties van documentaire literatuur een interessante paradox. De documentaire literatuur is in haar verschillende gedaantes (als zakelijke reportage, als anti-literatuur en als speels, zelf-reflexief protocol) in verband te brengen met een programatisch erg strenge vorm van affectregulatie. Precies het gebruik van citaat en montage zorgt er echter voor dat de grote emoties, die vervat liggen in het materiaal, ongefilterd in de literaire tekst verschijnen.

Tobias Hermans pleit ervoor om de geschreven muziekkritiek van Richard Wagner niet als het vrijblijvende omhulsel van een positionering binnen het artistieke veld van zijn tijd te beschouwen. Het polemische discours, dat kentekenend voor die muziekkritiek is, beschouwt hij daarentegen als de uitdrukking van een

zorgvuldig opgebouwde eigen stijl, die er toe dient de lezer te overtuigen. Aan de hand van Wagners ‘Pariser Bericht’ toont Hermans hoe pragmatische retorische en narratieve strategieën een dynamische scenografie van het polemische subject aan het licht brengen.

Anneleen Masschelein, Kristine Steenbergh en Arne Vanraes, ten slotte, bespreken het concept affect vanuit psychoanalytische hoek. Ze betogen dat de poststructuralistische invulling van het begrip inmiddels aansluiting toelaat bij de meer cultuurhistorische en neuronaal-cognitieve wending die het debat over emoties heeft ondergaan.

Het zal duidelijk zijn dat de hier verzamelde bijdragen slechts een klein deel van het spectrum afdekken. Er is dringend meer onderzoek nodig naar hoe literatuur vorm geeft aan emoties van groepen, eerder dan van monadische individuen en ‘minds’. Deze invalshoek is niet de minst belangrijke omdat de individuele receptie van literatuur, het ‘stille lezen’, slechts een relatief korte episode is binnen een grotere geschiedenis waarin de publieke en collectieve receptie van het woord (met inbegrip van declamatie, prosodie, wederwoord etc.) domineert.

De gastredacteuren hechten eraan om tot slot enkele mensen en instituties te danken. Tom Vanassche was als stagiair behulpzaam bij de organisatie van de workshop. Charlotte D’Eer en Nico Theisen hielpen bij het redigeren van de bijdragen. Het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek – Vlaanderen (FWO) en de Vakgroep Letterkunde van de Universiteit Gent willen we hartelijk danken voor de financiële steun. Lars Bernaerts, Alexander Roose, Koen De Temmerman, Christine Kanz, Kornee Van der Haven en Hans Vandevoorde hebben de workshop en het project gesteund. Alle teksten hebben de inmiddels klassieke peer review-procedure doorstaan; ook alle anonieme lezers willen we danken voor hun waardevolle opinies en suggesties.

Selectieve bibliografie

- Acerbi, A., Lampos, V., Garnett, P. & Bentley, R.A. ‘The Expression of Emotions in 20th Century Books’. *PLoS ONE*. 8 (3), 2013.
<http://www.plosone.org/article/fetchObject.action?uri=info:doi/10.1371/journal.pone.0059030&representation=PDF> [oktober 2015]
- Anz, T. ‘Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung’, in: Eibl, K., Mellmann, K. & Zymner, R. (red.) *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn: mentis, 2007, 207-239.
- Burke, M. *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind*. London: Routledge, 2012.
- Busch, K. & Därmann, I. (red.) *Pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

- Campe, R. *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- Elster, J. *Alchemies of the Mind. Rationality and the Emotions*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1999.
- Herding, K. & Stumpfhaus, B. (red.) *Pathos, Affekt, Gefühl*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004.
- Hertmans, S. 'De gevoelloze emotie', in: Hertmans, S. *De mobilisatie van Arcadia. Essays*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2011, 9-37.
- Hogan, P.C. *Affective narratology. The Emotional Structure of Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.
- Kastely, J.L. 'Pathos: Rhetoric and Emotion', in: Jost, W. & Olmsted, W. (red.) *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*. Malden: Blackwell, 2004, 221-237.
- Kasten, I. *Machtvolle Gefühle*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010.
- Keen, S. 'Empathetic Hardy: Bounded, Ambassadorial, and Broadcast Strategies of Narrative Empathy', in: *Poetics Today*. 32 (2), 2011, 349-389. <https://repository.wlu.edu/handle/11021/22545> [april 2013]
- Keen, S. 'Fast Tracks to Narrative Empathy: Anthropomorphism and Dehumanization in Graphic Narratives', in: *SubStance*. 40 (1), 2011, 135-155. <http://muse.jhu.edu/journals/sub/summary/v040/40.1.keen.html> [april 2013].
- Klausnitzer, R., Spoerhase, C. & Werle, D. (red.) *Ethos und Pathos der Geisteswissenschaften: Konfigurationen der wissenschaftlichen Persona seit 1750*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2015.
- Konstan, D. *The emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Krischke, W. 'Sentimentanalyse im Netz. Wer nicht hören kann, muss fühlen', in: *FAZ.NET*, 10 april 2013. <http://www.faz.net/aktuell/sentimentanalyse-im-netz-wer-nicht-hoeren-kann-muss-fuehlen-12142116.html> [april 2013].
- Lewis, M., Haviland-Jones, J.M. & Feldman Barrett, L. *Handbook of Emotions, Third Edition*. New York: Guilford Press, 2008.
- Nussbaum, M.C. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Paster, G.K., Rowe, K. & Floyd-Wilson, M. *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- Pelckmans, P. *De ambitie van Werther. Een wandeling langs de tederheidscultuur*. Pelckmans: Kapellen, 1996.
- Port, U. *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*. München: Fink, 2005.
- Plamper, J. *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*. München: Siedler, 2012. (Engelse vertaling: *The History of Emotions. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2015.)
- Poppe, S. (red.). *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Reddy, W.M. *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

- Ridley, H., Fuchs, A. & Strümper-Krobb, S. *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Rosenwein, B.H. *Anger's Past. The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- Rosenwein, B.H. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
- Schmitt, C. *Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm*. Berlin: Bertz + Fischer, 2009.
- Thraikill, J.F. *Affecting fictions. Mind, Body, and Emotion in American Literary Realism*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Vogel, J. *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der 'großen Szene' in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg: Rombach, 2002.
- Wennerscheid, S. *Sentimentalität und Grausamkeit. Ambivalente Gefühle in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne*. Berlin: Lit, 2011.
- Zumbusch, C. *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin: Akademie Verlag, 2010.

LOF VAN DE BEWENING

Pathos in Luceberts eerste elehymne

Hans Vandevoorde
Vrije Universiteit Brussel

Volgende verzen, bijna achthonderd jaar oud, hebben over de eeuwen heen hun overweldigende emotionele lading weten te behouden:

En mochte gheloven
Wie sere te cloven
Es 's minners herte,
Ghene creature
Dien nie waert sure
Der minnen smerte.
Die grontroeringhe dede te gronde,
Ende te recht mocht gronden
Ende mijn hert ontloede, hi vonde
Dat nie in hert waert vonden.
Hi vond'er in, ongebonden,
Meneghe versche bloedende wonde
Ende vast ghedruet in elc dier wonden
Haer soete aensicht, dat clærste oorconde
Dier minnen, dat ie minne oorconden
Mocht: lief ende lief ghebonden.
Gront diep gheprint
In 't hert dat mint,
Staet 't sien sier vrouwen:
Als 't root in bloede,
Als doogt in goede
Ende liefde in trouwen.

Hoe komt het dat bij elke lectuur van dit Lundse lied¹ de emotie keer op keer zo sterk blijft, hoewel de context van het ontstaan ervan sterk verschilt van die van de ontvangst? In welke mate hangt deze emotie van de lezer af; in welke mate zit die in de tekst zelf – al of niet intentioneel besloten, en waardoor wordt die geactiveerd?

1. Voor de zogenaamde Lundse liederen, zie Van Oostrom 2006: 205-207 en Hemmes-Hoogstadt 2005. De dertiende-eeuwse liederen van een anonieme dichter uit het Brabants-Limburgse grensgebieden werden in 1926 teruggevonden in de universiteitsbibliotheek van het Zweedse Lund. Het gaat om zestien hoofse liederen (waarvan zes volledige), verwant aan acht gedichten (waarvan drie volledige) die eerder in 1895 door de Gentse neerlandicus Willem de Vreese in een boekband werden aangetroffen.

Deze vragen leiden naar het concept *pathos*, een notie die al in de antieke retorica aan drie vragen werd gekoppeld over het ontstaan ervan (Dachselt 2003: 74, Willemsen 2010: 51): wanneer weet de redenaar een bepaald pathos op te wekken? Op welke personen is een bepaald pathos, bijvoorbeeld woede, gericht? En ten slotte: door welke daden of gebeurtenissen wordt het opgewekt? Deze vragen naar de situatie waarin het pathos ontstaat, het publiek waarop het gericht is en de inhoud die er de aanleiding van vormt, zijn vergelijkbaar met de vragen die de lezer van het Lundse lied zich kan stellen. Ze worden in de antieke leer van de welsprekendheid in de eerste plaats bekeken vanuit het effect dat de zender beoogt bij de luisteraar/toeschouwer en kunnen daardoor voor wie vertrouwd is met de hedendaagse receptie-esthetica of cognitieve literatuurwetenschap, geactualiseerd worden. Voor zo'n actualisering in cognitieve zin lijkt de rol die mentale schema's spelen voor het opwekken van pathos bij een lezer een geschikt perspectief. Pathos blijkt echter voorlopig nog niet vanuit cognitieve hoek bestudeerd te worden. Recentelijk is het retorische concept wel opnieuw van stal gehaald in *Kinopathos* (2009) van Christian Schmitt en in *Pathos* (2003) van Rainer Dachselt, die het beiden in verband brengen met het sublieme.² Ook het sublieme overweldigt immers 'met een kracht die onweerstaanbaar is' (Longinus 2000: 22, vgl. 50). Ik wil het concept pathos hier inzetten voor de lectuur van hermetische poëzie, en meer bepaald van de 'elehymnen' van Lucebert uit zijn bundel *apocrief/de analphabetische naam* (1952).³

Pathos

Voor de betekenis van het woord pathos in het Nederlands, zijn etymologisch πάθος (pijn, lijden)⁴ en πάτη (emoties, gewaarwordingen) van belang, zie de afgeleide adjectieven 'pathologisch' (ziekelijk) en 'pathetisch'.⁵ In de *Van Dale* wordt dit laatste bijvoeglijk naamwoord omschreven als '1. vol van pathos, uitdrukking gevend aan hartstochtelijke bewogenheid; 2. aandoenlijk, roerend; 3. (soms ongunstig)

2. Longinus ziet de 'felle en bezieldde emotie' als een van de mogelijke bronnen van het sublieme, ook al zijn er voorbeelden van 'het sublieme zonder emotie' (Longinus 2000: 30). Zijn tekst belooft aan het einde een verdere uiteenzetting over de emotie, die er helaas niet komt. Schmitt verwijst niet alleen naar Longinus (2009: 32) maar ook naar de opvattingen van Schiller over het *Erhabene*, die variëren op die van Kant (2009: 86). Voor de visie van Dachselt op pathos en het sublieme, zie vooral Dachselt 2003: 169-204.
3. Ik volg hier de retorische invalshoek van Paul Claes (2013), die Lucebert in zijn *Zwarte zon* meermaals opvoert. Voor de *figures of pathos*, zie [Oktober 2015]: <http://rhetoric.byu.edu/Figures/Groupings/of%20Pathos.htm>.
4. Deze betekenissen zijn zoals Dachselt voor het Duits opmerkt historisch en spelen 'im gegenwärtigen Sprachgebrauch keine Rolle' (Dachselt 2003: 17).
5. Voor de etymologie van het woord, zie de *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon* [Maart 2015]: http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/demo/lexica.jsp#qid=53267&q1=PA%2FQOS%2C+-OUS%2C+TO%2F&q=%CF%80%CE%AC%CE%B8%CE%BF%CF%82%2C+-%CE%BF%CF%85%CF%82%2C+%CF%84%CF%8C&usr_input=greek. Het Griekse woord pathos verwijst in de breedste zin naar alles wat iets of iemand overkomt en het goede of slechte dat iemand heeft meegemaakt (zie ook Schmitt 2009: 19); daarnaast verwijst het ook naar ongeluk en lijden. De πάθη, de sterke emoties of passies, worden in het Latijn *passiones* genoemd (Lausberg 1998: 732).

hoogdravend.⁶ De bepaling tussen haakjes ‘soms ongunstig’ (mijn cursivering) doet het adjectief minder negatief klinken dan het zelfstandig naamwoord ‘pathos’, dat zoals in vele talen een uitgesproken negatieve bijklank heeft gekregen. Het wordt gedefinieerd als ‘1. het aandoenlijke, op het (mede)gevoel werkende in het gesproken of geschreven woord, in muziek of in een andere kunstuiting (vgl. empathie, sympathiek) en 2. (ongunstig) als hoogdravendheid, gezwollenheid’ (Van Dale 2005: 2628). De tweede definitie lijkt in ons taalgebruik te domineren. Ik herwaardeer pathos echter en gebruik het woord in de betekenis van ‘hartstochtelijke bewogenheid’; ik zie het dus als een vorm van emotie in de overtreffende trap. Zoals Paul Veyne in verband met de poëzie betoogd heeft, kennen we sinds de romantiek ‘une esthétique de l’intensité’ (1983: 197), die vooral wordt bereikt door een ‘accumulation libre, sans plan ni symétrie’ (1983: 199). Daarin zit volgens hem het grote verschil met de Latijnse poëzie, die saai en vervelend lijkt.

Pathos, heftige emotie, beschouw ik hier als iets wat opgewekt wordt bij een lezer, maar alleen wanneer de tekst die mogelijkheid tot verhevigd gevoel aanbiedt in de vorm van retorische figuren of andere literaire kunstgrepen. Ik verloochen dus niet zijn retorische afkomst. Voor Aristoteles is pathos een van de drie middelen – naast de *logos* (het redeneren of de logische bewijsvoering) en het *ethos* (het karakter waarmee gesproken wordt) – om te overtuigen. Het dient om de gewenste emoties bij het publiek op te wekken, onder meer in rechtszaken. Aristoteles geeft volgende definitie in zijn *Rhet. 1378a*: ‘al die gevoelens waardoor mensen een ommekeer [in hun beslissing] meemaken, en die gepaard gaan met pijn of genot’. Het gaat bijvoorbeeld om woede, angst, haat versus medelijden, vreugde, liefde, waardoor iemand buiten zichzelf geraakt (in een extase).⁷ In concreto komt pathos doorgaans aan het einde van een betoog, in de *peroratio* (Dachselt 2003: 84), maar het doortrekt toch de hele redevoering, volgens Cicero ‘zoals het bloed het hele lichaam doorstroomt’ (Cicero 1989: 198, geciteerd in Willemsen 2010: 50).

Om een lange geschiedenis van pathos in filosofie en literatuur kort te houden: in de twintigste eeuw kunnen we zeggen dat het machtige gevoel in diskrediet is geraakt. ‘Das Pathos ist in vielen Bereichen der Kunst seit längerer Zeit verpönt’, schreef Emil Staiger tijdens de Tweede Wereldoorlog (1944: 77). Het werd gelijkgesteld met: ‘onwaar’ of vals.⁸ Roland Barthes was een van de eersten om in een late lezing over de roman, ‘Longtemps je me suis couché de bonne heure’ (1978), te pleiten voor een eerherstel, want ‘la science littéraire, chose bizarre, reconnaît mal le *pathos* comme force de lecture’ (Barthes 2002: 468).

Sinds de *emotional turn* is het echter weer mogelijk geworden om zonder gêne over pathos dat mensen ervaren, te spreken. Maar de vraag is met welke theorie

6. Vgl. pathologisch: ‘1. betrekking hebbend op de pathologie 2. ziekelijk’ (Van Dale 2005: 2628).

7. Na Aristoteles blijkt ook voor Longinus het pathos mee de ‘hoge stijl’ te bepalen (Longinus 2000: 104).

8. ‘Wir sehen zwar, dass unser Ausdruck “Pathos” im Grunde die pathetische Rede meint, ein Leidenschaftliches also, das Leidenschaft, Pathos erregt’ (Staiger 1944: 80). Staiger maakt een onderscheid tussen pathos en het lyrische dat ook ontroering opwekt. Pathos zou minder discreet zijn: (80) ‘Es ist eine unmittelbare Bewegung’, die een ‘Herkunft’ en een ‘Ziel’ heeft (84); het is ‘rücksichtslos, unbeding’ (89).

van het gevoel we dat pathos moeten beschrijven: volgens de *feeling theory* in het spoor van de negentiende-eeuwer William James of volgens de cognitieve theorie, waarvan een filosoof als Martha Nussbaum een belangrijke vertegenwoordiger is? Luidens de eerste theorie hebben we een aantal basisemoties, die aangeboren en universeel zijn.⁹ De tweede theorie ziet een emotie eerder als ‘an evaluative (or normative) judgment’ (Solomon 1976: 187). Emoties zijn volgens Robert Solomon aangeleerd, logisch en intelligent (1976: 11).¹⁰ De cognitieve theorie is echter volgens de filosoof Heleen Pott ‘in serieuze problemen geraakt [...] door haar onvermogen om recht te doen te doen aan de passiviteit en het lichamelijke aspect van de emoties’ (Pott 2005: 121). Er is immers ook een dwingende, passieve kant aan de emotionele ervaring (Pott 2008: 91) en er zijn ook (lichamelijke) basisemoties die niet naar de rede luisteren, met andere woorden primaire, irrationele emoties waardoor we meegeslept en overweldigd worden.

In de emotietheorie van Antonio Damasio, die beide benaderingen probeert te verzoenen (Pott 2005: 123), wordt er een onderscheid gemaakt tussen *primaire* en *secundaire* emoties.¹¹ Primaire emoties zijn de rauwe emoties uit onze kindertijd, die lichamenlijk van aard zijn, en secundaire emoties zijn de meer volwassen emoties die daarop gebaseerd zijn maar waarbij het denkproces tussenkomt (Damasio 1995: 152-160). Deze primaire en secundaire emoties vallen grotendeels, maar niet geheel samen met *actieve* en *passieve* emoties. Passieve emoties overkomen ons en verlammen ons, actieve emoties drijven ons tot actie (Willemssen 2010: 10). Deze actieve emoties hebben we niet noodzakelijk in de hand zoals blijkt wanneer we uit woede iemand een klap verkopen.

Ook in de literatuur en kunst zou je van primaire en secundaire, actieve en passieve emoties kunnen spreken. Primaire emoties gaan vergezeld van lichamelijke verschijnselen (als tranen bijvoorbeeld), secundaire emoties *en plus* van wat ik een verhoogde intellectuele prikkeling zou noemen. Een passieve emotie overkomt je bijvoorbeeld tijdens het lezen van een kinderboek, net zoals bij het zien van een menslievende daad. Een actieve emotie leidt mogelijk tot intensief contempleren, zoals wanneer tijdens het bekijken van een schilderij van Rothko de donkere kleuren je onherroepelijk naar een reflectie op je eigen dood leiden. Pathos in de kunst wordt dan ervaren wanneer emoties die normaliter secundair van aard geacht worden, kenmerken van primaire emoties aannemen en dus onweerstaanbaar tot een nauwelijks gecontroleerde, en ook actieve staat van vervoering leiden. Hier is sprake

9. Vgl. Descartes: zes ‘eenvoudige en primitieve passies’ (verwondering, liefde, haat, begeerte, vreugde en droefheid); Spinoza drie (begeerte, blijdschap en droefheid); Ekman: blijdschap, verdriet, woede, walging; later nog: schuld & schaamte (Willemssen 2010: 29).

10. In deze theorie worden emoties gezien als *niet irrationeel* en objectgericht, *intentioneel*. Het zijn normatieve oordelen over mezelf en anderen die het leven kleuren; ze zijn gebaseerd op een mening, gedachte of oordeel volgens Kenny, 1963 (Pott 2008: 89) en dus behorend tot het veld van de rationaliteit; het zijn cognitieve toestanden.

11. Damasio maakt ook nog een verschil tussen emotie en gevoel, die de ‘gewaarwording’ is van die ‘samenhangende veranderingen in zowel de hersenen als het lichaam’ die hij emoties noemt (Damasio 1995: 289). Gemakkelijkshalve ga ik aan dit onderscheid voorbij.

van actieve emotie niet omdat je zo'n pathos doelbewust in gang zet, maar omdat het productief wordt. Je kunt het vergelijken met Inspector Morse die een strijkkwartet van Beethoven zal draaien waarvan hij weet dat het dit soort van grote bewogenheid zal creëren waarnaar hij op zoek is. Dit moment van acute emotie zou dan als in een flits Morse opeens de ware toedracht van een moord doen inzien.

'Die Figuren und Tropen des hohen Stils hängen unmittelbar mit den beiden Wirkungsmodi der ekstatischen Rede zusammen, für die es in der Antike die Bilder vom "Blitz" und vom "reißenden Strom" gab', schrijft Rainer Dachselt in *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik* (Dachselt 2003: 93). Als ik het goed zie, kan pathos ook door kunstwerken opgewekt worden op deze dubbele manier: plotseling als een bliksem of in een stroom,¹² eenmalig of via herhaling (accumulatie). In de retorica was het pathos niet alleen zaak van de *inventio*, de vinding, en van de *dispositio*, de plaatsing of schikking (aan het einde zoals gezegd), maar ook van de *elocutio*, de stijl.¹³ Enerzijds vormt de apostrofe bijvoorbeeld een stijlmiddel dat momentaan pathos opwekt doordat zij ogenblikkelijk de gelijkmatigheid van de grondstemming doorbreekt. Zij richt zich direct tot een aangesprokene en biedt dus een mogelijkheid tot identificatie aan de lezer. Bekend is dat zij daardoor ook deel uitmaakt van de *hypotyposis* of *evidentia*, het als het ware voor de ogen van de lezer of luisteraar toveren van een referent.¹⁴ Anderzijds zorgen ritme en metrum alsook herhalingen van klank, rijm, woorden, regels en zinnen (de *amplificatio* bijvoorbeeld) voor een aanhoudende inwerking (Dachselt 2003: 93-96). Ik breid 'stroom' en 'bliksem' uit van een verzamelnaam voor een reeks van stijlmiddelen die respectievelijk momentaan of accumulatief pathos opwekken, tot twee mogelijke ervaringswijzen door de lezer. Willen we pathos ervaren dan komen bliksem en stroom idealiter samen voor. Ik kan dat het best demonstreren met een korte excursie naar de fotografie en film aan de hand van Roland Barthes' *La chambre claire* (1980). Deze excursie toont tegelijk aan dat het pathos ook in andere media een gelijksoortige werking heeft.

Het pathos van de fotografie ontstaat volgens Barthes wanneer de kijker bliksemachtig wordt getroffen door de werkelijkheid. Aan de Fotografie (met hoofdletter) ligt de pose ten grondslag; zij is dat wat wij opmerken van wat zich eventjes roerloos aan de lens heeft voorgedaan. In zijn woorden is de pose 'le terme d'une "intention" de lecture:¹⁵ en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon

12. Longinus maakte al dit onderscheid maar verbond de bliksem enerzijds met het verhevene en de 'woordenvloed' met de amplificatie (Longinus 2000: 42-43). In latere debatten, bijvoorbeeld in Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766), over het verschil tussen beeldende kunst en literatuur, lijkt dit onderscheid terug te keren wanneer het momentane verbonden wordt met de beeldende kunst en het consecutieve met de literatuur. Met dank aan Gunther Martens voor de suggestie.

13. Zie Leeman & Braet 1987 voor een uitvoerige beschrijving van deze delen. Schmitt gaat dieper in op pathos in de *inventio* (Schmitt 2009: 24-26).

14. Voor de overeenkomst met de *enargeia* ('die sinnliche Evidenz einer detaillierten Beschreibung') en het verschil met de meer actieve *energeia* (dat ook een begrip van Aristoteles is), zie naast Plett 1975: 183 ook Bernhart 2007: 131. Plett definieert *energeia* als 'pathetisch-anschauliche Verlebung der Darstellung' (Plett 1975: 183). Over de hypotypose raadplege men Sintobin 2009.

15. Vertaald door Maartje Luccioni als 'de uitkomst van een "gerichte" perceptie' (Barthes 1988: 85).

regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle est trouvée immobile devant l'œil' (2002: 852). Volgens Barthes wordt die pose door de film 'emportée et niée par la suite continue des images' (852). De film verwacht de realiteit van de acteur (zijn pose als reële mens) met zijn rol (zijn pose als acteur).

Het belangrijkste verschil tussen film en fotografie is voor Barthes dat de film (meestal) een verhalend medium is en daarom niet die gekmakende werkelijkheid kan weergeven waar hij als liefhebber van de fotografie naar op zoek is. Zoals de schilderkunst veinst ze de werkelijkheid (2002: 851). Een tweede verschil is dat de film beweging is en dus 'protensif, et dès lors nullement mélancolique' (861-862) is. De Fotografie echter 'est sans avenir (c'est là son pathétique, sa mélancolie)' (861). Een laatste verschil is volgens Barthes dat je om een foto te bekijken alleen moet zijn, terwijl film op een ruimer publiek gericht is (867).

Een keer echter laat Barthes zich in *La chambre claire* positief uit over een scène in een film. *Casanova* van Fellini vond hij vervelend tot de hoofdfiguur 's'est mis à danser avec la jeune automate'. Toen werden zijn ogen aangeraakt

d'une sorte d'acuité atroce et délicate, comme si je ressentais tout d'un coup les effets d'une drogue étrange; chaque détail, que je voyais avec précision, le savourant, si je puis dire, jusqu'au bout de lui-même, me bouleversait: la minceur, la ténuité de la silhouette, comme s'il n'y avait qu'un peu de corps sous la robe aplatie; les gants fripés de filotelle blanche; le léger ridicule (mais qui me touchait) du plumet de la coiffure, ce visage peint et cependant individuel, innocent: quelque chose de désespérément inerte et cependant de disponible, d'offert, d'aimant, selon un mouvement angélique de 'bonne volonté'. Je pensai alors irrésistiblement à la Photographie: car tout cela, je pouvais le dire des photos qui me touchaient. (Barthes 2002: 882)

Pas wanneer de film dus op de Fotografie lijkt, ontroert ze hem. Die ontroering komt bliksemachtig.

De dansscène die Barthes zo indringend beschrijft, herinnert aan de komisch-tragische dansscène in *Le notti bianche* (1957) van Luigi Visconti. Visconti toont hoe de hoofdpersoon, vertolkt door Marcello Mastroianni, zo verliefd is op een jong meisje (Maria Schell) dat hij bereid is om zich belachelijk te maken door een jonge imponerende danser te imiteren. Maar plots beseft het meisje, dat zich al dansend begint te amuseren, dat ze te laat op haar afspraak zal zijn – ze wacht steeds weer tegen een bepaald uur in de avond haar geliefde op – en slaat ijlings op de vlucht naar haar plaats van afspraak. Visconti werkt beeld per beeld naar een climax toe, die des te sterker pathetisch werkt doordat de scène komisch opgeladen wordt en dan plots haar dramatische ontknoping krijgt. De gongslag waardoor het pathos ineens loslaat, is het slaan van de tijd. Beide manieren om pathos op te wekken en daardoor te ervaren, de stroom en de bliksem, blijken hier dus complementair: de opeenvolging van sterke beelden wordt plotseling doorbroken door een scènewisseling. Beide zijn ook terug te vinden in een gedicht van Lucebert dat tot het genre van de elegie behoort.

Elegie

Over de elegie in de Nederlandse literatuur is er bitter weinig geschreven, ook al is het een subgenre dat tot op de dag van vandaag door de belangrijkste dichters beoefend wordt. Ik noem uit de naoorlogse poëzie H.H. Ter Balkt, Jacques Hamelink, H.C. ten Berge, Willy Roggeman, Stefan Hertmans enzovoort en uit de oudere poëzie Maurice Gilliams, Gaston Burssens, J.J. Slauerhoff en Constant van Wessem. De elegie is in oorsprong een Romeins genre met Griekse wortels.¹⁶ De klassieke vorm bestond uit disticha, afwisselend een dactylische hexameter en een dactylische pentameter, en werd aanvankelijk gebruikt voor grafschriften en andere epigrammen. Vanaf de tweede helft van de eerste eeuw voor Christus werd deze vorm aangewend voor liefdesverzuchtingen en klachten, dikwijls gericht aan de ontrouwe geliefde vrouw. Beroemd zijn de teksten van vijf elegiaci: de niet overgeleverde ruwere elegieën van Gallus,¹⁷ en de bekende van Catullus, Propertius, Tibullus en Ovidius.¹⁸ Dit type van elegieën werd in de loop der eeuwen – onder meer onder impuls van de vermeende etymologie (*è-legein*, ‘wee roepen’ door rouwende vrouwen), het gezag van Horatius’ *Ars poetica* (75-76: ‘eerst gebruikt voor jammerklachten, daarna voor epigrammen’) en het belang van Ovidius’ ballingschapsgedichten *Tristia* – uitgebreid tot een klacht over een geliefde gestorvene of over een droevige gebeurtenis.¹⁹

Na de oudheid kennen we nog een elegie in enge zin – als erotisch gedicht – maar wordt die in ruime zin – als klaagzang – geleidelijk dominant. Beide vormen treffen we tijdens de zeventiende eeuw aan bij John Donne (1572-1631) in zijn verrassend frivole elegieën, die teruggaan op de *Amores* van Ovidius, en anderzijds in Miltons pastorale elegie *Lycidas* (1637), waarin de gestorven herder de arcadische wereld oproept. Goethes *Römische Elegien* staan in de eerste, erotische traditie, terwijl Hölderlins grote elegie *Menons Klagen um Diotima* de traditie volgt van het verlies van een geliefde persoon.

De oorspronkelijke vorm van disticha in dactylen werd vaak aangepast of ging zelfs helemaal verloren.²⁰ De elegie kreeg verwante benamingen als ‘klaaglied, klaagzang, treurzang, treurlied, in-memoriamedicht, dodenklacht, lijkzang’ (Van Gorp 2007: 138) of lamento, *thrènos*, grafgedicht. Toch werden een aantal genrekenmerken van de oorspronkelijke elegie bewaard: zij was meestal een lang gedicht, mogelijk strofisch; de spreek situatie was ‘a verbal presentation or staging of emotion, wherein the detached speaker engages the audience with the intent of

16. Voor de vermeende gelijkenissen tussen de Latijnse elegiaci uit de tijd van Augustus en de Alexandrijnse bestaan volgens Day (1984) weinig argumenten.

17. Over Gallus, van wie slechts tien lijnen zijn overgeleverd, zie onder meer Miller (2004: 73-83). Quintillianus (*Inst. Or.*, 10.1.93) karakteriseerde hem als *durior* (ruwer).

18. Voor de geschiedenis van de klassieke elegie verwijs ik naar onder meer Veyne (1988) en Miller (2004).

19. Met dank aan dr. Yanick Maes (Universiteit Gent), die op 26 februari 2013 een lezing gaf over *De Latijnse liefdeselegie* in mijn mastercollege *Aspecten van de poëzie* (VUB).

20. In zogenaamde *mock-elegies* komen disticha wel nog voor, zie bijvoorbeeld *Goede morgen? Hemelse mevrouw Ping* van Fritzi Harmsen ten Beek.

achieved some form of cathartic consolation' (Smythe 1992: 3). Een aantal van die kenmerken blijken in de moderne elegie moeilijk herkenbaar: die *detached speaker*, een lyrisch subject of gearticuleerd ik dat afstandelijk naar zichzelf kijkt, heeft sinds de romantiek met haar expressieve poëtica vaak plaats gemaakt voor de directe (of de aan een personage dat de rol van spreker speelt, gedelegeerde) schreeuw –, de *audience* neemt dikwijls de vorm aan van een uitdrukkelijk aangesproken jij zoals bij Paul Celan (dat op dubbelzinnige wijze de lezer kan impliceren), en het kathartische effect is lang niet altijd het doel meer in de poëzie van de twintigste eeuw. Daarnaast is er wel steeds een klagende toon, die zelfs tot in de postmoderne elegie van Joseph Brodsky bewaard is gebleven (Rigsbee 1999).

Met betrekking tot het modernisme en postmodernisme van de twintigste eeuw kunnen we van een 'anti-elegie' spreken (zoals Jahan Ramazani in *Poetry of mourning: the modern elegy from Hardy to Heaney* doet). Vaak gaat het genre verbindingen aan met andere genres. Luceberts 'elehymnen' zijn zo'n mengvorm, een mengsel van hymne en elegie. Hymne noch elegie neemt hier de overhand, of beter, geen van beide breekt door, zoals ik zal aantonen: het hymnische in de toon wordt gesmoord door de – al of niet gespeelde – smart van de minnaar, en het elegische wordt getemperd door de erotiek. Zoals andere modernisten meende de neo-avant-gardist Lucebert immers dat de moderne kunst niet meer kan en mag troosten.²¹

Luceberts 'elehymnen'

De cyclus 'elehymnen' is ontstaan in de tijd dat de jonge Lucebert (1924-1994) in 1949 met de veel oudere Margje Toonder (1908-1991), de vrouw van Jan Gerhard Toonder, naar Rome trok.²² Hij had deze schrijfster van lichtvoetige reisverhalen ontmoet in Roquebrune aan de Côte d'Azur. Naar eigen zeggen werd hij door haar meegetroond en hij vond het later niet aardig van zichzelf dat hij de 'elehymnen' niet aan haar had opgedragen (Hofman 2004: 177). Als 'Romeinse elegie' komen de gedichten voor in het manuscript *SOLELUNATERRA* van LUCEBERT SPICAPUTHA, een manuscript dat gedateerd is 'Amsterdam-Parijs-Cote d'Azur 1948-1949' (Hofman 2004: 179). Er zijn in elk geval meer

21. 'Het problematische karakter der moderne kunst' (Lucebert 2004: 9). Lucebert spreekt in zijn vroege lezingen meermaals (bv. 2011: 22) over het 'oud-surrealisme', daarmee suggererend dat er ook een nieuw-surrealisme is, waartoe hij dan zichzelf lijkt te rekenen. Aangezien hij zich in de lijn van de historische avant-garde stelt, kan men deze naoorlogse dichter dus als een neo-avant-gardist beschouwen. Ik gebruik hier de term modernisme als overkoepelende term voor de historische avant-garde en neo-avant-garde en voor het modernisme in enge zin (van Proust tot Pound). In tegenstelling tot Vaessens (2001) zie ik Lucebert niet als een postmoderne grapjas.

22. Zie ook Jan G. Elburg [Oktober 2015]: http://www.dbnl.org/tekst/elbu001geen01_01/elbu001geen01_01_0025.php. Elburg meent dat Lucebert de lezer misleidt: 'In Rome schreef Lucebert zijn *Romeinse Elehymnen: wit en licht ligt mijn geest op de maan als mijn lijf op de goudschaal der zon...* Maar de datering die hij deze gedichten meegaf, jan-feb 1949, moet, wanneer men alle gegevens naast elkaar zet, op een vergissing of op een poging tot mystificatie berusten.' De teruggevonden tekst uit 1949 weerlegt echter Elburgs bewering.

‘elehymnen’ dan de drie die in de debuutbundel *apocrief* terechtwamen (Hofman in Lucebert 2011: 42n8). In een nog niet lang geleden herontdekte lezing voor de Amsterdamse Kunstnijverheidsschool, ‘Met klem’, duidt Lucebert de ontstaanscontext aan van de gedichten, waarvan de titel natuurlijk zinspeelt op Goethe. Lucebert was in elk geval in die tijd ook vertrouwd met Rilke en Hölderlin, en mogelijk toen al met Romeinse elegiaci (Lucebert 2011: 42):²³

Rome is een verbijsterende stad. Men denkt aanvankelijk: dit is geen stad binnenlands gelegen, dit is een havenstad, want alleen in grote havensteden heerst zo veel spanning en lawaai als in Rome. De hele westerse cultuur ligt er op de straat, te grabbel. In deze stad waar, naar het heet, de plaatsvervanger van Christus, de vredesvorst, zetelt, is nergens vrede te vinden. Half vergane Romeinse tempels liggen kreunend tegen de gezwollen lijven van barokke tempels, een processie met het sacrament des altaars kruist een communistische betoging, de vreselijkste armoede is ondergebracht in de renaissancistische patriciërswoningen.

Formeel gezien treft de klassieke bouw van het gedicht, dat volgens de dichter ‘metrisch en ritmisch beschouwd welhaast antiek aandoet’ (41):

watermarmor braak mij mijn ruïne heil
 de aeroplane stalagmiete zuilen mijner ziel
 en leef zo suizend als mijn lichaam steil
 staande in de op drift geheven jagers mijner taal

de omberwoeste zoenen van de vrees
 mijn mond verkaveld door hun willekeur
 ik smoor hen in de riem van gassen smaak
 ben ik de brander zo mijn ogen zien verkoold

verbind mij via sacra weer tot een kolommen tong
 de straffe marmervingen van verrukte stem
 een tempel van het jodelen genot
 waar media besneeuwd het altaar echo-ego staat

want alles wat ik worden kan is om geluk
 een naakt en zuiver lied door de antieke slaap
 ik droomde: gijpen hebben de syllabe voet of oog
 bedroefd met knagen daarom klaag ik nog saturnus sacrificio

met mijn liefste moe haar mond een part verbitterde meloen
 mijn zoen de dorre beet ontande maan in starend vlees
 oh zalf ons – vesta – morgen als het raam voorover
 in de handen glimlacht uit het bachanale licht

23. Zie voor Lucebert en Hölderlin, De Feijter 1987 en De Feijter 1994: 285-364. Voor de vertrouwdheid met Rilke, leze men de machtige, pas onlangs gepubliceerde *Apollensdorfer elegie* (Hofman 2009). Luceberts vertrouwdheid met Catullus blijkt uit het gedicht *Aan Lesbia* (Claes 2014: 100-104).

laat dan mij sperwerhuilen van genot
 stervend onder de arcen
 en over mijn mond de dobber van de lach
 dansen mijn rijen kanaluren rijm
 voor het verstijvend hinkend occident²⁴

De strofen bestaan uit vier regels, behalve de laatste strofe die één vers langer is dan de andere. In een oudere versie telde de laatste strofe slechts vier regels zoals de andere strofen, maar was de laatste regel dubbel zo lang.²⁵ Lucebert heeft deze regel dus in de uiteindelijke versie gesplitst. Deze onregelmatigheid in de verslengte versterkt de wanorde die in het gedicht woelt en die ontstaat door de lange zinnen, de vreemde attributieven ('aeroplane stalagmiete zuilen mijner ziel'), de niet gemakkelijk thuis te brengen bijstellingen (hetzelfde 'aeroplane stalagmiete zuilen mijner ziel' als mogelijke bepaling van 'ruïne'), de inversies, enzovoort.²⁶ In de oudere versie helpt de interpunctie lichtjes orde scheppen.

24. Enige woordverklaring lijkt hier op zijn plaats: *aeroplane* (Engels): vliegtuig (zie ook 'jagers'); *omber*: bruine kleurstof; kaartspel; *gijpen*: omslaan (bij zeilen), geeuwen, staan watertanden (*Van Dale*), of als zn. ook: kuur, zotte inval (*WNT*); *sacrificio* (Latijn): offer; *vesta*: Latijnse godin van de huiselijkheid; *bacchanaal*: feest ter ere van Bacchus; *arc*: arcade; *cannelure*: elk der gootvormige groeven op zuilen (m.n. Dorische en Ionische), pilasters (*Van Dale*).

25. Andere zaken die later gewijzigd zijn – vooral interpunctie en hoofdletters werden weggelaten –, zet ik hieronder vet (Hofman 2011: 43-44):

1^e Romeinse elehymne
 watermarmer braak mij mijn ruïne heil
 de aeroplane stalagmiete zuilen mijner ziel
 en **zweet** zo suizend als mijn lichaam steil
 staande, in de op drift geheven jagers mijner taal.
 de omberwoeste zoenen van de vrees
 mijn mond verkaveld door hun willekeur,
 ik smoor hen in de riem van gassen smaak
 – ben ik de branders – zo mijn ogen zien verkoold.
 verbind mij – via sacra – weer tot een kolommen tong
 de straffe marmervinger van verrukte stem
 een tempel van het jodelen genot
 waar media – besneeuwd – het altaar echo-ego staat.
 want alles wat ik worden kan is om geluk:
 een naakt en zuiver lied door de antieke slaap.
 ik droomde: Gijpen hebben de syllabe voet of oog
 bedroefd met knagen – daarom klaag ik nog, Saturnus Sacrificio.
 met mijn liefste moe – haar mond een part verbitterde meloen
 mijn zoen de dorre beet ontande maan in starend vlees –
 oh zalf ons – Vesta – morgen als het raam voorover
 in de handen glimlacht uit het bachanale licht.
 laat dan mij sperwerhuilen van genot
 stervend onder de arcen
 en over mijn mond de dobber van de lach
 dansen mijn rijen kanaluren rijm, voor het verstijvend, hinkend occident.

26. Zie Gert De Jager [Oktober 2015] http://www.dbnl.org/tekst/_lit003199701_01/_lit003199701_01_0010.php: 'Zo kent de eerste van de Romeinse elehymnen een aantal kenmerken die de strofe uit *Stoepkennis* ook bezit: lange zinnen, ingewikkelde nieuwvormingen, lukrake bijstellingen van het type "de zoete waaierhelm het bijenbrein". Het gedicht kent niettemin een jambisch patroon met welluidende antimetrieën wanneer de inhoud – "dansend", "stervend" – daartoe aanleiding geeft.'

Inhoudelijk is het zowel een liefdesgedicht, een hymne aan vrouw en stad, als een elegie voor het ondergaande Westen. De laatste regels laten niets aan duidelijkheid te wensen over. De dichter doet zijn rijmen dansen ‘voor het verstijvend hinkend occident’. In zijn lezing zei Lucebert: ‘Het avondland, het occident, hinkt op de horrelvoeten van het burgerlijk sentiment, de wrok tegen schoonheid en waardigheid, naar de afgrond.’ (Lucebert 2011: 42-43) Komt in dit citaat het hinken van het continent terug, door een volgend citaat wordt het adjectief ‘verstijvend’ duidelijk:

Helaas, ik kon daarginds niet meer doen dan spreken over de enige toestand waarin het huidige bestaan gerechtvaardigd schijnt: namelijk de toestand van levenloosheid, van niet meer te bestaan. (43)

Het gedicht zou je dus enerzijds een klaagzang voor een stervend continent kunnen noemen.²⁷ Anderzijds behoort het ook tot wat Lucebert zelf noemt de ‘liefdesgedichten met Latijns evenwichtig ritme, maar met in de inhoud maar heel weinig Latijnse matigheid’ (43). Opmerkelijk is hoe hij de meerstemmigheid van zijn gedicht zelf omschrijft als een radiofonisch geheel (43):

Liefdeslyriek, seksuele symbolen, antiek hedonisme, actueel cultuurpessimisme worden in het hier volgend gedicht dooreen gehaspeld zoals de radio's van de buurman 1-, 2- en 3-hoog wel eens tegelijkertijd ‘Good night my love’, [een] politiek weekoverzicht en ‘Die Hohe Messe’ ten gehore brengen.

Die evidente tweespalt van elegie en hymne, is er mede verantwoordelijk voor dat het gedicht op verschillende plaatsen heel duister en complex blijft. In elk geval zijn er een viertal woordvelden te onderscheiden: een referentiële, poëtische, politieke en existentiële isotopie.

Het referentiële woordveld wordt gevormd door de stad Rome, waarnaar verwezen wordt via de woorden ‘ruïne’, ‘zuilen’, ‘tempel’, ‘marmer’, ‘via sacra’, ‘kolommen’, ‘altaar’, ‘vesta’, ‘arcen’, ‘kanaluren’, die echter nadrukkelijk metaforisch overgedragen worden op de ik: ‘mijn ruïne’, ‘zuilen mijner ziel’, ‘kolommen tong’, ‘marmervingen van verrukte stem’, enzovoort. De stad vormt het decor voor een ik en zijn ‘liefste’, die geestelijk en lichamelijk aanwezig worden gesteld (‘ziel’, ‘lichaam’, ‘mond’, ‘ogen’, ‘tong’ van de ik; ‘mond’, ‘vles’ en de ‘handen’ van de wij). De ‘mond’ en de stem leiden naar het poëtische woordveld, dat vertegenwoordigd wordt door woorden als ‘taal’, ‘lied’, ‘syllabe’ en ‘rijm’. Existentieel dragen ‘heil’, ‘genot’ (twee maal) en ‘geluk’ – telkens aan het einde van een regel – een positieve connotatie, net zoals zoenen, jodelen, lachen en dansen, terwijl ‘vrees’, ‘moe’, ‘klagen’ en ‘sterven’ op angst en agonie wijzen. De bewegingen zijn aanvankelijk ‘verticaal’ en worden meer en meer horizontaal. In de eerste drie

27. Lucebert spreekt zelf van ‘romantisch defaitisme’ (Hofman 2011: 43).

strofes lijkt de ik te smeken om opnieuw ‘heil’, geheel te worden en verticaal als een straaljager fallisch opgericht te staan in zijn taal. In deze nieuwe, lichamelijke tempel staat een nieuw ego als een altaar centraal. Daarna ontaardt het gedicht in een klacht, in melancholie (zie de god Saturnus aan wie geofferd wordt)²⁸ en verbittering, die te maken lijkt te hebben met een uitgebluste liefde: van de ‘omberwoeste zoenen’ blijft nog één zoen over, een ‘dorre beet’.

Toch wordt in het vooruitzicht gesteld (‘morgen’) dat het licht roesverwekkend, bacchanaal zal zijn. Tot de godin Vesta wordt de smeekbede gericht om een nabije toekomst te creëren waarin de ik en de jij gezalft en dus opnieuw sacrosanct (vergelijk ‘heil’ en ‘zuiver’) zullen worden, en de ik kan ‘sperwerhuilen van genot’ (bij het orgasme?). In het afsterven – onder meer van de liefde en van het eigen ego – zal de ik dus mogelijk het heil terugvinden dankzij het Romeinse licht. Uiteindelijk zal hij zijn rijm misschien doen dansen, een gedicht kunnen creëren, dat het sterven van het Avondland fêteert. Het einde van de erotiek betekent misschien het begin van een nieuwe poëzie die een ruimere betekenis voor de mensheid zal hebben. Het politieke woordveld ontstaat pas door de laatste regel, waar het wegdeemsteren van de ik uit de tweede regel van de laatste strofe gespiegeld wordt in het verstijven van het westelijk halfrond. Daardoor kan ook retroactief een woord als ‘gassen’ opnieuw geïnterpreteerd worden en eventueel als een identificatie met het lot van de vergaste joden worden gezien. Mogelijk is de dichter op zoek naar een vitaliteit die het drama van de oorlog door het woord overstijgt.

Het gedicht houdt dankzij het ‘Latijns evenwichtig ritme’ (Lucebert 2011: 41) de brokstukken bijeen en voorziet het grondeloze levensgevoel van een stevige vorm. Uit die spanning tussen beheersing en ontreddeering ontstaat het pathos. Pathos wordt retorisch gezien hier vooral opgewekt door de imperatieven of aansporingen (waarmee drie strofen beginnen), de herhaling van de aanspreking (afwisselend van het ‘watermarmet’, de ‘via sacra’ en ‘vesta’), de opeenstapeling van metaforen en inversies (‘zo mijn ogen zien verkoold’) en de klankherhalingen, de alliteraties en assonanties. Inhoudelijk zijn er de vele tegenstellingen door het contrast van wat er niet is en zou moeten zijn: het heil, het geluk, het genot. Een climax wordt opgebouwd van de ruïneuze ik uit de eerste strofe tot het weidse ‘hinkend occident’, het laatste woord van de laatste strofe. De stroom van het pathos wordt dus gedragen door wat een langgerekte *amplificatio* genoemd kan worden: steeds opnieuw en anders wordt gesmeekt om een nieuwe verbondenheid, die moet resulteren in een nieuw spreken.²⁹

28. E-mail van Paul Claes aan de auteur (van 5 juli 2014): ‘Saturnus slaat ongetwijfeld op de tempel van Saturnus in de NW-hoek van het Forum Romanum. Het woord sacrificio is de Latijnse datief of ablatief van sacrificium, of fout voor sacrifico “ik offer”, of Italiaans voor “offer”. Bij het begin van de Saturnaliën (17 december) werd een offer gebracht aan de god. Eventueel kan ook gedacht worden aan Saturnus als god van de melancholie (zie het boek van Panofsky e.a.). Offeren aan Saturnus zou dan kunnen betekenen: treuren.’

29. Over de *amplificatio* als figuur van herhaling en variatie, zie Dachselt 2004: 94.

De laatste strofe biedt een opeenstapeling van retorische technieken die traditioneel geacht worden emotie op te wekken en werkt daardoor het sterkst. Tot het pathos dragen hier bij: de imperatief ('laat dan') waarmee de strofe begint en die niet tot iemand bepaald gericht is maar als een conclusie geformuleerd is, de extra regel ten opzichte van de vorige strofen en de afwijkingen van het overwegend jambische metrum (stervend/dansen). Maar het is vooral door de eerste regel van deze strofe, waarin de aansporing gecombineerd wordt met de dubbele metafoor 'sperwerhuilen van genot'³ – een van de meest beklijvende uit het werk van Lucebert – dat bij mij de bliksem inslaat. De woordgroep produceert de hevigheid van de *energeia*, waarmee Aristoteles de directe veraanschouwelijking van iets aanduidde, doordat de metafoor vooral door haar raadselachtige inhoud – hoe huilt een sperwer? – de lezer prikkelt om het huilen van genot na te bootsen.³⁰

Conclusie

Pathos wordt in dit gedicht dus opgewekt op twee manieren. Eerst wordt de lezer meegevoerd doordat allerlei stijlfiguren en motieven elkaar als in een spiraal versterken; vervolgens slaat het bliksemachtig in hem toe zoals in het beginvers van de laatste strofe. Evenzeer wordt in het Lundse gedicht het pathos in een schroefbeweging door de lezer opgebouwd,³¹ en treft hem inderdaad de climax aan het einde van het tweede deel, maar de echte hevige emotie ontvonkt bij de lezer in de laatste regels, doordat nogmaals zijn respons door middel van een climax wordt aangestuurd en hij tot meelevens wordt aangevuurd. Herhaling verheft de emotie. Aan het einde van het tweede deel werd de pijn van de geliefde verbeeld als een reeks van bloedende wonden waarin telkens het gezicht van de geliefde afgebeeld staat, een beetje zoals Christus op de zweetdoek van Veronica. Dit beeld van eenheid tussen het lichaam van de minnaar en de smart om zijn geliefde wordt drie keer doorslaggevend herhaald door een vergelijking: de verloren (best mogelijk ontrouwe) geliefde staat in het hart gegrift zoals rood in het bloed, deugd in het goede en liefde in trouw. Liefde en klacht, verering en afstoting komen in dit gedicht samen, net zoals in Luceberts 'elehymne', dat er nog een politieke en poëtische dimensie bij krijgt. Bliksem en stroom werken er samen om een pathos op te bouwen dat de lezer momentaan én bij herhaling op de knieën dwingt.

30. Zie noot 15.

31. Volgens Van Oostrom bevindt zich 'in de kern een strofe waarin lyrisch ik zijn minnesentiment uitspreekt, omkranst door strofen met generaliserende uitspraken over de liefde' (van Oostrom 2006: 205).

Bibliografie

- Aristoteles *Retorica, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Marc Huys*. Groningen: Historische Uitgeverij, 2004.
- Barthes, R. *De lichtende kamer. Aantekening over de fotografie*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1988.
- Barthes, R. *Œuvres complètes V. Livres, textes, entretiens 1977-1980*. Paris: Seuil, 2002.
- Bernhart, W. 'Functions of Description in Poetry', in: Wolf, W. & Bernhart, W. (red.) *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam/New York, 2007, 129-152.
- Cicero *Drie gesprekken over redenaarskunst*. Amsterdam: Atheneum/Polak & Van Genep, 1989.
- Claes, P. *Zwarte Zon. Code van de hermetische poëzie*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Claes, P. *De sleutel*. Nijmegen: Vantilt, 2014.
- Dachselt R. *Pathos*. Heidelberg: Winter, 2003.
- van Dale *Groot woordenboek van de Nederlandse taal*. Utrecht/Antwerpen: Van Dale lexicografie, 2005.
- Damasio, A.R. *De vergissing van Descartes. Gevoel, verstand en het menselijk brein*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1995.
- Day, A.A. *The Origins of Latin Love-Elegy*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 1984.
- de Feijter, A. 'Exodus. Over de relatie tussen Lucebert en Hölderlin', in: *De Revisor*. 14 (2), 1987, 72-77.
- de Feijter, A. 'apocriefde analphabetische naam'. *Het historisch debuut van Lucebert*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1994.
- Van Gorp H. e.a., *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters, 2007⁸.
- Hemmes-Hoogstadt, A.C. 'Sies mijn vlien, mijn jaghen'. *Over vorm en inhoud van een corpus Middelnederlandse spreukachtige hoofse lyriek: Lund, UB, Mh 55 en Brussel, KB, Ms. IV 209/11*. Hilversum: Verloren, 2005.
- Hofman, P. *Lichtschikkend en zingend. De jonge Lucebert*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2004.
- Hofman, P. 'Tranen om Anneliese. Luceberts "Apollensdorfse Elegie"', in: *De Parel-duiker*. 2009 (2), 2-9.
- Kennedy, D. *Elegy*. London: Routledge, 2007.
- Lausberg, H. *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 1998.
- Leeman, A.D. & Braet, A.C. *Klassieke retorica*. Groningen, 1987.
- Longinus *Het sublieme*. Groningen: Historische Uitgeverij, 2000.
- Lucebert *Kalm aan kinderen, er komt nog wat bij*. Amsterdam: De Prom, 2004.
- Lucebert *Op mijn rug rust de wind. Drie voordrachten van Lucebert uit 1949*. s.l.: Huis Clos, 2011.
- Miller, P.A. *Subjecting Verses. Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2004.
- van Oostrom, F. *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur van het begin tot 1300*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- Plett, H. *Rhetorik der Affekte. Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance*. Tübingen: Niemeyer, 1975.

- Pott, H. 'Van James naar Damasio. Balans van dertig jaar emotietheorie', in: van Reijen, M. (red.), *Emoties van stoïcijnse apatheia tot heftige liefde*. Kampen: Klement, 2005, 114-123.
- Pott, H. 'Was Aristoteles een cognitivist? Emoties in Aristoteles' "Rhetorica"', in: *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte*. 100 (2), 2008, 89-102.
- Quintilianus *De opleiding tot redenaar. Vertaald en ingeleid door Piet Gerbrandy*. Groningen: Historische Uitgeverij, 2001.
- Rigsbee, D. *Styles of Ruin. Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy*. Westport: Greenwood press, 1999.
- Schmitt, C. *Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm*. Berlin: Bertz & Fischer, 2009.
- Sintobin, T. 'Niet bij manier van spreken: over ut pictura poesis en hypotypose', in: Sintobin, T. & Vandevoorde, H. (red.) *Voor altijd onder de ogen. Streuvels en de beeldende kunsten*. Tiel: Lannoo, 2009, 61-68.
- Smythe, K.E. *Figuring grief. Gallant, Munro, and the poetics of elegy*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1992.
- Solomon, R.C. *The Passions*. New York: Doubleday, 1976.
- Staiger, E. 'Vom Pathos. Ein Beitrag zur Poetik (Antrittsrede für das Ordinariat, 22. April 1944)', in: *Trivium*. 1944 (2), 77-92.
- Vaessens, T. *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen: Vantilt, 2001.
- Veyne, P. *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident*. Paris: Seuil, 1983.
- Willemsen, M. 'Retorica en emoties', in: Willemsen, M. *Denkbewegingen. Inleiding in de filosofie van emoties*. Amsterdam: Ambo, 2010, 43-59.

‘PERFORME EMOTIONALITÄT!’

Emotion und/als (geschlechtsspezifische) Arbeit in *Inscourcing des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels* (2001) und *SEX nach Mae West* (2002) von René Pollesch

Nico Theisen
Universität Gent

Auch wenn Bertolt Brechts Spruchbänder über der Bühne flattern, die dazu auffordern, nicht so ‘romantisch zu glotzen’,¹ scheint eine Subtraktion von Gefühlen aus dem Theater fast undenkbar, wenn man an die Theatersäfte Blut, Schweiß und Tränen erinnert, die sich im Laufe der Jahrhunderte Sturzbächen gleich über den Brettern dieser Welt ergossen haben. Tatsächlich war das Theater sowohl im Hinblick auf produktions- als auch rezeptionsästhetische Konzepte immer schon Schauplatz großer Emotionen (vgl. Vogel 2002). Wortgebrauch und Semantik von ‘Emotion’ oder ‘Gefühl’ waren und sind jedoch (nicht nur aus theaterwissenschaftlicher Perspektive) hochgradig instabil, wodurch sich terminologische Unschärfen ergeben. Zum Begriff des ‘Gefühls’, der – nebenbei bemerkt – mit seinem ersten Aufkommen Ende des 17. Jahrhunderts eine vergleichsweise junge Geschichte aufweist (vgl. Kolesch 2005: 119), gesellen sich Termini wie ‘Pathos’, ‘Affekt’, ‘Emotion, (innere oder äußere) Empfindung, Leidenschaft, Stimmung, Sensibilität oder auch Sinn’ (Kolesch 2005: 119), die gelegentlich aus dem alltäglichen Sprachgebrauch stammen und mal mehr, mal weniger intensiv theoretisiert worden sind. Im Laufe der Zeit unterlagen diese Begrifflichkeiten bisweilen erheblichen Akzentuierungen, Erweiterungen und Transformationen, welche auf epochenspezifische Ästhetiken in Antike, Barock oder Aufklärung zurückdatieren: So sprach man in der Antike etwa insbesondere von ‘Pathos’ und die Affektenlehre der klassischen Rhetorik besorgte ein weites Klassifizierungsspektrum von Affekten, das bis ins 18. Jahrhundert auch schauspieltheoretisch wirksam blieb. Obgleich Affekte während der Antike meist negativ konnotiert waren, wie auch Aristoteles’ ästhetisches Programm der ‘Katharsis’ als Prozess der Reinigung von *eleos* und *phobos* verdeutlicht, so erfuhren Emotionen zur Zeit der Aufklärung insgesamt eine Valorisierung, wobei das emotionale Befinden von seinem bis dahin überindividuellen Charakter abgelöst, an das individuelle Subjekt ange-

1. In der Uraufführung von *Trommeln in der Nacht* im Jahr 1922 in den Münchner Kammerspielen (Regie: Otto Falckenberg) hing ein Transparent mit dem Imperativ ‘Glottz nicht so romantisch!’ über der Bühne.

bunden und damit pluralisiert wurde (vgl. Kolesch 2005: 122). Diderot verfasste schließlich mit seinem 1830 erschienenen Text *Paradox über den Schauspieler* eine Schauspieltheorie, welche die theatrale Produktion und Rezeption von Emotionen in Relation zueinander setzt und an die Konzeption der Vierten Wand koppelt, um die Wirkungskraft emotionaler Darstellung zu verstärken, indem – wie der Titel von Diderots Text bereits andeutet – paradoxerweise die Verbindung zwischen Schauspieler und Zuschauer gestört wird. Die auf diese Weise etablierte fiktionale Illusion generiere für den Zuschauer Übertragungs- und damit Identifikationsmöglichkeiten mit den dargestellten Emotionen und potenziere die Rezeption emotionaler Spielweisen (vgl. Kolesch 2005: 122).

Im Kontext einer gegenwärtigen Debatte um die Frage nach Emotionen auf der Bühne (vgl. Schrödl 2009 oder Kolesch 2007) ist jedoch der ästhetische Wandel im Zuge des Postdramatischen Theaters signifikant: Die diskussionsprägenden Studien von Hans-Thies Lehmann (⁴2008 [1999]) und Erika Fischer-Lichte (2004) detektieren eine Umgestaltung der Theaterästhetik, welche sich seit der Neo-Avantgarde in den 1960er Jahren bemerkbar macht und die den Modus der Repräsentation durch jenen der Präsentation substituiert. Mit dieser ästhetischen Programmatik geht eine Enthierarchisierung der Theaterzeichen bei gleichzeitiger Betonung des materiellen und performativen Charakters selbiger einher (vgl. etwa Pavis 2010). In postdramatischen Theateraufführungen können Emotionen demgemäß als Material oder Produkt künstlerischer Arbeit interpretiert werden – beispielsweise auch, wenn Theateraufführungen Emotionen im Kontext affektiver Einflussnahme auf das Publikum thematisieren. Daneben könnte aus dem Blickwinkel einer kulturwissenschaftlich orientierten Theaterwissenschaft, die sich auch für andere performative Kulturpraktiken interessiert und durch ethnologische Ritualforschung inspiriert ist, der ‘Energie’-Begriff² Anwendung finden, um komplexe und reziproke emotionale Prozesse zu materialisieren.

Als ein Exempel zeitgenössischer Auseinandersetzung mit Emotionen auf der Bühne kann der Autor-Regisseur René Pollesch herangezogen werden, der ausgesprochen energetische Theaterproduktionen realisiert (hat), wie nicht nur der Schrei (überwiegend) in seinen frühen Inszenierungen, die rhythmisch-melodische Ausrichtung schnell geäußerter Textfluten oder etwa das komische Potential und der Unterhaltungscharakter der Stücke verdeutlichen. Pollesch erinnert bei seiner praktischen Annäherung an das Thema der Emotionen – und damit ist noch nicht zu weit vorgegriffen – an Bertolt Brechts Episches Theater sowie dessen Diktum der Rücknahme gefühlsmäßiger Darstellung zum Zweck der Tilgung illusionistischer Verklärung. Mit diesem Vorgehen versucht Pollesch auch seinem Bestreben Rechnung zu tragen, nicht in eine universalistische ‘Repräsentationsfalle’ zu treten, wie es etwa eines seiner großen Feindbilder, das Hollywood-Kino, einstudiert hat. Die dort präparierten und präsentierten Liebesgeschichten oder *Schmulzen* werden bei Pollesch auf deren geschlechtsspezifische Verabredungen

2. ‘Energie’ wird oftmals auf Stephen Greenblatts Term *social energy* zurückgeführt (vgl. Schrödl 2005: 88).

hin geprüft, da sie meist Heterosexualität normalisieren, Sexismen oder auch rassistische Konnotationen (re)produzieren (vgl. Schößler 2012: 146-147). Bei Pollesch lässt sich dagegen beobachten, wie Heteronormativität als eigentliches soziales Problem (auch im Rahmen theatraler Darstellungsweisen) exponiert und diskursiv verhandelt wird.

Polleschs Theaterprojekte zeichnen sich dadurch aus, dass sie den Produktionsprozess und die Bedingungen von Theaterarbeit – wozu auch seine eigene Machtposition als Autor und Regisseur zu zählen ist – reflexiv hinterfragen, nachzeichnen und thematisch integrieren. Bei der Herstellung seiner Theatertexte konsultiert er häufig eigene Erfahrungen, die seines Schauspielpersonals oder auch theoretisches Rüstzeug aus unterschiedlichen Disziplinen (vgl. Pewny 2013: 41-43). So dienen Texte von Autor/innen wie Giorgio Agamben, Judith Butler, Donna Haraway oder Michel Foucault (u.a.) als Materialsammlungen und nehmen den Stellenwert von 'Sehhilfen' ein, die Bearbeitungen des eigenen, persönlichen Alltags gewährleisten (vgl. Pollesch & Raddatz 2007: 195-200). Dieser Einschluss biografischer Anteile unter gleichzeitiger Zuhilfenahme 'profanierter' Theorie sind Kernelemente der künstlerischen Konzeption Polleschs. Darüber hinaus bringt er die Inhalte seiner diskursiven Stücke mit der sozialen Realität (auch des Theaters selbst) zusammen. Es sind insbesondere die zwei Stücke *Inscourcing des Zuhause*. *Menschen in Scheiss-Hotels* (UA 2001) und *SEX nach Mae West* (UA 2002), in denen sich Pollesch auf kritische Weise mit Emotionen beschäftigt: Sie haben prekäre Arbeitsbedingungen im Dienstleistungssektor zum Gegenstand, die gewisse Berührungspunkte zur Arbeitsorganisation von Künstler/innen im Postfordismus aufweisen und sich folglich mit Polleschs eigener Biografie und den Lebenserfahrungen seiner Schauspieler/innen überschneiden (vgl. dazu auch Gielen & De Bruyne 2010). Im Folgenden werden *Inscourcing des Zuhause* und *SEX* im Kontext der Verklammerung von Emotion und (postfordistischer) Arbeit gelesen, welche Pollesch intertextuell konsolidiert. Die Fragen, die im weiteren Verlauf von Belang sind, lauten: Wie gestaltet sich die referentielle Textarbeit Polleschs, mit der er nicht zuletzt auch anschaulich zu demonstrieren versucht, wie emotionale Arbeit an Sexualität gekoppelt ist? Welche Rolle spielt der Schrei im Kontext von (bühnenrelevanter) Gefühlsarbeit? Formiert sich im Geschrei der Schauspielerinnen ein Widerstandsgebaren oder ist der Schrei gar Teil einer emotionalen Ausbeutung?

Die Ökonomie des Gefühlshaushalts

Für seine beiden Inszenierungen *Inscourcing des Zuhause* und *SEX* bediente sich Pollesch an arbeitssociologischem und feministischem Ausgangsmaterial: *Inscourcing des Zuhause* geht auf den gleichnamigen Artikel von Brigitta Kuster und Renate Lorenz aus der Zeitschrift *WIDERSPRÜCHE* zurück, der im *Themenheft Fragmente städtischen Alltags* im Jahr 2000 erschienen ist. Dort analysieren die

beiden Autorinnen die Planung so genannter *Boardinghäuser*, ‘einer neue[n] Wohnform zwischen Hotel und Apartment’ (Kuster & Lorenz 2000: 13). Die Idee, solche Wohnmodelle – die ursprünglich aus dem amerikanischen Industriezeitalter stammen (vgl. 15) – in der heutigen Stadtplanung zu etablieren, wird von den Autorinnen als neoliberalistische Manifestation interpretiert. Was Pollesch am Phänomen des Boardinghauses neben den impliziten Subjekt-Anforderungen des Neoliberalismus nach Selbstverwirklichung, Flexibilität, Mobilität oder der zunehmenden Vernetzung von Arbeitskräften in zeitlich limitierten Projektaktivitäten insbesondere interessiert, ist der Ort an sich, wo also wohnen/leben und arbeiten koinzidieren. Pollesch spricht das Boardinghaus als Geschäftskonzept an und macht somit transparent, wie das Zuhause als Domäne von Subjektivität, Intimität und ‘echter’ Emotionalität ökonomisch infiltriert und als Produkt vermarktet wird. Im Theatertext, der von Nina Kronjäger, Christine Groß und Claudia Splitt gesprochen wird, heißt es etwa an einer Stelle (Pollesch 2002a: 45):

C: Dieses Hotel bietet Zuhause als Produkt an.

T: Dann ist das hier eine Fabrik.

N: Für Gefühle und sowas. Und Interaktion und sowas. Dann ist das hier eine Fabrik für Kommunikation...

C: ...zwischen den Gästen und den Mitarbeiterinnen des Reinigungsservice in diesem Hotel, in dem Zuhause produziert werden soll.³

Mit der Konzeption der *boarding houses* geht die Propagierung eines bestimmten Lifestyles einher, der den Stellenwert der Arbeit im Leben zentralisiert, indem beispielsweise mit der prestigeträchtigen Identifikationsfigur des Managers als arriviertem Leistungsträger geworben wird. Die Unterteilung der Wohneinheiten in Junior, Manager und Executive verdeutlichen erstens die räumlich unmittelbare Nähe des vermeintlichen Zuhauses zum Arbeitsplatz, zweitens fördern sie aber auch die Attraktivität der angebotenen Identifikationsmodelle, denn die offerierten Suiten spiegeln – anders als im ‘echten’ Zuhause – ‘die Bedürfnisse und Selbstkonstitution einer Person’ (Kuster & Lorenz 2000: 24) nicht wider: Um etwa die Manager Suite zu beziehen, muss man nicht zwingend Manager sein, wenn man sich aber für dieses Apartment entscheidet, dann kann man sich zumindest so fühlen als ob. Darüber hinaus sollen die Zimmer kein klassisches Hotelambiente vermitteln, aber dennoch soweit ausgestattet sein, dass der Gast keine Mühe beim Einkaufen von Möbeln oder Aufhängen der Bilder etc. hat. Im

3. Dieser Auszug ließe sich auch auf parodistische Weise interpretieren, wenn das Boardinghaus mit dem Theater bzw. der Bühne identifiziert wird und die ‘Mitarbeiterinnen des Reinigungsservice’ auf das reinigende Paradigma der Katharsis bezogen werden. Tim Schuster macht in seiner Studie *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes* darauf aufmerksam, dass die häufige Verwendung von Demonstrativpronomina in Polleschs Theatertexten zusammen mit dem gestischen Verweisen der Schauspieler/innen auf der Bühne das diskursive Sprechen mit dem Theater vernetzen (vgl. etwa Schuster 2013: 139-143).

übrigen Apartment kann der Gast dann seine Persönlichkeit unterbringen, um sich wohl und zuhause zu fühlen – zumindest lautet so das Angebot (vgl. 18). Auffallend ist jedoch, dass das Dienstleistungsangebot der boarding houses schematisch entlang einer Geschlechtersegregation operiert: Reinigungs-, Zimmerservice und Rezeption sind meist mit weiblichem Personal besetzt (vgl. 19-21). So wird der stereotype Binarismus geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung stabilisiert, wonach etwa Frauen Tätigkeiten zugesprochen werden, die mit der Organisation des Haushalts zu tun haben. Insgesamt besteht bei der Planung dieser Boardinghäuser eine gewisse Kongruenz zu der Entwicklung in Unternehmen, Ruhezonen, Fitness-Räume, Kinderbetreuung oder ähnliches architektonisch einzugliedern. Die unternehmerischen Angebote zur Selbstentfaltung und Selbstverwirklichung entpuppen sich allerdings als Kalkül, da sie die Persönlichkeit ihrer Angestellten anzapfen, um deren Kreativität oder Leistung zu steigern (vgl. 23) und deren Identifikation mit dem Unternehmen zu intensivieren. Die Schauspielerin Nina Kronjäger bilanziert diesen Sachverhalt wie folgt (Pollesch 2000a: 54):

N: Da war doch mal mehr als diese flüssigen Übergänge von Wohnen und Arbeiten und Sex und einem Unternehmen, oder weniger. ICH WEISS DAS NICHT MEHR SO GENAU! Aber in mir geht plötzlich alles ineinander über. IN DIESER SCHEISSE GEHT ALLES INEINANDER ÜBER! Und jetzt sucht diese Scheisse hier ein Zuhause. Die SCHEISSE HIER IN DER ALLES INEINANDER ÜBERGEHT! Und diese FABRIK HIER ist interessiert an einer Produktion von Zuhause, das Teil der Ökonomie ist! Aber die SCHEISSE HIER!, die sucht nach einem Zuhause. Nein! Scheisse. Die Scheisse hier sucht nach ÖKONOMIE!

Mit der Verhandlung des Ortes, an dem das Private und Öffentliche überlappen, bereitet Pollesch gewissermaßen auf das Stück *SEX nach Mae West* vor. In seiner kritischen Re-Lektüre des gleichnamigen Stücks der 1980 verstorbenen Broadway-Schauspielerin und Sex-Ikone fusioniert er das Begriffspaar 'Zuhause' und 'Fabrik' zu dem Ort des – wie es im Volksmund heißt – 'ältesten Gewerbes der Welt': des Bordells. Pollesch greift wiederholt Elemente aus dem West'schen Drama auf und lagert sie intertextuell in seinen Theater text ein. Um sein Stück mit theoretischem Wissen anzureichern, schließt sich Pollesch bei *SEX* dem Appell *Reproduktionskonten fälschen!* (vgl. Boudry, Kuster & Lorenz 2004: 35) an. Dabei handelt es sich um den Titel einer Edition, herausgegeben von Pauline Boudry, Brigitta Kuster und Renate Lorenz, in dem sich neben unterschiedlichen Untersuchungen zu den Themen Arbeit, Zuhause und der jeweils ortsabhängigen Bedeutung von Geschlecht bzw. der jeweiligen Bewertung geschlechtsspezifischer Arbeit auch ein Aufsatz der Soziologin Arlie Russell Hochschild sowie ein Auszug aus Polleschs Stück *Heidi Hob* versammeln. Argumentativ vertreten die Analysen feministische Standpunkte, wie der untergebrachte Beitrag zur Kampagne 'Lohn für Hausarbeit' aus den 1970er Jahren betont; daneben kann jedoch die Problematisierung von normativer Heterosexualität, welche sich in diesem Sammelband

niederschlägt, als Anlehnung an die Queer Studies verstanden werden. In seinem Theatertext paraphrasiert Pollesch den wissenschaftlichen Fundus in gewohnter Manier mal, mal zitiert er ganze Passagen wörtlich und lässt so die Wissenschaftlerinnen ebenso zu Wort kommen wie die 'Sexarbeiterin' Margy LaMont, die Protagonistin des Theaterstücks von Mae West.

Polleschs Interesse am Stück der West richtet sich vornehmlich auf Margy und deren 'Arbeit'. Aus dem Sammelband *Reproduktionskonten fälschen!* extrahiert er die Thesen, welche um die diskutierten Begriffe der 'emotionalen Arbeit'⁴ sowie 'sexuellen Arbeit'⁵ zirkulieren und kontextualisiert Emotionen mit den Attributen 'echt' und 'bezahlt'. Das Verhältnis von Emotionen zu 'echt' und 'bezahlt' ist insofern signifikant, als dass es den selbstlegitimierenden kapitalistischen Diskurs, der 'echte' Emotionen und Kapital als divergent auffasst, unterminiert und als kontradiktorisch ausweist. Sophie Rois liefert dazu ein Beispiel (Pollesch 2002b: 133):

S: Die Liebe hier zu Hause, die soll immer noch weitgehend ohne Bezahlung stattfinden, in diesem Smarthouse, sagt jedenfalls Panasonic, dass man zu Hause für Gefühle nicht bezahlt. Dass man für die Liebe nicht bezahlt. Dieses Sicherheits- und Ordnungs-Haus lässt einfach keine Huren rein. Aber das sind keine besonders innovativen Geschäftskonzepte.

In der Logik des Kapitalismus muten Gefühle als 'ephemeres' Gut an; sie sind als Produkt nicht handelbar und damit wenig profitabel. Dieser Logik steht jedoch der steigende Bedarf an Arbeitnehmer/innen mit 'emotionaler Intelligenz' (vgl. Illouz 2007a: 98-103) entgegen, der sich gerade im tertiären Wirtschaftssektor zu einem neuen Kompetenzprofil formiert. Pollesch markiert und materialisiert diesen Komplex, wobei sich seine Schauspielerinnen – im Fall von *SEX* sind es Sophie Rois, Inga Busch und Caroline Peters – anhand des Textmaterials an den prekären Ausbeutungsmechanismen von Subjektivität und Emotionalität durch ökonomische Prozesse abarbeiten, da sie davon im Theaterbetrieb gleichermaßen betroffen sind. Gleich zu Beginn des Stücks steigt Sophie Rois mit folgender Passage ein (Pollesch 2002b: 131):

S: Ich wollte heute eigentlich keinen Sex für Geld, aber dann kam dieser Kunde und der hat mir diese Sache mitgebracht und der wusste, dass ich da einfach nicht widerstehen kann, der wusste zuviel über mich, da war ich irgendwie unvorsichtig! Ich hab dem ZUVIEL VON MIR ERZÄHLT! Und ich wollte mich jetzt eigentlich nicht mehr verkaufen für Geld, aber der hatte diese Sache dabei, die ich mir immer so sehr gewünscht hatte! Irgendeine Feder von

4. Arlie Russell Hochschild machte diesen Begriff in *Das gekaufte Herz* salonfähig, nachdem er bereits in der amerikanischen Frauenbewegung der 1970er Jahre aufgetaucht war und für Diskussionsstoff sorgte (vgl. Hochschild 2006 [1983]).

5. Die Autorinnen Boudry, Kuster und Lorenz fassen Folgendes darunter: 'Zum einen kennzeichnet [sexuelle Arbeit] die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, nach der Frausein immer noch bedeutet, daß *ih*r der größte Anteil der manuellen, kognitiven und emotionalen Tätigkeiten zufällt, die als Hausarbeit bekannt sind – aber ebenso die schlechtbezahltesten Erwerbsarbeitsplätze. Gleichzeitig spielt dieser Begriff aber auch darauf an, daß Arbeitsverhältnisse Fähigkeiten integrieren, die dem Bereich des Persönlichen, der Subjektivität zugeordnet sind.' (Boudry, Kuster & Lorenz ³2004: 9)

einem exotischen Vogel, da war ich immer ganz scharf drauf! UND DAS WUSSTE DER! [...] Meine Wünsche sind so exotisch, aber DER KANNT MEINE WÜNSCHE! SCHEISSE!

Mit der Feder, die hier zur Sprache kommt, zieht Pollesch einerseits eine Parallele zu Mae West, gleichzeitig aber – und in Verbindung mit der doppelten Lesart der Feder bei West – wird in Polleschs Text bereits angedeutet, wie potent die Begriffe der 'emotionalen und sexuellen Arbeit' sind und wie Emotionen marktfähig gemacht werden können. Zum Vergleich heißt es bei der West (West 1997 [1926]: 44):

GREGG: [...] Oh, I've got something for you, wait until you see this, wait until you see this.

MARGY: Well, come on and let's see it.

GREGG: You'll get it, you'll get it. I don't mind telling you I had an awful time saving it for you. Why all the women were fighting for it.

MARGY: It better be good.

GREGG: It's good alright. It's the best you could get, but you've got to be careful not to bend it.

(Produces the feather of a bird of paradise.)

Worum es sich bei diesem 'it' schlussendlich handelt, wird einzig in der Regieanweisung offenbart. Dabei falten sich mehrere Bedeutungsebenen auf, die nicht zuletzt durch den gewählten Wortwitz generiert werden, denn schließlich soll Margy darauf Acht geben, 'es' nicht zu verbiegen. Die Möglichkeit einer Verwechslung der Feder mit etwas 'Anatomischem' deutet auf deren phallische Qualität hin. Daneben steht die exotische Feder symbolisch für Luxus oder Kaufrausch und wird demnach mit traditionsreichen, klischierten Weiblichkeitstropen assoziiert. Indem Sophie Rois den Wunsch nach der Feder eines Paradiesvogels äußert, entsteht eine Art diskursiver Effekt: Die Kombination aus der phallischen Dimension der Feder und dem ausdrücklichen Wunsch oder dem Begehren danach (Affirmation) legt die Konstellation der Prämissen für emotionale Leistungen frei, die sich aus stereotypen Geschlechterzuschreibungen, Gender-codierter Arbeitsteilung und einer normativen Heterosexualität zusammensetzt: 'Das, was [die Schauspielerinnen] für sich halten, ihr Inneres, gehorcht dem Prinzip von Angebot und Nachfrage, determiniert von marktgerechter Weiblichkeit und gefühlsbestimmter Ökonomie' (Bloch 2008: 179). Polleschs Schauspielerinnen beziehen diesen Sachverhalt auf sich selbst, empfinden ihn als repressiv und wehren sich mit ohrenbetäubendem Geschrei gegen ein (ökonomisch rentables) Arrangement, das eine generalisierende 'weibliche' Subjektivität antizipiert. Inga Busch bringt dies wie folgt zur Sprache (Pollesch 2002b: 131):

I: [...] Dieses Zwangsverhältnis HIER besteht aus WÜNSCHEN! Irgendein Begehren stützt meine Ausbeutung und ich kann von Glück sagen, dass das kein heterosexuelles Begehren ist. Momentmal. OH GOTT! Das ist es ja doch, ich bin ja scheiss-HETEROSEXUELL! Mein Kunde weiss zuviel. Er weiss zuviel über mich, mein Kunde oder Dingsda!

Wie sich allerdings in Caroline Peters Fazit abzeichnet, sind Erstaunen und Empörung der Schauspielerinnen über die Mechanismen emotionaler Ausbeutung gleichzeitig auch ein Erkenntnisgewinn: 'Dann beuten mich hier meine Wünsche aus' (Pollesch 2002: 131). Darauf folgt ein paar Zeilen später: '...und ich frage mich, warum weibliche Subjektivität an scheiss-exotische Federn gekoppelt ist! Was hat meine Subjektivität mit Federn zu tun? MIST!' (Pollesch 2002: 132). Das Universale durch das Spezielle, Individuelle oder Selbstbezügliche zu ersetzen, stellt zwar ein Hauptanliegen von Pollesch dar (Pollesch & Raddatz 2007: 197), doch der renitente Diskurs der Heteronormativität, in dem sich die Schauspielerinnen wiederfinden,⁶ bleibt unsichtbar und nicht ohne Finte, denn gemäß Michel Foucault ist Macht auch eine Form der Verinnerlichung von Imperativen (*Technologien des Selbst*), die das Subjekt erst hervorbringt. Polleschs Schauspielerinnen sind zwar darum bemüht, eine Sichtbarkeit der Verschränkung von Emotion und (geschlechtsspezifischer) Arbeit zu produzieren, aber auf Auswege lassen sie nur hoffen. Insofern zeugen die Schreie der Schauspielerinnen auf der Bühne auch von purer Verzweiflung – aber dazu später mehr.

Boudry, Kuster und Lorenz beziehen sich in ihrem Text auf eine empirische Analyse mit Flugbegleiterinnen von Hochschild, die letztere in *Das gekaufte Herz* (2006 [1983]) zur Unterstützung ihrer Argumentation heranzieht, wobei sich das Augenmerk der drei Herausgeberinnen auf den vertraglich festgelegten Leistungskatalog der Stewardessen richtet (Boudry, Kuster & Lorenz ³2004: 19-20). Was darin nicht minder unsichtbar bleibt, ist die Entlohnung emotionaler Leistungen: In Dienstleistungsberufen wird emotionale Leistungsbereitschaft beansprucht und analog zu dieser Anforderung von der Kundschaft in Form von Aufmerksamkeit oder Freundlichkeit erwartet, wodurch sich als ein maßgebliches Kennzeichen emotionaler Arbeit deren informeller Charakter offenbart.⁷ In Anlehnung an Karl Marx wäre emotionale Arbeit im Dienstleistungssektor ein Paradebeispiel für eine entfremdete Arbeitsform, deren Ware – der Service – fetischisiert wird, weil die Produktionsverhältnisse des Services im Verborgenen bleiben. Caroline Peters bringt diese Thematik in *SEX* folgendermaßen zum Ausdruck (Pollesch 2002b: 133):

C: Normalerweise wird der Einsatz von Subjektivität und Emotionen unausgesprochen erwartet, damit man verkauft, was man eigentlich nicht verkaufen will, sondern als hoch bewerteten Teil der eigenen Individualität eher zurückhält, aber man hält es nicht zurück, wenn es angemessen bezahlt wird, oder wenn jemand meine WÜNSCHE KENNT!

Die Arbeitskraft, welche über spezialisierte – also Gender-codierte – emotionale Eigenschaften definiert, individualisiert (Selbstverwirklichung) und schließlich

6. Caroline Peters konstatiert noch einmal lakonisch: 'Heterosexualität als gesellschaftliche Norm bleibt gewöhnlich unmarkiert.' (Pollesch 2002b: 136)

7. Daher auch immer der Wunsch der Schauspielerinnen, sich 'die Scheisse formal ansehen' (Pollesch 2002b: 134, sic!) zu wollen.

rekrutiert wird, kann eben nicht mehr nur als Dienstleister/in angesprochen werden, sondern auch als Konsumgut (Boudry, Kuster & Lorenz ³2004: 20). Seine eigene Persönlichkeit für den Arbeitsprozess oder das Unternehmen produktiv zu machen, steht somit im Vordergrund der intendierten Marktstrategie im Dienstleistungsgewerbe, wobei das Theater keine Ausnahme darstellt.⁸ Lukrativ ist das allerdings in erster Linie für das Unternehmen, da emotionale Arbeit keine Erwerbsarbeit im eigentlichen Sinne ist, also nicht entlohnt wird. Doch selbst wenn für emotionale Arbeit durch vertragliche Regelungen keine Entlohnung erfolgt, so wird trotzdem für sie bezahlt (und sei es nur in Form des als Schenkung zu verstehenden Trinkgelds). Dass die Emotionen, welche während der Dienstleistung entstehen und sozusagen 'gehandelt' werden daneben auch noch 'echt' sind, hängt mit der Repression der Subjektivität zusammen, die ökonomisch konsolidiert wird: Gute, und das bedeutet erträgliche Emotionsarbeit soll nämlich nicht affektiert wirken, sondern authentisch, wodurch die nachgefragten Eigenschaften für Berufe im Dienstleistungsbereich die Persönlichkeit der Arbeitskräfte vehement erfassen (vgl. Hochschild 2006 [1983]: 99-110 sowie Boudry, Kuster & Lorenz ³2004: 19-21, vgl. auch Illouz 2007a: 33-42). Sollte die 'Gefühlsarbeit' demnach nicht wie gewünscht durchgeführt werden können, so wird dies automatisch auf ein Defizit der eigenen Persönlichkeit zurückgeführt. Dadurch können Versagensängste aufkeimen, die Dienstleister/innen zwar einerseits zu besonders engagierten Arbeitskräften macht (Boudry, Kuster & Lorenz ³2004: 22), andererseits aber ihre Lage auch als prekär erscheinen lässt, denn das emotionale Leistungsniveau kann über die Angst des Scheiterns hinaus mit erheblichen körperlichen und mentalen Anstrengungen verbunden sein, wie beispielsweise Inga Busch bei Pollesch nachzeichnet (Pollesch 2002b:132):

I: In Arbeitsverhältnissen in denen marktfähige Subjektivität das Produkt ist, ist es irgendwie mehr Arbeit nicht offen zu sein, weil damit gleich die eigene Person abgewertet wird. Das sieht irgendwie nicht gut aus, wenn ich das, was meine Subjektivität ist, nicht kann oder verweigere. Das ist so eine anstrengende Arbeit. Aber die muss gemacht werden! ICH WILL NICHTS ÜBER MICH ERZÄHLEN!

Deiktische Rückkopplung

Diese sozio-ökonomische Perspektive, Emotionen als handelsfähige, hoch bewertete Eigenschaften der individuellen Persönlichkeit zu definieren, materialisiert die konventionellen Methoden der Gefühlsproduktion auf der Bühne und die konditionierten Erwartungen, was deren Rezeption betrifft, gleichermaßen – zumindest entspricht das Polleschs Wahrnehmung der zeitgenössischen Theater-

8. Inga Busch sagt auch: 'Deine Offenheit ist herzergreifend und verwertet deine Persönlichkeit' (Pollesch 2002b: 133). 'Herzergreifend' spielt hier wieder auf die Gefühlsproduktion an, der in Dienstleistungsberufen ein immaterieller Status zukommt.

betriebe, die an einer bürgerlichen Repräsentationsästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts festhalten.⁹ Wenn die Schauspielerinnen immerzu bestrebt scheinen, einen Ort ausfindig zu machen, wo sich diese Ökonomisierung von Emotionen abspielt und schließlich oft vom 'HIER' sprechen, dann werden die 'draußen', also in der sozialen Realität wuchernden Diskursverflechtungen an den Theaterapparat zurückgekoppelt. Das Theater wird also bei Pollesch immer als Teil der gesellschaftlichen Wirklichkeit mitgedacht (vgl. Primavesi 2011, Pollesch & Niedermeier 2009: 315). Polleschs eigenen Aussagen zufolge, besteht ein maßgeblicher Teil seiner Arbeit darin, eine Sprache für das Theater zu finden, die abseits einer Ästhetik der Repräsentation funktioniert (vgl. Pollesch, Pocaï, Saar & Sonderegger 2009: 344). Um diese inszenatorisch realisieren zu können, löst Pollesch die 'Einheit von Sprechen, Fühlen und Handeln' (330) auf. Das bedeutet konkret, dass die Lesbarkeit von Theaterzeichen oder von Produkten der Performance – Emotionen eingeschlossen – an Eindeutigkeit verliert und im Gegenzug Ambivalenzen zutage fördert.¹⁰ Daran knüpft Polleschs Trennung von Sprache und Körper an, die sich in seinen Inszenierungen insofern darstellt, als dass die Stücke formalen Regeln folgen, wonach im Akkordtempo gesprochene Textmengen und körperliche Zwischenspiele – die so genannten 'Clips' – im Wechsel stattfinden. Auch das Element der Handlung, im Sinne einer konsistenten, kausallogischen Narration entfällt in Polleschs Theaterprojekten. Er prangert insbesondere die Koalition zwischen Handlung und Emotion an, wie sie sich etwa im bürgerlichen Trauerspiel oder dem eher filmischen Genre des Melodrams abzeichnet: Diese schildern immer wieder, so Pollesch, anhand schablonenhafter Erzählmuster, wie meist heterosexuelle Konstellationen den Ausgangspunkt für Leidensgeschichten oder Katastrophen bilden und gleichzeitig den impliziten Anspruch erheben, die Leben aller Menschen zu repräsentieren.¹¹

Das Theater ist im Hinblick auf emotionale Arbeit tatsächlich ein äußerst produktiver Arbeitsplatz; Erika Fischer-Lichte bezeichnet das Theater in einem ihrer Aufsätze sogar als 'Emotionsmaschine' (Fischer-Lichte 2009). Die sich ergebenden Schnittmengen zwischen Theater und Dienstleistungssektor sind evi-

9. Hier setzt sich auch Polleschs Kritik an psychologischen Anschauungsmodellen für das Theater fort. Pollesch vertritt die Annahme, dass die Psychologie, welche das Publikum zur Erklärung von Theaterstücken nutze, den (intellektuellen) Zugriff auf die Konstruktion von Normalität (oder auch Geschlecht und Liebe) sabotiere (vgl. dazu Pollesch & Raddatz 2007: 203-207).

10. Jenny Schrödl verdeutlicht dies am Beispiel der Stimme, die sie als 'Oberflächenphänomen' beschreibt. Stimme unterliege im postdramatischen Theater einem spielerischen Umgang, da sie als Material begriffen würde und mit ihrem Status als Bedeutungslieferant interferiere, wodurch der Effekt einer semantischen Verklärung und damit Ausdifferenzierung entstünde (vgl. Schrödl 2008: 117-119).

11. Ein Beispiel, das Pollesch des Öfteren in Interviews heranzieht, um diesen Sachverhalt zu verdeutlichen, ist Shakespeares *Hamlet*: '[...] Es gibt Kritiker, die das Theater immer sehr allgemeingültig halten wollen, die sagen, es ginge immer um Leben und Tod oder Mann und Frau. Das würde ich alles in Frage stellen. Jeder hat irgendeinen Begriff vom Leben, aber das ist mir zu schwammig. Ich muss erst mal die Begriffe klären, wie Liebe und Leben, und ich bestehe darauf, dass ich anders lebe und liebe als Hamlet zum Beispiel. [...] Mein Leben ist nicht das von Hamlet. [...] Mit Hamlet kann ich meinen Alltag nicht bewältigen. Hamlet hat einen Gegner, hat Rache im Sinn, stellt sich verrückt angesichts eines klar aufgeteilten Problems, um sich zu entziehen.' (Pollesch & Lehmann 2009: 321-322, sic!)

dent: Beide integrieren Gefühle in Arbeitsprozesse und vermarkten Emotionen in dem Maße, dass sie ihnen einen Tausch- oder Warencharakter zusprechen. So gibt es obendrein bekannte Spielstätten, die mit einem Abonnement von Gefühlen werben (vgl. Kolesch 2007: 10). Pollesch eröffnet durch seine beiden Stücke *Inscouring des Zuhause* und *SEX* einen selbstreflexiven Spielraum, indem er das Theater als Unternehmen anspricht, wo hierarchische Machtstrukturen dominieren oder Leistungs- und Konkurrenzdruck an der Tagesordnung stehen. Seine Schauspielerinnen verhandeln ihre eigenen Befindlichkeiten als emotionale (Kultur-)Dienstleisterinnen und konstituieren sich als prekäre, ausgebeutete Subjekte, die dem neoliberalistischen Selbstverwirklichungspostulat ausgeliefert sind. Sie sind zugleich *cultural* und *emotional entrepreneurs*. Gegen diese Ökonomisierung der Subjektivität formiert sich allerdings deren Widerstand, der sich sprachlich und körperlich in Gestalt des Schreis äußert, welcher auch die spezifisch affektive Dimension von Polleschs Theater erkennen lässt.

(Ver)hallende Schreie

Der Schrei kann formal – ganz im Sinne Brechts – als Unterbrechung interpretiert werden und steht im Kontrast zu den rauen Mengen an Text, die von den Schauspielerinnen meist souverän, abgeklärt und nahezu 'kalt', jedoch nicht minder frenetisch im Duktus eines (enthusiastischen) Vortrags dargeboten werden (Roselt 2008: 295, vgl. auch Peters 2011). Die Schreie treten häufig an Stellen auf, die Momente der (Selbst-)Erkenntnis ausdrücken; Momente also, in denen die ökonomische Ausbeutung ihres Gefühlslebens dargestellt wird bzw. in denen die Schauspielerinnen sich selbst (affirmativ) in dem als Problem markierten heteronormativen Diskurs verorten. Sie durchsetzen die gesprochenen Passagen immer mal wieder in unterschiedlichen Intensitäten, sind mehrheitlich unvorhersehbar und mit fäkalsprachlichen Exklamationen oder Injurien verbunden, wodurch sich stimmliche Härte, mit der ein Schrei geäußert wird, und Kraftausdrücke gegenseitig potenzieren. Die 'Scheisse', welche die Schauspielerinnen verbal in den Theatersaal schleudern, lässt sich dabei auch als Referenz auf Stephen Greenblatts *Schmutzige Riten* im Sinne eines Widerstands der Unterdrückten lesen. Andererseits wecken Fäkalsprache und unerwartetes Brüllen der Schauspielerinnen aber auch die pathologischen Assoziation mit Koprovalie oder den Tics des Gilles-de-la-Tourette-Syndroms als Krankheitsbilder der Neuropsychiatrie, wodurch sie im Bühnenlicht als diskursiv-theatrale Praxis der Verhandlung von *Wahnsinn und Gesellschaft* (Foucault) erscheinen.

Dem Schrei kommen somit Charakteristika eines Ventils, einer Eskalation oder Abwehrstrategie zu, die auch als Ausdruck bzw. Entladung einer hohen affektiven Anspannung verstanden werden können. Der Schrei fungiert als ein Ereignis, wo sich sozusagen das gesprochene Wort vom Körper ablöst und eine Distanz – die wieder an Brecht erinnert – zu dem intertextuell aufbereiteten Dis-

kursgeflecht etabliert. Wie Natalie Bloch argumentiert, artikuliere der Schrei den ‘Widerstand des Restsubjekts’ (2008: 175), doch ob es noch Subjekt ist, das da spricht, bleibt ungewiss. Auf die ‘akustische Gewalt’ (vgl. Schrödl 2012) des Gebrülls bezogen, die sich auf materieller Ebene der Aufführung abzeichnet, ließe sich eher vom kläglichen Rest eines Körpers sprechen, dessen Liminalität drastisch vor Augen geführt wird: Die Schauspielerinnen schreien bis zur Stimmlosigkeit, bis ihnen die Erschöpfung physisch anzusehen ist, wobei die Wasserflaschen auf der Bühne die Darstellung ihrer körperlichen Mühsal zusätzlich symbolisieren. Hinzu kommt, dass die zunehmende Heiserkeit der Schauspielerinnen bisweilen zum Versagen ihrer Stimmen beiträgt, wodurch die Fehlbarkeit des schauspielerisch trainierten Körpers sowie die Grenzen physischer Kapazitäten insgesamt noch deutlicher emergieren. Jenny Schrödl zeigt dagegen auf, dass akustische Phänomene auf der Bühne, wie ‘music, voices, noises, and silence or not-speaking’ (2012: 80) das Publikum emotional beeinflussen und damit zugleich zur Produktivität einer Inszenierung beitragen können (vgl. 94-96). Gerade wenn sich der Schrei – wie in den hier diskutierten Stücken Polleschs – mit politisierten Inhalten vereint, vermag er ambivalente Affekte im Zuschauerraum heraufzubeschwören, die von Mitleid an den körperlichen Anstrengungen der Schauspielerinnen, über einen Auslöser zum Nachdenken über die eigene Involviertheit in emotionale Ausbeutungsprozeduren bis hin zu Überforderung oder Überdruß reichen. Der Schrei demonstriert demnach prägnant, wie eng emotionale Arbeit mit physischen und psychischen Strapazen verbunden ist, wie auch der doppeldeutige Imperativ ‘Performe Emotionalität!’ (Pollesch 2002a: 47) von Christine Groß akzentuiert. Gerade das Theater scheint sich für die Plausibilisierung der Verbindung von *emotion* und *performance* zu eignen, da ihre intrinsische Ambiguität deutlich exponiert werden kann: Emotionen sind (körperliche) Leistungen und Konstituens einer (Bühnen-)Realität mit affektiver Reichweite, die sich über die Rampe hinaus ausdehnt.

Das Dilemma an dem Verständnis des Schreis als Widerstand isoliert jedoch den Umstand, dass neuere ökonomische Positionen längst revolutionäres Personal einfordern. Insofern ließe sich attestieren, dass neben der Sozial- und Künstlerkritik – wie sie Luc Boltanski & Ève Chiapello (2003) beschrieben haben – auch der Widerspruch, die Intervention und Revolution im Kapitalismus ausgeschöpft worden sind (vgl. Hamel 2000). Beispielsweise richtet sich der revolutionäre Impetus im Management vorrangig gegen Bürokratie oder auch militaristische Zuschreibungen, welche auf die Hierarchie der Organisationsstruktur von Unternehmen abzielen. Entgegen Marx und Engels, deren Kritik sich auf die kapitalistischen Produktionsverhältnisse konzentrierte, wird Revolte in Unternehmen des Postfordismus als antreibende und verändernde Kraft, als ‘Generalchiffre für Transformationen jeglicher Art’ (Opitz 2004: 117) bewertet, was Alois Schumpeters Bonmot der ‘schöpferischen Zerstörung’ in Erinnerung ruft. Indes ist aber auch die Maxime des Neoliberalismus nach Selbstverwirklichung ein wichtiges Indiz für die Vertracktheit des Aufbegehrens (insbesondere) gegen eine

kapitalistische Ausbeutung der Emotionen von Arbeitnehmer/innen: Denn – wie anhand von Polleschs Theater texts gezeigt worden ist – werden Emotionen ebenso wie Protest mit dem Selbst, mit Subjektivität, der individuellen Persönlichkeit verkettet, wodurch sich der Ungehorsam – und artikuliere er sich als noch so lauten Schrei – eigenhändig annulliert.

Bibliografie

- Bloch, N. "“ICH WILL NICHTS ÜBER MICH ERZÄHLEN!” Subversive Techniken und ökonomische Strategien in der Theaterpraxis von René Pollesch', in: Ernst, T., Gobalez Cantó, P., Richter, S., Sennewald, N. & Tieke, J. (red.) *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2008, 165-182.
- Boltanski, L. & Chiapello, È. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK, 2003.
- Boudry, P., Kuster, B. & Lorenz, R. (red.) *Reproduktionskonten fälschen! Heterosexualität, Arbeit und Zuhause*. Berlin: b_books, ³2004.
- Fischer-Lichte, E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, E. 'Theater als "Emotionsmaschine". Zur Aufführung von Gefühlen', in: Risi, C. & Roselt, J. (red.) *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen*. Berlin: Theater der Zeit, 2009, 22-50.
- Gielen, P. & De Bruyne, P. (red.) *Arts in Society. Being an Artist in post-Fordist Times*. Rotterdam: Nai Publishers, 2010.
- Hamel, G. *Das revolutionäre Unternehmen. Wer Regeln bricht: gewinnt*. München: Econ, 2000.
- Hochschild, A.R. *Das gekaufte Herz. Die Kommerzialisierung der Gefühle*. Frankfurt a.M.: Campus, 2006 [1983].
- Illouz, E. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007a.
- Illouz, E. *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007b.
- Kolesch, D. 'Gefühl', in: Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (red.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, 119-125.
- Kolesch, D. 'Theaterwissenschaft als Kulturwissenschaft. Perspektiven einer theaterwissenschaftlichen Emotionsforschung', in: *Forum Modernes Theater*. 22 (1), 2007, S. 7-15.
- Kuster, B. & Lorenz, R. 'Das Inscouring des Zuhause', in: *WIDERSPRÜCHE. Zeitschrift für sozialistische Politik im Bildungs-, Gesundheits- und Sozialbereich*. 78 (4), 2000, 13-26.
- Lehmann, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, ⁴2008 [1999].
- Opitz, S. *Gouvernementalität im Postfordismus. Macht, Wissen und Techniken des Selbst im Feld unternehmerischer Rationalität*. Hamburg: Argument, 2004.
- Pavis, P. 'Writing at Avignon (2009). Dramatic, Postdramatic, or Post-postdramatic', in: *TheaterForum – International Theatre Journal*. 37 (June), 2010, 92-100.

- Peters, S. *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Pewny, K. 'Performing the Precarious. Economic Crisis in European and Japanese Theatre (René Pollesch, Toshiki Okada)', in: *Forum Modernes Theater*. 26 (1), 2011, 39-48.
- Pollesch, R. 'Inscouring des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels', in: Masuch, B. (red.) *WOHNFRONT 2001-2002. Volksbühne im Prater*. Berlin: Alexander Verlag, 2002a, 43-80.
- Pollesch, R. 'SEX nach Mae West', in: Masuch, B. (red.) *WOHNFRONT 2001-2002. Volksbühne im Prater*. Berlin: Alexander Verlag, 2002b, 131-159.
- Pollesch, R. & Lehmann, A. 'Ich würde gern in der U-Bahn schreien', in: Brocher, C. & Quiñones, A. (red.) *René Pollesch. Liebe ist Kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, 319-326.
- Pollesch, R. & Niedermeier, C. 'Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt', in: Brocher, C. & Quiñones, A. (red.) *René Pollesch. Liebe ist Kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, 313-318.
- Pollesch, R., Poci, R., Saar, M. & Sonderegger, R. 'Wie kann man darstellen, was uns ausmacht?', in: Brocher, C. & Quiñones, A. (red.) *René Pollesch. Liebe ist Kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, 327-346.
- Pollesch, R. & Raddatz, F.-M. 'Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina. René Pollesch über Geschlechterzuschreibungen, das Normale als Konstruktion und die Theoriefähigkeit des Alltags', in: Raddatz, F.-M. *Brecht frisst Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Berlin: Henschel, 2007, 195-213.
- Primavesi, P. 'Theater als Teil der Wirklichkeit. René Polleschs Arbeit an der Lesbarkeit von Konflikten', in: Tiedtke, M. & Schulte, P. (red.) *Die Kunst der Bühne. Positionen des Zeitgenössischen Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, 2011, 96-109.
- Roselt, J. *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink, 2008.
- Schöblier, F. 'Hybride Beeindruckungsmaschinen. René Polleschs Videothek und der Erfahrungsreichtum seiner SchauspielerInnen', in: Wegmann, T. & Wolf, N.C. (red.) 'High' und 'low'. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: De Gruyter, 2012, 141-154.
- Schrödl, J. 'Energie', in: Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (red.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, 87-90.
- Schrödl, J. 'Schreiarien und Flüsterorgien. Stimmen als Oberflächenphänomene im Theater René Polleschs', in: von Arburg, H.-G., Brunner, P., Haeseli, C.M., von Keitz, U., von Rosen, V., Schrödl, J., Stauffer, I. & Stauffer, M.T. (red.) *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich/Berlin: diaphanes, 2008, 117-129.
- Schrödl, J. 'Stimme und Emotion. Affektive Wirksamkeiten im postdramatischen Theater', in: *Forum Modernes Theater*. 24 (2), 2009, 169-182.
- Schrödl, J. 'Acoustic Violence in Contemporary German Theatre', in: Lagaay, A. & Lorber, M. (red.) *Destruction in the Performative*. Amsterdam: Ropodi, 2012, 79-98.
- Schuster, T. *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*. Berlin: Neofelis, 2013.

Vogel, J. *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der 'großen Szene' in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg: Rombach, 2002.

West, M. 'Sex. A Comedy Drama', in: Schlissel, L. (red.) *Three Plays by Mae West. Sex, The Drag, The Pleasure Man*. New York: Routledge, 1997 [1926], 31-92.

DOKUMENTARLITERATUR ZWISCHEN AFFEKT UND EFFEKT

Gunther Martens & Thijs Festjens

Universiteit Gent

Eigentlich stammt die Frage nach dem Verhältnis von Dokument und Gefühl aus den 1960er Jahren. Die Frage nach einer möglichen Allianz zwischen Dokument und Gefühl wurde damals abschlägig beschieden: Nach einer weit verbreiteten Forschungsmeinung (Jordan 2000: 703) wurde das Jahrzehnt des Dokumentarischen von der Neuen Subjektivität/Innerlichkeit abgelöst, die das Programm einer objektiven, völlig von Gefühlen befreiten Dokumentarliteratur ihrer Unmöglichkeit überführte und im Namen von Subjektivität und Verinnerlichung alles über Bord warf, was das Dokumentartheater gepredigt hatte. Dennoch gibt es Mittler wie Alexander Kluge, die Politik mit Gefühlsintensität gleichgesetzt haben: 'Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle' heißt eine 1979 von ihm gehaltene Rede (Kluge 1983: 310). Beim Film *Deutschland im Herbst*, der diese Debatte so gut wie zu Ende führte, bekommt man einen lebhaften Eindruck davon, wie diese mögliche Allianz zwischen Dokument und Gefühl aussehen könnte: Der Autorenfilm machte sich hier die Feststellung zunutze, dass man sich beim nüchternen Protokoll alltäglicher oder großer historischer Ereignisse unweigerlich auf mythologische Vorlagen, Ikonographien und die damit einhergehenden, großen Gefühle, die Pathosformeln der literarischen und künstlerischen Tradition verwiesen sah. Folglich kann man die großen Gefühle, die von diesen Ereignissen geweckt werden, nur mit Anleihen bei der klassischen Tragödie (*Antigone*) und der Oper kanalisieren.¹ Nach einer landläufigen Meinung konfrontierte die Neue Subjektivität der 1970er Jahre die programmatische Antiliteratur der 60er Jahre, allem voran die Dokumentarliteratur, mit ihren internen Widersprüchen. Dass aber nicht von einem Widerspruch gesprochen werden kann, soll im Folgenden anhand einer retrospektiven Analyse des Verhältnisses von Dokument und Gefühl analysiert werden. Um zu verstehen, wie es zu einer Allianz überhaupt kommen konnte, ist es nützlich, sowohl die Vorgeschichte als auch das Nachleben der dokumentarischen Ästhetik ins Auge zu fassen.

Es sei vorweggeschickt, dass wir den Dokumentarismus (und im engeren Sinne die Dokumentarliteratur) als eine Abfolge von 'drei großen Wellenbewegungen' (Porombka 2008: 267) verstehen. Zwar geht der Impuls für die erste

1. Die antike *Antigone*-Tragödie, in der die gewaltlose Antigone ihren Bruder Polyneikes trotz Verbotes des Königs Kreon bestatten will, ist hier als klassisches Pendant zu den Widerständen gegen die Beerdigung der Stammheim-Häftlinge (RAF-Terroristen) gemeint. Der episodische Autorenfilm *Deutschland im Herbst*, der um die Oktober-Ereignisse von 1977 in der BRD kreist, enthält eine von Heinrich Böll verfasste und von Volker Schlöndorff aufgegriffene fingierte Szene, in der die Verfilmung der *Antigone*-Tragödie von einem Rundfunkrat einer öffentlichen Anstalt abgelehnt wurde, mit der Begründung, sie sei zu aktuell und könne deshalb als 'Sympathieerklärung mit den Terroristen der "Rote Armee Fraktion"' (Flashar² 2009: 244) verstanden werden.

Welle von der historischen Avantgarde (von 1910 bis zum Beginn der 20er Jahre) und ihrer Politisierung der Kunst aus, die wirklichen Vorläufer sind jedoch erstens die Neue Sachlichkeit, die sich aufgrund der Tatsachenorientiertheit einer Versenkung in bestimmte Milieus sowie dem Ideal des operativen Schriftstellers (wie zum Beispiel Egon Erwin Kischs Reportagen) verschrieben hat und zweitens Erwin Piscators agitatorisch-politisches und Bertolt Brechts episches Theater, deren Inszenierungsstil maßgeblich zur Entwicklung des Prinzips einer 'dokumentarischen Stoffbegeisterung' (Miller 1982: 13) beigetragen hat. Der Begriff des Dokumentarischen wird allerdings erst in der Nachkriegszeit geläufig. Uecker führt aus, dass sich der literarische Diskurs der Weimarer Zeit 'noch weitgehend an der traditionellen Unterscheidung von Wahrheit und Wirklichkeit orientierte' und dass infolgedessen 'dokumentarische Strategien nur als Störungen dieser Unterscheidung wahrgenommen werden [konnten]' (Uecker 2007: 51f.). Von einer richtigen Dokumentarliteratur kann dementsprechend erst in der 'Dokumentarismusdebatte' (Arnoldt/Reinhardt 1973: 7) der zweiten Wellenbewegung die Rede sein. Allerdings gab es bereits zur Zeit des Vormärz' eine politisch engagierte Literatur (Pamphlete, journalistische Darstellungen, Reiseberichte u.Ä.). Spezifisch dokumentarische Schreibweisen stammen auch aus der Form der journalistischen (Sozial-)Reportage und des realistisch-naturalistischen Romans, die sich um 1860 dem empirisch-positivistischen Ideal verpflichteten. Obwohl die Neue Sachlichkeit, wie auch schon der Naturalismus, ein 'Realismus in Angriffsstellung' (Hermand 2009: 20) ist, haftet ihr weder eine pessimistische Grundhaltung noch eine politische Alternativlosigkeit an, die mit der Prädeterminiertheit des naturalistischen Weltbilds einhergingen. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten und dem daran anschließenden Zweiten Weltkrieg versandete diese erste dokumentarische Welle allmählich und wurde von der Exil- und Nachkriegsliteratur abgelöst. Mit den politisch orientierten Theaterstücken von vor allem Peter Weiss, Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt entstand dann in den 1960er Jahren in der BRD eine zweite Welle des Dokumentarismus als 'Reaktion auf die damals herrschende Skepsis gegen Fiktivtexte' (Saße 1997: 387). Auch wurde zu dieser Zeit in der BRD das dokumentarische Verfahren der Neuen Sachlichkeit von u.a. Günter Wallraff (mittels seiner berühmten Methode der Enthüllung) und Erika Runge (mittels protokollierter Sozialinterviews) erneut aufgegriffen und neu belebt. Es entstand eine richtige 'Konjunktur der Dokumentarliteratur' (Fähnders 1997: 385). Mit dem Bekenntnis zum eigenen Ich brach in den 1970er Jahren die zweite Welle zusammen und wurde von der Neuen Subjektivität/Innerlichkeit verdrängt, wengleich Autoren wie Günter Wallraff weiterhin Reportageliteratur veröffentlichten. Nach dem Fall der Mauer war die Zeit reif für eine dritte Welle der Dokumentarliteratur, deren Höhepunkt Porombka vorerst um die Jahrtausendwende ansiedelt (Porombka 2008: 267). Neue dokumentarische Formen, in denen gleichwohl auf die avantgardistische (z.B. die experimentelle Theatergruppe *Rimini Protokoll*) und journalistische Ästhetik (z.B. Kathrin Röggla, die, ohne moralisieren zu wollen, die

Zeugnisse aus der Lebens- und Arbeitswelt im Umfeld der *New Economy* sammelt und neu arrangiert) rekurriert wird, erkunden die Realität in einer stark veränderten (Medien-)Welt. Diese diskontinuierliche Wellenbewegung der dokumentarischen Ästhetik ist auch von Matthias Uecker festgestellt worden. Das 'periodische Auftauchen und Verschwinden dokumentarischer Formen' sei, seiner These zufolge, 'von symptomatischer Bedeutung für die Entwicklung des Literatursystems' (Uecker 2007: 62), denn in einer auf eine kritische Funktionsbestimmung der Literatur abzielenden, dokumentarischen Wirkungsästhetik verlieren autonomieästhetische Maximen ihre Geltung.

Nach diesem Galopp durch einige historische Aspekte der Dokumentarliteratur umreißen wir im Folgenden kurz den kontextuellen 'Gefühlsrahmen' unseres Vorhabens.² Das Dilemma besteht nämlich darin, dass aus dem Rückblick heraus die programmatische 'Antiliteratur' der 1960er Jahre gar nicht so gefühlsfern war, wie sie sich selbst definierte. Kipphardt hat verlautbart, dass ihm jederzeit Objektivität oder Faktentreue wichtiger waren als Wirkung oder Ästhetik: 'Wenn die Wahrheit von einer Wirkung bedroht schien, opferte ich eher die Wirkung' (Kipphardt 1964). Dennoch kam auch die programmatische Dokumentarliteratur nicht ohne klar auf Emotionalisierung und Wirkung zielende Inszenierungsstrategien aus. Bereits das engagierte Verständnis von Literatur, das sich in erster Linie auf publikumswirksame Theateraufführungen konzentrierte, unterschied sich sehr stark von der Poetik der literarischen Moderne, die sich mit dem Zurückdrängen von 'Pathos, Affekt und Gefühl' (Kiesel 2004: 154) die strengste Gefühlsabstinz auf die Fahne geschrieben hatte. Laut Adorno, dem einflussreichen Anwalt der historischen Avantgarde, war die angemessene Haltung der Kunst jene 'mit zusammengebissenen Zähnen'.³ Mit seiner klaren Absage an Sentimentalität erweist sich Adorno als Kind seiner Zeit, als Anhänger einer ästhetischen Avantgarde, die mit der Vorstellung von Kunst als Gefühlsausdruck aufräumt. Trotzdem wäre es verfehlt, auch der ersten dokumentarischen Welle, die wir hier (gewiss vereinfachend) vorrangig mit der Neuen Sachlichkeit kurzschließen, eine völlige Unabhängigkeit vom Gefühlsausdruck zu bescheinigen. Vielmehr hegt und pflegt sie ein instrumentalistisches Verständnis von Gefühlen, das zur Grundlage für die späteren dokumentarischen Wellen wird.

-
2. Mit der Differenzierung zwischen Affekt und Gefühl spielen wir auf jenen historischen Quantensprung an, mit dem die moderne, an Gefühl und Psychologie ausgerichtete Literatur die rhetorische Affektenlehre (Kellner 1997: 23-25) abgelöst hat. Aus der Sicht der Gefühle firmiert der Affekt im Rahmen eines Reiz-Reaktionsschemas als stark konventionalisiert, mehr oder weniger homogen, effektiv und öffentlich. Wir werden überall dort von Affekt reden, wo unserer Meinung nach weiterhin Fragen der Affekterregung und Affektkontrolle im Mittelpunkt stehen. Als Navigationshilfe für die Suche nach Arbeitsdefinitionen von Affekten, Gefühlen und Emotionen in ihrem historischen Kontext, vgl. u.a. Plamper. Als Metabegriff verwendet Plamper 'Emotion' und synonym dazu 'Gefühl' (Plamper 2012: 22).
 3. Das vollständige Zitat lautet: 'Auch wo Kunst aus Protest frei sich geriert, bleibt sie unfrei, noch der Protest wird kanalisiert. Freilich wäre faul apogetisch, die Beteuerung, kein Ende sei abzusehen. Die adäquate Haltung von Kunst wäre die mit geschlossenen Augen und zusammengebissenen Zähnen' (Adorno 1970: 475).

So gewendet, scheint der Sammelbegriff der Dokumentarliteratur unvermeidlich vage, denn er ist 'Ausdruck einer Selbstbezweiflung der Literatur, die ihren spezifisch *ästhetischen* Wirklichkeitsbezug in Frage stellt und die *journalistische* Sachlichkeit zum neuen ästhetischen Ideal erhebt' (Miller 1982: 9).⁴ Das dokumentarische Kunstwerk, in dem Partikel der Wirklichkeit mittels Prinzipien von Auswahl und Montage als dokumentarische Belege im Kunstwerk fungieren, hebt die Grenze zwischen Literatur und Umwelt nicht auf, sondern stellt 'eine symptomatische Reaktion auf die grundsätzliche Unbestimmtheit dieser Grenze' (Uecker 2007: 62-63) dar. Beim Ausloten dieser Grenze kommt dem affektiven Wirkungspotenzial der jeweilig eingesetzten dokumentarischen Stoffe und Strategien eine Schlüsselfunktion zu, denn wenn man Gefühle als die treibenden Kräfte der Realität und der Geschichte betrachtet, könnte es aufschlussreich ausfallen, die diskontinuierlichen historischen Entwicklungen der Dokumentarliteratur gerade anhand der Frage nach ihren gefühlsbezogenen Aspekten durchzuführen. Ohne Zweifel stellt Dokumentarliteratur gewissermaßen ein Anti-Einfühlungsparadigma dar, das zugunsten eines effektiveren und wirkungsvolleren Zeigens von aktuellen politischen, gesellschaftlichen oder moralischen Missständen auf narrative Strukturen, die subjektiver Empathie und Identifikation Vorschub leisten, verzichtet und stattdessen anhand von quellenmäßig belegbaren Fakten und Dokumenten eine distanzierte Haltung des Prüfens befürwortet. Die dokumentarische Poetik der Nachkriegszeit, angesiedelt im Grenzgebiet zwischen Literatur und Journalistik, findet einerseits im neusachlichen Diskurs und der dazugehörigen Affektenlehre der 1920er und beginnenden 30er Jahre (obwohl sich auch nach der Zäsur von 1933 noch Überreste des neusachlichen Programms auffinden lassen, vgl. Uecker 2007: 70) einen fruchtbaren Nährboden, andererseits in der experimentellen Dokumentarliteratur ein produktives Nachspiel. Aufgrund der medialen Vielfalt und Heterogenität von dokumentarischen Darstellungsformen beschränken wir uns in diesem Aufsatz auf einige höchst markante Exponenten der dokumentarästhetischen Problematik. Erstens konzentrieren wir uns auf den Aspekt eines weiblichen Blickwinkels in Irmgards Keuns Essay 'System des Männerfangs', in dem auf witzig persiflierende Weise die neusachliche Ideologie und ihre programmatische Affektbeherrschung aufs Korn genommen wird. Zweitens wenden wir uns Peter Weiss' Dokumentationsstück *Die Ermittlung* und der Affektdynamik des Chores zu. Schließlich untersuchen wir das Gefühlsspektrum in Alexander Kluges oft auf authentischen Kriegsvorfällen basierender dokumentarischer Prosa.

4. So könnte man viele unterschiedliche, mehr oder weniger literarische Phänomene dem eher pejorativen Terminus 'Zwischenggenre' (Miller 1982: 40) Dokumentarliteratur subsumieren. Nikolaus Miller hat die Problematik einer dokumentarischen Begriffsbestimmung treffend dargelegt: 'Denn entweder verleiht er [= der Begriff] der Sachliteratur (Interviews, Reportagen, Selbstzeugnisse) einen ästhetischen Rang, den diese selbst nicht beansprucht ("Dokumentarliteratur"), oder aber er thematisiert überflüssigerweise die dokumentarische Substanz, die noch jedes Kunstprodukt (Roman, Drama, Gedicht) zur selbstverständlichen Voraussetzung hat ("Dokumentarliteratur")' (Miller 1982: 9).

Neusachliche Affektbeherrschung: Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*

In seinen *Verhaltenslehren der Kälte* benennt Helmut Lethen einige Kernideen des Kultes der Sachlichkeit, welche nach dem Ersten Weltkrieg eine Blütezeit erleben: Die 'Disziplinierung der Affekte', der Behaviorismus (Pavlov, Bekhterev) und die 'Panzerung des Ichs' (wie bei Ernst Jünger) werden von dem desillusionierten und desorientierten Subjekt als Habitus inkorporiert, um sich in der Schuldkultur und viel stärker noch in der Schamkultur der kalten, industrialisierten Bürgergesellschaft 'kühl' zu verhalten (Lethen 1994: 57). Neben dem funktionalen Charakter der neusachlichen Literatur sei vor allem ihre dokumentarische Schreibweise zu betonen (Becker 2000: 196). Dass die sachliche, reservierte Vorgehensweise der 1930er Jahre auch die Artikulation von Gefühlen zulässt und möglicherweise sogar Anlass zur Persiflage bietet, wird im Folgenden anhand von Irmgard Keuns Essay 'System des Männerfangs' und ihrem Roman *Das kunstseidene Mädchen* dargestellt.

In der Gesellschaft der Weimarer Republik bewirkten die individuell angeeigneten Praxisformen nicht nur die Regulation eines affektiv-rationalen Umgangs, sondern auch, in Anlehnung an sozialwissenschaftliche Modelle, das Entstehen von (massen-)statistisch repräsentativen 'Typen', die auf ihre wesentlichen Merkmale reduziert sind. So ist es leicht, die austauschbare Protagonistin Doris aus Irmgard Keuns Zeitroman *Das kunstseidene Mädchen* (1932) als eine ideologiekritisch inszenierte Figur, gleichsam der von Kracauer beschriebenen Angestelltenwelt entronnen, zu taxieren. Die Stenotypistin Doris ist beseelt von einer Aufstiegsphantasie und ihr Beharren, in Berlin ein 'Glanz' zu werden, beruht, Uecker zufolge, 'auf der Verkennung der eigenen sozialen Position und [führt] notwendig zu einer ideologischen Desorientierung' (Uecker 2006: 30). Obwohl den Romanen Keuns ein eindeutig politisches Profil fehlt und ihre Abwertung als 'Gebrauchsliteratur für Frauen und Angestellte' (Barndt 2003: 49) dazu geführt hat, dass man sie nicht im zeitgenössischen Diskurs der Neuen Sachlichkeit wiederfindet, lassen sie sich jedoch schon mit heutigen Augen als neusachlich-dokumentarischen Zugang zum kulturhistorischen Archiv der weiblichen Angestelltenkultur und der populären Kultur zur Zeit der Weimarer Republik betrachten. So geht Kerstin Barndt in ihrer Studie *Sentiment und Sachlichkeit* der Frage nach, ob es eine spezifisch weibliche Sachlichkeit gibt. An einer Stelle verweist sie auf Martin Lindners Unbehagen an der 'Trennung von Emotionalität und Sachlichkeit' (Barndt 2003: 95) in den tradierten Vorstellungen über die Neue Sachlichkeit. Im *Kunstseidenen Mädchen* ist das Thema der Geschlechtsspezifität hochaktuell und provoziert den Leser zu einer Stellungnahme diesbezüglich. Solange Doris ihre Gefühle zu kontrollieren weiß, kann sie sich unschwer durch die Hauptstadt bewegen, denn jede Bewegung des Körpers ist Ausdruck des ganzheitlichen (neusachlichen) Lebensstils, in dem es den als Objekte der Fremdwahrneh-

mung erscheinenden Personen vorrangig um das Vermeiden von Scham geht. Lethen weist darauf hin, dass sich die 'neusachliche Wende von der Über-Ich-lastigen Kultur zur verhaltensorientierten Zivilisation' nicht ganz vollzogen hat und dies in der 'hybriden Struktur des neusachlichen Jargons' zum Ausdruck kommt (Lethen 1994: 31). So greift er eine Formulierung Alfred Adlers auf, '[w]ie einer sich bewegt, so ist der Sinn seines Lebens' (Lethen 1994: 32), die gerade das äußerliche, durch soziale Fremdwänge bestimmte Verhalten von Doris charakterisiert. An bestimmten Stellen in Doris' als Drehbuch verstandenen Tagebuch, 'in dem sie ihr Leben zum Film aufpoliert, um sich über die triste Realität ihres Daseins hinwegzuhelfen' (Fleig 2005: 57), wird nahezu dokumentarisch der Berliner Alltag asyndetisch und kaleidoskopisch eingefangen.⁵ Die Dynamik dieser Aufzählungen verrät zugleich ihr emotionales Bewegtsein, das auch in Sätzen wie 'Mein Leben rast wie ein Sechstagerrennen' (Keun 1980: 56) zum Ausdruck kommt. Kurz bevor *Das kunstseidene Mädchen* veröffentlicht wurde, erschien in der kosmopolitischen Zeitschrift *Der Querschnitt* Keuns Essay 'System des Männerfangs' (1932). In diesem programmatischen Text entwickelte sie in schamloser, aber wohl auch amüsanter Weise eine Typologie von Männern und wie man sie verführen kann. Ganz im Sinne der Neuen Sachlichkeit schlägt Keun eine Panzerung gegen Gefühle vor. Emanzipation könne nur durch den Verlust der eigenen Identität bzw. die Übernahme männlicher Gefühlsindifferenz erreicht werden. Als Faustregel gelte zum Selbstschutz mithin, dass Frauen sich nie in jemanden verlieben sollten: 'Es gibt nur eine Regel, die unter allen Umständen zu befolgen ist: selbst *nicht* verliebt sein, denn dann macht man sicher *alles* falsch' (Keun 2005: 141). Neben dieser Faustregel, die Keun den Frauen ganz am Schluss ihres Essays mitgibt, besteht der programmatische Text aus zwei weiteren Teilen. Im ersten Teil werden 'allgemeine Regeln' gegeben, die so anfangen (138):

Der Eitelkeit des Mannes Futter geben. Sein Selbstgefühl stärken, ihn stolz sein lassen auf sich. Ihn verstehen, wenn er verstanden sein will, und im richtigen Moment stoppen – mit dem Verstehen. Ein Mann wünscht nicht bis in die letzten abgründigen Tiefen seines einmaligen Innenlebens begriffen zu werden von einer Frau – er könnte sonst merken, daß es nicht so unerhört einmalig ist, und das würde er sehr übel nehmen.

Keun ironisiert nicht nur den neusachlichen Gestus, sondern auch die Geschlechterstereotype. Sie skizziert im zweiten Teil einen Katalog von Männer-typen und entwickelt dabei eine Perspektive, die auf individuellen weiblichen Lustgewinn zielt, dabei aber auch männliche Projektionen weiblicher Erotik zitiert und instrumentalisiert. Mit physiognomisch geschultem Blick weiß sie

5. Musterbeispiele, die als Vorlagen zu diesem Buch hätten dienen können, sind Anita Loos' *Blondinen bevorzugt: Das lehrreiche Tagebuch einer jungen Dame* (1926), Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), Erich Kästners *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* (Originaltitel: *Der Gang vor die Hunde*) (1931) und, bekanntlich umstrittenerweise, Robert Neumanns *Karriere* (1931). Mit ihrem Hang zur Hochstapelei in der Hauptstadt ist Doris ein weiblicher Franz Biberkopf.

diese Typen je nach Beruf zu klassifizieren. So findet man unter dem Stichwort ‘Musiker’ Folgendes (139):

Man täusche kein Gehör vor, wenn man keins hat – er kommt dahinter. Unmusikalische Frauen suchen sich besser andere Objekte als gerade Musiker. Man kann sich von Schriftstellern und Malern belehren lassen – Gehör läßt sich nicht beibringen. Sonst: Bei gemeinsamen Konzertbesuchen lehne man ab, was er ablehnt, finde schön, was er schön findet – und um nichts falsch zu machen, lehne man den Kopf zurück und schließe die Augen – was, je nachdem, äußerstes Gelangweiltsein oder höchstes Entzücken ausdrücken kann.

In diesem Passus mokiert sich Keun über die Männer, die sich traditionell eine objektivierende Sichtweise auf Frauen angedeihen lassen und die sie nun in satirischer Absicht ihrerseits nicht als Personen, sondern als Objekte darstellt. Ihr ‘System des Männerfangs’ können wir als eine Art von Ratgeber begreifen, der geradezu wie eine neu codierte Verhaltenslehre wirkt bzw. eine solche ironisch zitiert, wenn jetzt objektivierende männliche Sichtweisen auf Frauen in ihr Gegenteil verkehrt werden. Es ist jedoch nicht ganz eindeutig, inwiefern der Ratgeber zum Männerfang tatsächlich als solcher gemeint ist. Man kann ihn auch als Parodie der vielen Typologien, die laut Lethen in der Zeit der Weimarer Republik ‘Konjunktur’ hatten und ‘ideale Rahmenbedingung[en] für den Dezisionismus [bilden]’ (Lethen 1994: 194). Lethen hat in seinen umfangreichen Nachforschungen zur Neuen Sachlichkeit nachgewiesen, dass die behavioristischen Gefühlskonzepte deswegen relativ leicht in das Literatursystem Eingang fanden, weil sie auf Gefühlslehren der Frühen Neuzeit rekurrieren, die zum Teil noch von einem vorindividualistischen bzw. proto-individualistischen Subjektverständnis ausgehen. Vormoderne, frühneuzeitliche Affekt- und Verhaltenslehren setzten schon auf Affektkontrolle, noch lange bevor die ersten viktorianischen Anstandsbücher als Orientierungshilfe bei einer potenziell gelungenen sozialen Mobilität an Bedeutung gewannen. Als lakonischer ‘Ratgeber für das Verhalten auf vermintem Gelände’ (Lethen 1994: 54) kursierte in dieser ideologisch sehr stark polarisierten Epoche vor allem das vom spanischen Jesuiten Baltasar Gracián verfasste *Handorakel und die Kunst der Weltklugheit* (1647), eine Aphorismensammlung, die in den Jahren 1828 bis 1832 von Arthur Schopenhauer ins Deutsche übertragen wurde. Exemplarisch sei hier ein Satz aus Maxime Nr. 202 genannt: ‘Die Reden sind die Schatten der Taten; jene sind weiblicher, diese männlicher Natur’ (Gracian 1948: 129). Das *Handorakel* konstruiert eine männliche Welt, in der Frauen noch nicht mal ein peripheres Schattendasein fristen. Wenn also Keun den Frauen den Ratschlag erteilt, sich dem Verhalten der Musiker mimetisch anzugleichen, zitiert sie mit dem Format des Verhaltenskodexes eine Ausdrucksform, die, wie schon die frühneuzeitlichen Verhaltenslehren, davon ausgeht, dass man seine Gefühle lenken und unterdrücken kann, wobei die Frauen zu ihrem (individuellen) Innenleben auf Distanz gehen sollen, wenn sie beim Männerfang nicht auf den Holzweg geraten wollen. Gerade diesem Kult der Kälte entleiht die Neue Sachlichkeit ihr dokumentarisches, analytisches Potenzial.

Man könnte behaupten, dass das Gefühlsmodell, das Keun im ‘System des Männerfangs’ entfaltet, in der konkreten Ausarbeitung ihrer Romane scheitert, obschon Kerstin Barndt der Meinung ist, dass Doris, das kunstseidene Mädchen, sich gerade ‘als virtuose Anwenderin dieses Systems [erweist]. Es verlangt kommunikative Kompetenz unter Einsatz des eigenen disziplinierten Körpers, Sensibilität und Menschenkenntnis – Eigenschaften, die Sloterdijk am Hochstapler herausstreicht’ (Barndt 2003: 189). Da Doris als freie, ‘Neue Frau’ in ihrem Bestreben, die Männer irrezuführen, sich konträr zum erwarteten Rollenmuster als zukünftiger Ehefrau und Mutter verhält und auch nicht zum Filmstar aufsteigt, muss sie die andere gesellschaftlich vorgegebene Rolle ausfüllen. Das Prostituiertenschicksal ist somit fast unentrinnbar. Zwei unmissverständliche Andeutungen macht sie selber, erstens: ‘Und gestern war ich mit einem Mann, was mich ansprach und für was hielt, was ich doch nicht bin. Ich bin es doch noch nicht’ (Keun 1980: 144); und zweitens: ‘Immer ging ich weiter, die Huren stehen an den Ecken und machen ihren Sport, und in mir war eine Maschinenart, die genau ihr Gehen und Stehenbleiben machte’ (Keun 1980: 145). Von Ankum argumentiert, dass einer Frau, die sich allein im öffentlichen Raum zeigte, ‘der Ruf sexueller Verfügbarkeit an[hing]’ (von Ankum 1994: 372). Trotz ihrer versuchten Gefühlskälte befindet Doris sich offenkundig im Wechselbad der Gefühle, und die abrupten Übergänge haben Forscher dazu motiviert, *Das kunstseidene Mädchen* nicht als sachlich, sondern als melodramatisch zu bezeichnen, wobei jedoch übersehen wird, dass ‘das Verhältnis von “Sachlichkeit” und expressiver Emotionalität keineswegs nur antithetisch zu verstehen’ (Lindner 1994: 159) ist. Der Vorwurf der Trivialität, der Keuns Roman bis heute anhängt, hat nicht zuletzt damit zu tun, dass auf diese Weise an ältere Formen des rührseligen, epischen Erzählens angeknüpft wird, die als abgegriffen gelten. Elsaesser weist darauf hin, dass wenn wir im üblichen Sprachgebrauch etwas ‘melodramatisch’ nennen, wir zumeist meinen, ‘dass menschliche Handlungen und emotionale Reaktionen einem übertriebenen Aufstieg-und-Fall-Muster folgen, [und] eine Bewegung vom Erhabenen zum Lächerlichen und eine perspektivische Verkürzung gelebter Zeit zugunsten von Intensität [stattfindet]’ (Elsaesser in Barndt 2003: 198). Die taktile Nähe-Semantik des Melodramas und seines Erfolges beim Publikum ist quasi die Schattenseite des ‘Pathos der Distanz’, das in der neusachlichen Poetik aufscheint. Trotzdem kann man sagen, dass die Übertragung der zentralen Kategorie ‘Arbeit’ auf Gefühlsarbeit Schule gemacht hat. Die soziologische Gefühlstheorie von Arlie Hochschild beschreibt unter anderem die Gefühlsarbeit von Flugbegleiter/innen und erinnert an das instrumentalistische Verständnis, das wir bei Irmgard Keun gesehen haben. Es ist konstruktivistisch geprägt und stellt Genderidentität als Ergebnis einer Mobilisierung von Gefühlen dar.

Obzwar Keuns ‘System des Männerfangs’ stark psychologisierend wirkt, bestand die eigentliche neusachliche Prämisse darin, der empirischen Realität so nah wie möglich zu kommen und die inneren Vorgänge des Menschen generell unberücksichtigt zu lassen. Da sie sich meistens an die sinnlich erfahrbare Wirk-

lichkeit hält, gehört die nur begrenzt Kreativität aufweisende neusachliche Ästhetik eigentlich schon zu der von Sloterdijk geforderten ‘Schule der Wahrnehmung’, die in der Moderne nicht Fuß fassen durfte (Sloterdijk 1987: 66). Die neusachliche Prämisse galt ebenso sehr für die von William Wundt begründete experimentelle Psychologie (und Oberflächenpsychologie) als auch für den nachfolgenden Behaviorismus (Verhaltenspsychologie), der ‘Emotionen als reflexartige körperliche Verhaltensmuster definierte’ (Plamper 2012: 214). In diesen empirisch operierenden Disziplinen wird von einem physiologischen Reiz-Reaktionsschema ausgegangen, das mit der komplexeren Konzeptualisierung von Gefühlen in Literatur nur begrenzt kompatibel ist. Um die Mitte der 1880er Jahre erwiesen sich experimentelle Psychologen wie Carl Lange und William James als Materialisten, deren Theorie Plamper folgendermaßen auf den Punkt bringt: ‘Emotionen seien nichts Körperinneres, der Körperausdruck selbst sei die Emotion’ (Plamper 2012: 100).⁶ Immerhin haben sich Autoren wie Robert Musil,⁷ der selbst experimentelle Psychologie studiert hatte, von der spekulativen Tiefenpsychologie irritieren lassen und sich um den Nachweis ihrer Anschlussfähigkeit gekümmert. So findet man in Musils Büchlein *Nachlaß zu Lebzeiten* (1936) den Text ‘Kann ein Pferd lachen?’ Ein ‘angesehener Psychologe’, so Musil, habe auf apodiktische Weise behauptet: ‘das Tier kennt kein Lachen und Lächeln’ (Musil 1999: 20). Der als Frage formulierte Titel ist das Objekt der Ironie, denn sie wird ‘innerhalb des Paradigmas der Tiefenpsychologie zu absolut und zu essentialistisch gestellt’ (Martens 2008: 289). Wenn man dagegen Willen und Intention außen vor lasse und Gefühle in ihre Reize und Bestandteile zerlege, so trete nicht nur, so Musils Pointe bezüglich des vor Lachen wiehernden Menschen, das Tierische im Menschen stärker zutage, sondern man könne auch die Kombinatorik der Gefühle bzw. ihre Mischung (*mixed emotions*) besser untersuchen. Musil verlegt sich im *Mann ohne Eigenschaften* auf diese Komplexitätssteigerung und weist nach, dass euphorische Gefühle immer auch Abneigung und Abstoßung beigemischt sind.

Das mechanistisch geprägte Gefühlskonzept der experimentalpsychologischen Emotionsforschung ist für den rasanten Ritt durch das Wechselbad der Gefühle in der Großstadt besser geeignet als die Introspektion; dieses Gefühlskonzept wird, wie an dieser Stelle nicht mehr ausgeführt werden kann, im Medium des Films vom frühen Kino begleitet, ohne das die Ausrichtung der neusachlichen Literatur an der Oberfläche und konkret auch Keuns *Das kunstseidene Mädchen* kaum denkbar sind. Da Dokumentarkunst immer auch mit der Wahl ihres Rohstoffes, ihres ungewöhnlichen Gegenstands auftrumpft, trägt der Fokus

-
6. Die Priorität der Körpersymptome führte zu Aussagen wie: ‘Wir sind traurig, weil wir weinen, wir sind wütend, weil wir zuschlagen, wir verspüren Angst, weil wir beben, und eben nicht, dass wir weinen, zuschlagen oder beben, weil wir traurig, wütend oder ängstlich sind’ (James in Plamper 2012: 210).
 7. Wie Martens anführt, war Musil ein ‘Anhänger der “experimentellen” Psychologie, die sich vor allem mit Motorik und physiologischen “Reizen”, also mit dem physischen Ursprung psychischer Phänomene beschäftigte’ (Martens 2008: 289).

auf die Oberfläche zu einer Wirksamkeit bei, die darauf zielt, den Rezipienten in einen anderen affektiven Zustand zu versetzen und erst so den Eindruck einer bislang nicht wahrgenommenen Authentizität, eines Realitätseffektes hervorzurufen. Sind sowohl das klassische Pathos des öffentlichen, auf Rührung zielenden Gefühlsausdrucks als auch die Sentimentalität des Melodramatischen vom legitimen Literatursystem als unecht und oberflächlich abgelehnt worden, so kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, dass beide vor allem auf der Leinwand (vorrangig zwecks Darstellung von Pathosformeln⁸ oder von Gefühlen großer Menschenmengen) bzw. im dokumentarischen Paradigma der Enthüllung überwintern. Diese aktive und interaktive Präfiguration von Gefühlen bleibt auch den späteren dokumentarischen Wellen, denen wir uns anhand der Schlüsselfiguren Peter Weiss und Alexander Kluge widmen, erhalten.

Peter Weiss und das chorische Lachen in *Die Ermittlung*

Aus dem vorigen Abschnitt ist deutlich geworden, dass bei Irmgard Keun die aus der Experimentalpsychologie abgeleitete Gefühlskonzeption zur emotionalen Aufladung des an sich unpathetischen Wahrnehmungsmodus dient. Auch in der zweiten Welle geht man darstellerischen Mitteln zur Erzeugung von Stimmungen nicht aus dem Weg. Obwohl das Dokumentartheater der 1960er Jahre sich auf gegenwartsbezogene Dokumente verpflichtet, greift es das klassische System des Theaterchors auf, um konkret Gefühlsreaktionen zu kanalisieren.

Rührt die Bühnenwirksamkeit des Dramas *Marat/Sade* (1964) weitgehend vom Einsatz des Chores her, der disparat aus Geisteskranken und politischen Häftlingen zusammengestellt ist und 'zur akustischen und optischen Belebung des ansonsten diskussionslastigen Stücks' (Baur 1999: 153) benutzt wird, so wird im Dokumentarstück *Die Ermittlung. Oratorium in elf Gesängen* (1965) die Funktion des Chores gleichsam invertiert, denn hier dienen neun namenlose Sprecher zur stimmlichen Darstellung des so gut wie anonymen Chores, der aus mehreren hundert Zeugen besteht, die im Rahmen des 1. Frankfurter Auschwitz-Prozesses (1963-1965) tatsächlich vom Gericht aufgerufen wurden. Für beide Dramen hat der deutsche Autor und schwedische Staatsangehörige Peter Weiss dokumentarisches Material angewendet. Für *Die Ermittlung* hat Weiss als Beobachtender den Strafgerichtsverhandlungen des Auschwitz-Prozesses beigewohnt, Gedächtnisprotokolle angefertigt und Prozessberichte gesammelt, die er

8. Vgl. zur Relevanz von Pathos und Gefühl für den frühen Dokumentarfilm Sasse (2010). Der Kunsthistoriker Aby Warburg hatte die Pathosformel 'zur Bezeichnung von emotional aufgeladener Gestik oder Mimik in Bild oder Bildhauerei' entwickelt (Plamper 2012: 59). In Pathosformeln werden gesteigerte Gefühlsausdrücke, die sich immer subjektiv ereignen, objektiviert und dauerhaft gemacht. Zu Recht ist daher bei Plamper von einer 'bildlich-emotionale[n] Intertextualität' (Plamper 2012: 60) die Rede, denn der emotionale Inhalt bildhafter Elemente (wie gemalter Handbewegungen oder Gesichtsausdrücke), die von Künstlern oft Jahrhunderte später kopiert werden, kommt in diesen neuen Kunstwerken wieder zum Vorschein und verbindet so ihre unterschiedlichen Geschichten.

zu einem bühnentauglichen Konzentrat verdichtet hat. In der Anmerkung zum dramatischen Text, die ein performatives Dispositiv ist, schreibt er: 'Dieses Konzentrat soll nichts anderes enthalten als Fakten, wie sie bei der Gerichtsverhandlung zur Sprache kamen. Die persönlichen Erlebnisse und Konfrontationen müssen einer Anonymität weichen. Indem die Zeugen im Drama ihre Namen verlieren, werden sie zu bloßen Sprachrohren' (Weiss 1968: 9). Im Unterschied zu der Anzahl der Zeugen hat Weiss die 22 auf der Anklagebank sitzenden Männer auf 18 reduziert, wobei jeder Angeklagte eine authentische Person darstellt. Zur Verfremdung des dokumentar-realistischen Inhalts hat Weiss unter anderem die Dialoge in Verse gesetzt und dabei auf Satzzeichen verzichtet, wodurch die emotionale Erregung der Beteiligten fast vollständig ausgeblendet wird und mithin mögliche Interpretationen ihrer Gefühle vonseiten des Rezipienten erschwert werden. Die doch in die szenische Montage eingebauten emotionalen Elemente sind wirkungsstrategisch von größter Bedeutung. Aus dem Spannungsfeld zwischen der verhältnismäßig geringen Anzahl von Zeugen, woraus jeweils ein Einzelner hervortritt, und dem Block von Angeklagten entsteht auf der Anklagebank eine gefühlte Überlegenheit. Als Pendant zum anonymisierten Chor der Zeugen bilden die Angeklagten, wie aus den Regieanweisungen⁹ hervorgeht, stellenweise unverkennbar einen affektdynamischen Chor des Gelächters, das von Walter Jens bedeutungsvoll als 'Höllensignal des uniformen Gelächters' (Jens 1970: 95) umschrieben wird. Als Verfremdungseffekt demonstriert das wiederholte chorische Lachen zugleich das Bearbeitungsprinzip einer dokumentarischen Ästhetik, denn es stellt eine interpretierende Hinzufügung vom Dramatiker dar.

In dem Essay 'Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss' hat W.G. Sebald einen bemerkenswerten Befund aufgedeckt. Weiss, der sich während seiner Kindheit in Bremen und Berlin die Verhaltenslehren der deutschen Bildung und Gesittung angeeignet hatte, wurde sich erst in der Emigration mit seinen Eltern seiner teilweise jüdischen Herkunft bewusst. Diese schockartige Erkenntnis brachte ihn dazu, sich als eine Art 'Zwitterwesen', das aus einem 'deutsch-jüdische[n] Konglomerat' (Sebald 2003: 143) besteht, zu fühlen. Gleichzeitig bürdete diese Vermischung der Sphären ihm eine selbstgewählte, große moralische Verpflichtung auf, die so weit ging, dass er sich sowohl mit den

9. Im dramatischen Text sind die Regieanweisungen kursiv gedruckt. Auf Fragen zu den medizinischen Experimenten 'schweigt' die Zeugin 4 viermal (88, 89, 90). Viermal betreffen die Regieanweisungen Interaktionen zwischen einem Angeklagten und einem Zeugen oder einer Zeugin: 'Der Angeklagte 16 nickt der Zeugin freundlich zu' (33), 'Der Angeklagte 7 grinst den Zeugen an' (46), 'Der Angeklagte 2 begrüßt die Zeugin freundlich' (56), 'Der Angeklagte 17 nickt dem Zeugen wohlwollend zu' (169). Einmal wird dem Zeugen 4 eine deiktische Geste vorgeschrieben, nachdem er über rauchende und lachende Henker berichtet hat: 'zeigt auf die Angeklagten' (138), welche diese Geste als beleidigend empfinden sollen: 'Die Angeklagten äußern ihre Empörung (138)'. Was das oft wiederholte chorische Lachen betrifft, lesen wir sechsmal: 'Die Angeklagten lachen' (24, 25, 49, 62, 144, 152), dreimal 'Die Angeklagten lachen zustimmend' (81, 117, 196) und einmal 'Zustimmendes Lachen der Angeklagten' (120). Weiter ist noch einmal von 'Zustimmung von seiten der Angeklagten' (172) die Rede. Der dramatische Text endet mit: 'Laute Zustimmung von seiten der Angeklagten' (199), und zwar nachdem Angeklagter 1 für eine Verjährung der Vorwürfe plädiert hat.

Tätern als auch mit den Opfern der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft identifizierte. Sebalds Befund bezieht sich auf den 8. Gesang der *Ermittlung*. Anhand von elf Stationen (oder Gesängen) erzählt Weiss' Dokumentarstück die Geschichte von der irrealen Realität des KZ-Alltags. Im 8. Gesang ('Gesang vom Phenol') werden die im Block Zwanzig durchgeführten medizinischen Versuche an Gefangenen thematisiert. So wurden Häftlinge durch eine in das Herz hineingestoßene Phenolspritze getötet. Diese Phenolspritzen wurden häufig vom Sanitäter Josef Klehr (im Drama ist er Angeklagter 9) verabreicht, während zwei Funktionshäftlinge den Kranken bei dieser 'Sonderbehandlung' festhalten mussten. Sebald schreibt: 'Die Namen der beiden zu solchem Hilfsdienst beordneten lauteten, wie Zeuge 6 sich erinnert, Schwarz und Weiss. In Anbetracht einer derartigen, gewiß mit vollem Bewußtsein in den Text eingebrachten und nahezu emblematischen Koinzidenz mußte jederlei moralisierende Vereinfachung sich verbieten' (Sebald 2003: 143-144). In der 3. Sequenz des 8. Gesangs ist Weiss in der Tat im dramatischen Text an die Stelle von einem der beiden Funktionshäftlinge, der noch in der 2. Sequenz 'Gebhard' heißt, getreten (Weiss 1968: 146). Sebalds Vermutung ist in jeder Hinsicht berechtigt, denn die Aussagen dreier ehemaliger polnischer Häftlinge aus Auschwitz stimmen diesbezüglich völlig überein.¹⁰ Ohne falsches Pathos ist Weiss in den Text geschlichen, nicht nur um das Problem der Zeugenschaft auf die Spitze zu treiben, sondern auch und gerade weil er die sonst gewahrte Distanz zum Faktenmaterial durch seine 'Mitschuldigkeit' an der angeordneten Tötung von Mithäftlingen sprunghaft zu überbrücken weiß. Auch wenn die 'Objektivierung' subjektiver Zeugenaussagen eine Distanzierung kreiert, die ganz persönlichen Schicksale der Opfer also außer Betracht bleiben und die einschlägigen Zeugenfiguren auf der Bühne keine Emotionen aufweisen, kann von Emotionslosigkeit in der *Ermittlung* nicht die Rede sein. Erstens sind die Reden der Angeklagten nicht vor emotionalen Ausbrüchen gefeit, und zweitens ist der dargebotene Stoff inhaltlich bereits so brisant, dass er faktisch starke Gefühle bei den Rezipienten evozieren muss.¹¹ Die programmatische Dokumentarliteratur verzichtete also nur teilweise auf eine ästhetisch-literarische Form, was im Fall von Peter Weiss zusätzlich die Oratorium-Struktur und die zahlreichen Anleihen bei Dante vermuten ließen. In der Folge wurden sowohl die aktiven Eingriffe in das dokumentarische Material als auch die literarische

10. Anlässlich des 50. Jahrestages des Beginns der Strafgerichtsverhandlung 2014 sind die vom Fritz Bauer Institut transkribierten Originaltonbandmitschnitte der Zeugenvernehmungen in der 'Strafsache gegen Mulka u.a.' der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden, die seine Vermutung bestätigen. Da wäre zuerst Stanislaw Klodziński zu nennen, der am 46. Verhandlungstag, dem 15.5.1964, und am 48. Verhandlungstag, dem 22.5.1964, vor dem Schwurgericht in diesem Zusammenhang Folgendes sagte: 'Man rief dann zwei Häftlinge dazu, Schwarz und Gebhard'; zweitens Władysław Fejkiel, der am 50. Verhandlungstag, 29.5.1964, dieselben Namen nennt: 'Schwarz und Gebhard'; und drittens Stanislaw Glowa, der am 54. Verhandlungstag, dem 11.06.1964, angibt: 'Szaja Gebhard, ein französischer Jude – Und Schwarz, Kalman, ein slowakischer Jude.' Die Gerichtsdolmetscherin Wera Kapkajew hat die Aussagen dieser Zeugen aus dem Polnischen ins Deutsche übersetzt. Die Gerichtsaussagen sind im Internet unter <http://www.auschwitz-prozess.de/> [April 2015] abrufbar.

11. Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung gelangt Buch (2010).

Formung verstärkt als mit dokumentarischer Ästhetik kompatibel wahrgenommen.

Alexander Kluge: historische Ereignisse als 'Ausdruck von Gefühlslagen'

Bei einer effektvollen Wiedergabe von Fakten wird auch Dokumentarliteratur von subjektiven Faktoren beeinflusst. Die für die *Ermittlung* vom Autor ausgewählten Dokumente zeugen davon, wie unumgänglich das Bearbeitungsprinzip in der Dokumentaristik ist. Wenn der Kontext nicht bekannt ist und zudem sachkundige Erläuterungen fehlen, verliert das Dokument seine Autorität. Obwohl das Frühwerk eines Autors¹² wie Alexander Kluge auch noch zum Teil zur zweiten Welle gehört, möchten wir in diesem letzten Abschnitt auf seine dokumentarische Prosa eingehen, da diese besonders gut zeigt, wie die Allianz zwischen Dokument und Gefühl konkrete Gestalt angenommen hat.

Das Politische wird nach Kluges Auffassung nicht auf das sachliche Handeln von Regierungen, Parteien o.Ä. eingeschränkt, sondern in erweiterter Bedeutung auf alles bezogen, was durch die Realitäten der Alltagswelt beseelt wird. Politik ist kein 'Sachgebiet', sie ist 'ein besonderer Intensitätsgrad von allem und jedem, jedem alltäglichen Gefühl, jeder Praxis' (Kluge 1983: 317). In der Entwicklung von einer politisch engagierten zu einer enzyklopädischen und experimentierfreudigeren Dokumentaristik gilt Kluge als Schlüsselfigur. In *Lebensläufe* (1962) und *Schlachtbeschreibung* (1964) verschmilzt er den 'objektiven' Rohstoff mit subjektivem Antirealismus und versucht dabei, den scheinbaren Gegensatz zwischen Dokumentation und Fiktion aufzuheben. Einerseits versachlicht er Gefühle, indem er als Chronist die 'systemkonkordante Logik' (Sebald 2003: 144) historischer Ereignisse betont, andererseits verdeutlichen Verweise auf die Oper als 'Kraftwerk der Gefühle' (Kluge 1984: 68) und klassische Topoi aus der Weltliteratur auch Kluges Streben, über die Intensität eines Gefühls eine elementare Form von politischer Aktion und Widerstand zu ermöglichen.

Es ist wohl bekannt, dass bei einer fotografischen Wiedergabe der Realität oft mehr verschleiert als erhellt wird. In seinen 'Kommentare[n] zum antagonistischen Realitätsbegriff' schreibt Kluge, dass es möglich sein muss, 'die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen' (Kluge 1975: 215). Die Möglichkeit einer anderen Wirklichkeit ist der Wirklichkeit schon inhärent, denn die Idee eines 'Möglichkeitssinn[s]' (Musil 2009: 16) bildete das poetologische Prinzip, aus dem Musils *Mann ohne Eigenschaften* entstand. An diesen Möglichkeitssinn anknüpfend, können wir feststellen, dass Kluges literarische Methodik aus einer Vermengung von dokumentarischen und fiktionalen Text-

12. Der Begriff Autor umfasst hier alle Tätigkeiten des Tausendsassas Kluge: 'Schriftsteller, Filmemacher, Filmpolitiker, Fernsehproduzent, Internetkurator und Hörspielmacher' (Uecker 2014: 100).

sorten besteht, wobei die authentischen und fingierten Elemente häufig bis zur Untrennbarkeit ineinander verwoben sind. In seiner Studie zur Authentizität in unter anderem Dokumentarliteratur kommt Christoph Zeller zum Ergebnis, dass für Kluge 'der Fiktionsgehalt der Realität' das eigentliche Problem des Dokumentarischen ausmacht und deshalb seine dokumentarischen Texte 'Kunstwerke' sind, 'die für sich den Rang des Wirklichen beanspruchen, während sich die Realität als fiktives Substrat erweist' (Zeller 2010: 111). Kluges heterogene Herangehensweise löst – auch dank seines depersonalisierten Erzählstils, der sachlich-kalt anmutet – beim Rezipienten oft ein Gefühl der Beunruhigung, das bis zur Irritation führen kann, aus. Seine Arbeit wird durch eine stete Sondierung der Konfliktzonen zwischen Herz und Verstand geprägt, die zusammen die subjektive und die objektive Seite des Realismus ausmachen. In Kluges antagonistischem Realismusmodell wird die Wirklichkeit sowohl von der 'Eigendynamik' der Geschichte als auch vom 'Eigensinn' des Menschen bestimmt. Die innere, 'subjektive' Wirklichkeit ist genauso real wie die äußere, 'objektive', und gerade weil der innere Möglichkeitsraum umso größer ist, die äußere Wirklichkeit aber nur selten Anlass zu Glücksgefühlen gibt, empfindet man häufig ein Unbehagen gegenüber der äußeren Realität, so wie sie ist; oder in Kluges Worten: 'Das Motiv für Realismus ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest' (Kluge 1975: 216).

In seinem 2000 erschienenen Opus Magnum *Chronik der Gefühle* hat Kluge all seine Erzählungen, wie eben auch die der *Lebensläufe* und *Schlachtbeschreibung*, gesammelt. Im Vorwort schreibt er, dass die Gefühle 'die wahren Einwohner der menschlichen Lebensläufe [sind]' (Kluge 2000a: 7). Im Textbuch zum Essayfilm *Die Macht der Gefühle* (1983) meinte er, gleichfalls im Vorwort, dass '[d]ie schärfste Herausforderung für das Gefühl der Krieg [ist]' (Kluge 1984: 6). Daher überrascht es nicht, dass auch in der Geschichtensammlung *Die Lücke, die der Teufel läßt* (2003) Krieg und Gefühl miteinander in Verbindung gesetzt werden. So heißt es im Vorspann zur Erzählung 'Sitz der Leidenschaft': 'Das bloße Interesse, die Abneigung, das bloße Vorurteil reichen selten hin, einen Krieg auszulösen. Es muß sich um ein Gefühl handeln, das ein zivilisierter Mensch nicht zeigen darf, andernfalls braucht man keinen Krieg, um es auszudrücken' (Kluge 2003: 588). Mit der für ihn typischen pseudo-dokumentarischen Finesse inszeniert und protokolliert Kluge ein kurzes Scheininterview mit anonymen Gesprächspartnern, das folgendermaßen endet (Kluge 2003: 588):

- Sie sehen die Leidenschaft nicht *in* den Menschen, sondern *zwischen* den Menschen?
- Wo soll sie sonst sein?
- Dann kommt es bei Auslösung eines Krieges auf dieses Dazwischen an, nicht auf das Gefühl, das ein Mensch in sich trägt?
- Ich glaube überhaupt nicht, daß ein Mensch Gefühle in sich trägt, man hat sie zwischen sich.

In diesem Zitat und allgemein in Kluges Texten kommt ein Verständnis von Gefühlen zum Einsatz, das stark an die oben skizzierte Gefühlstheorie aus der Zeit der Weimarer Republik erinnert. Als Bindeglied funktionieren sicherlich die Schriften Walter Benjamins, die einerseits das rhetorische Zeitalter der Frühen Neuzeit (und ihrer Lehre der Affekte) für die Moderne präsent halten, sich andererseits an der Experimentalpsychologie russischer Provenienz orientierten, um das neue Verhältnis zwischen Zuschauer und Kunstproduktion zu bestimmen.

Wo befinden sich die Gefühle, wenn sie sich nicht im Menschen befinden? Ohne Zweifel rekurriert Kluges Gefühlskonzeption dauernd auf Karl Marx, was dazu führt, dass er die historische Gewordenheit und die Veränderbarkeit im Blick hat. Gleichwohl ist in Kluges Umgang mit Gefühlen ein Wandel zu bemerken: In *Luftangriff auf Halberstadt* sind die Menschen derart von ideologischen Systemen determiniert, dass sie nicht mehr zu Einfühlung imstande sind. Seit den siebziger Jahren macht Kluge in seinem Œuvre immer mehr Freiräume und Widerstandspotential namhaft,¹³ die nicht selten mit dem Wort 'Gefühl' verbunden werden. Es handelt sich dann aber nicht um die emphatischen, komplexen Gefühle, wie sie die bürgerlich-individualistische Literatur auch schon dadurch beschreibt, dass sie sich an den Gefühlen von wenigen, individuellen Perspektivträgern orientiert. Vielmehr steht bei Kluge immer das Kollektiv bzw. die lange Dauer im Zentrum: 'Obergefreiter Wieland trug keinen Marschallstab mit sich, sondern Wünsche, das Gepäck von 66 Generationen seiner Familie, die kaum glücklich zu nennen waren' (vgl. *Schlachtbeschreibung* in Kluge 2000a: 742). Menschliche Erfahrung ist von langen historischen Prozessen durchsetzt, wobei vor allem die Bauernkriege von 1524 sich als folgenreich erwiesen haben. Kluge setzt diese Gefühle sehr körperlich, sehr physiologisch an. Als Beispiel hierfür verweisen wir auf das Bild aus dem intermedialen Update von *Schlachtbeschreibung* (2000a), das beschreibt, wie Soldaten sich im Schneesturm verlaufen. Experimentelle Psychologen haben nachgewiesen, dass Menschen ohne räumliche Koordinaten dazu neigen, im Kreis zu laufen und zum Anfangspunkt zurückzukehren. Das Phänomen ist zum Einsatz von endlosen Debatten zwischen evolutionären und nicht-evolutionären Deutungen geworden. Die Metapher des 'Im-Kreis-Gehens' ist natürlich an sich schon besonders traditionsreich. Kluge entscheidet sich hier für die lange Dauer: Die Soldaten, die sich hier verlaufen, seien schon seit Luthers Verzicht auf eine Allianz mit den Bauern auf dem Irrweg. Im Anschluss seziiert ein russischer Anatom den Körper eines erfrorenen, verhungerten Soldaten, auf der Suche nach dem Sitz der Gefühle oder der Antriebe. Naturgemäß kann er keine Gefühle finden. Wo befinden sich Gefühle, wenn sie sich nicht im Menschen befinden? Sie heften sich an Medien, Gegenstände und an Räume (im Falle des Bauernkriegs an 'Mansfeldsches Gebiet'). Es handelt sich

13. Die Unterscheidung zwischen Kluges frühen, objektivistisch-dokumentarischen Erzählungen und seinen essayistischen Text-Bilder-Büchern geht gerade mit der Antwort auf die Frage einher, 'ob der Mensch als subjektiver Faktor den historischen Prozeß lenken kann oder ob er den objektiven Geschichtsverhältnissen ohnmächtig ausgeliefert ist' (Bosse 1989: 315).

um den (auch geographisch stark ausgeprägten) ‘Ortssinn’, das Gefühl, am richtigen Ort zu sein, wie Bourdieu es als komplexes Zusammenspiel von objektiven Bedingungen und subjektiven Entscheidungen beschreibt und dabei Goffmans ‘sense of one’s place’ als ‘Art gesellschaftlicher Orientierungssinn’ (in Meier 2004: 61) versteht.

Ansätze zur Beschreibung kollektiver Gefühle hat es nicht zuletzt gerade in der militärischen Psychologie und im Zeichen der Neuen Sachlichkeit gegeben. Mit einer ‘gestaltmäßige[n] Betrachtung des Arbeiters’ (Jünger 1981: 47) hat Ernst Jünger sich um 1932 erheblich von der Gestaltpsychologie inspirieren lassen. In seinem Essay ‘Über den Schmerz’ (1934) hat er sich darüber Gedanken gemacht, wie Soldaten ihre Gefühle, vor allem die Empfindung des Schmerzes, ausschalten, und wie sie sich als ‘gepanzerte Zellen’ (Jünger 1980: 176) zu einem ‘außerhalb der Zone des Schmerzes’ (Jünger 1980: 181) stehenden, organischen, supra-individuellen Körper zusammenschließen, um die Todeszone und das Sperrfeuer von Maschinengewehren zu überwinden. Große Teile von Kluges Œuvre stehen im Zeichen von Krieg und befassen sich deswegen oft mit den Erfahrungen von Soldaten, richten sich aber gegen eine strikte Disziplinierung.

Das Besondere an Kluges dokumentarischer Praxis besteht darin, dass sich in ihr einerseits die Makroperspektive auf objektive Strukturen der Kommunikation und des Transports und andererseits die subjektive Aneignung derselben problemlos die Waage halten. Die meisten, oft antithetisch klingenden Titel seiner Bücher und Filme schreiben sich diesen Balanceakt zwischen Geschichte und Gefühl auf die Fahne. Es kann hier nur angedeutet werden, dass Kluge auch in die Debatte um das Erbe von 1968 und dessen oft antithetisches Verhältnis zu Gefühlen eingreift. Anhand von intimen Einblicken schreibt er den Vertretern der Kritischen Theorie Körper und Gefühle zu, verteidigt sie gegen den Verdacht des gefühlfernen ‘Masochismus’ (Sloterdijk). Andererseits beschreibt er die Studentenbewegung retrospektiv ebenfalls als autoritätslastigen Gefühlshaushalt und betreibt so mit künstlerischen Mitteln eine Geschichte der Emotionen, noch bevor dieser Begriff (vgl. Plamper 2012) sich etabliert hatte. Dabei geht es ihm nicht nur darum, das Gefühl in der Geschichte bloßzulegen, sondern auch darum, das Geschichtliche im angeblich Universellen des Gefühls aufzudecken (also den Anteil des Gefühls am Zustandekommen des historisch Gewordenen). Auch Jens Birkmeyer hat Kluges Nähe zur Gefühlsgeschichte bemerkt und beschreibt sie als ‘sein Anliegen, “aufzuzeigen” wie Gefühle in verschiedenen Kontexten unterscheidbare Aggregatzustände annehmen und sich heterogen auswirken’ (Birkmeyer 2009: 261f.). Indem Kluge das Stichwort Gefühl dermaßen ins Zentrum stellt, wendet er sich von dem streng theoretischen Marxismus ab, der noch seine früheste Prosa (*Lebensläufe, Schlachtbeschreibung*) und vor allem seine *Lebensprozesse mit tödlichem Ausgang* (1973) gründierte. Andererseits fasst er Gefühle weiterhin als etwas Externes, als Arbeit und Ressource auf, was sein Verständnis von Emotionalität mit (post-)marxistischen Theorien und soziologischer Theoriebildung (etwa Norbert Elias’ Theorie über die Affektregulierung und

Hochschilds Konzept der Gefühlsarbeit) kompatibel macht. Wenn Gefühlsreserven dem individuellen Menschen vorgelagert sind, dann ist es möglich, über die Einbildungskraft Auswege in letzter Minute zu finden, indem man auf eine Ressource zurückgreift, die außerhalb des Menschen gespeichert und transportiert wird. Kluge orientiert sich hier auf vielfache Weise an der alten Rhetorik und der Idee des Kairos, des 'glücklichen Augenblicks', den es zu ergreifen gilt. Die Wucht der beschriebenen Ereignisse, z.B. in *Luftangriff auf Halberstadt*, die in vielerlei Hinsicht die Grenzen des Wahrnehmbaren überschreiten, führt auch bei den Menschen unten, den Betroffenen, zu einer Ausschaltung der Gefühle. Sie geraten unter dem Druck des Schocks in einen mechanisch anmutenden Zustand, der sie dazu bringt, entweder auf Routine oder auf eingetübte, eingefleischte Befehlsketten zurückzugreifen. Mehrheitlich führen sie die Programme der Affektbeherrschung aus, deren Geschichte wir soeben überblickt haben. Da Kluge auf keine der Biografien, die der wandernde Blick des registrierenden Dokumentaristen während des Ereignisses streift, nach dem Ereignis zu sprechen kommt (und er auch seine eigenen Gefühle ausspart), bleibt dem Leser die Möglichkeit vorenthalten, das kollektive Ereignis posttraumatisch und narrativ, im Modus der Empathie für Einzelschicksale zu bewältigen. Auf diese Weise bleibt Kluges Multiperspektivismus aber auch dem dröhnenden Pathos fern, das den meisten Dokudrama-Darstellungen von massenhafter Zerstörung anhaftet, die allesamt, oft von *Siegfrieds Trauermarsch* untermalt, an romantische Ganzheitserfahrungen appellieren und die es dem Zuschauer erlauben, im erhabenen Gefühl zu schwelgen, eine große Katastrophe aus sicherer Entfernung überlebt zu haben. Das Material für das Anti-Pathos wird häufig von der Eigendynamik der Dingwelt oder vom Eigenleben des Körperlichen oder der Natur geliefert. Trotz dieser Zurückhaltung ist in Kluges Texten von Gefühlen sehr oft die Rede, wobei die Gefühle aber eher als Material oder Rohstoff begriffen und traditionelle Kunstformen sowie narrative Strategien, die auf die restlose 'Entsorgung der Gefühle', gemieden werden. Es kann weiterhin als ein Desiderat der Forschung gelten, die vielen Periphrasen einzusammeln und zu systematisieren, mit denen Kluge die Gefühle als Vorrat und (Generationen und Katastrophen überdauernde) Ressource und somit als widerständig und von individuellen Subjekten unabhängig darstellt ('Gefühlshaushalt', 'Vorrat', 'Ablagerungen', vgl. auch die Ausführungen zu den Gefühlen, die seit der Eiszeit aus 'Unterscheidungsvermögen, das die Tiere schon hatten', bestehen (Kluge 1984: 182) und zu den 'eingemachten Elefantenvünschen' (Kluge 2000b: 160)).

In der Diskussion über die alliierten Luftangriffe und Flächenbombardements auf deutsche Städte und ihre Zivilbevölkerung hat Kluges dokumentarische Erzählung Modellcharakter, da die synthetisierenden Auffassungen des allgemein üblichen kulturellen Diskurses hier durch eine Offenheit ersetzt werden. Dank des fragmentarischen Charakters der Kapitel und dank der Multiperspektivität entstehen 'Zwischenräume', in denen dem Rezipienten ein wirkungsvoller retrospektiver Rückblick auf die Katastrophe als Ganzes gewährt wird. Diese Zwi-

schenräume erscheinen auch im sogenannten ‘dritte[n] Bild’ von Kluges Filmen, wenn bei der Bildmontage ‘sich die beiden Bilder an der Schnittstelle zerstören’ (Rötzer & Kluge 2012: 35). Das wirkliche Produkt entsteht erst dann, wenn im Kopf des Rezipienten das Kopfkino angeschaltet wird und in lebendige Erfahrung übersetzt wird. Für Sebald bestätigt Kluges vielstimmig collagiertes Fresko von der Zerstörung Halberstadts den Nachweis dafür, dass nur ein dokumentarischer Gestus hilft, wo es der Kunst die Sprache verschlägt. Allerdings deckt diese Auslegung, die aus der Sicht Sebalds höchstwahrscheinlich auch ein Statement *pro domo* ist, nur einen Teil des dokumentarischen Spektrums auf. Im Kontext der deutschen Erinnerungskultur hat Kluges Spiel mit Fakten und Fiktion sicherlich einen Nerv getroffen. Unverkennbar hat es die Rezeption seiner programmatischen Dokumentarliteratur aus den Anfangsjahren überschattet. Mögen seine Spurensuche nach Erinnerungsorten und seine Beschäftigung mit der Alltagsgeschichte die Strukturen der damaligen und heutigen gesellschaftspolitischen Realität aufzeigen, dank des eigensinnigen, oft auch fiktionalisierenden Umgangs mit dem vorgefundenen Material, kann er als Übergangsfigur und (vor allem seit der autobiografischen Wende seit seiner *Chronik der Gefühle*) als Inbegriff der Synthese von Dokument und Gefühl betrachtet werden.

Fazit

Die hier behandelten Fallbeispiele können allesamt als folgenreiche und erhellende Stationen auf dem Weg zu einer Allianz von Gefühl und Dokumentarismus betrachtet werden, wobei diese Allianz, wie z.B. bei Kluge, jedoch häufig in Form eines Konflikts zwischen Subjektivität und dokumentarischer Darstellbarkeit hervortritt. Zugleich ist wohl deutlich geworden, dass auf dieser Grundlage die Frage nach dem Verhältnis von Dokumentarliteratur und Gefühl noch nicht erschöpfend beantwortet werden konnte. Die Frage ist dennoch relevant, denn anhand der behavioristischen Gefühlskonzeption haben wir in diesem Aufsatz versucht zu zeigen, dass das (notorisch diffuse und aufnahmefähige) Profil der Dokumentarliteratur selbst geschärft werden kann. Dokumentarliteratur verzichtet bewusst auf die dem Literatursystem zur Verfügung stehenden Formen der immanenten Verhandlung von Emotionen, die seit der Aufklärung zu einer überaus einflussreichen Konzeptualisierung von Literatur als individuellem Gefühlsausdruck beigetragen haben, und benutzt stattdessen andere, oft an journalistischen und/oder wissenschaftlichen Ausdrucksformen geschulten Artikulationsformen. Diesem Stil haben wir die Darstellung kollektiver Gefühle als Reize und als Registrierung von Massenregungen bei Irmgard Keun zu verdanken. Eine direkte Folge der Tatsache, dass dramatische oder narrative Mechanismen zugunsten von Protokoll und Zitat aufgegeben oder umfunktionalisiert werden, besteht darin, dass das Affektpotential des gewählten Stoffes und der ihr zugehörigen Pathosformeln stärker auf die Rezeption durchgreifen können. Vor allem im Falle von Peter

Weiss konnte man sehen, dass – trotz der Formen von Sympathiesteuerung – in der Rezeption die Vorstellungen zu Quellen heftiger Emotionen, Anlass der Empörung oder auf Dauer Stein des Anstoßes geworden sind. War die Dokumentarliteratur aufgrund dieser Rezeption in den Verdacht der billigen Agitation und des Moralisierens geraten, so kann Alexander Kluge als Vermittler und zugleich als Fluchtpunkt unserer Argumentation gelten, die explizite und implizite Gefühlskonzepte bei Vertretern des Dokumentarischen aus unterschiedlichen Wellen verfolgt hat. Dass Kluge in seinen poetologischen Bemerkungen und in seinen Texten so häufig auf Gefühle und ihre Geschichte rekurriert, ist in der Geschichte der Dokumentarkunst sicherlich einmalig. Der vorliegende Aufsatz hat aber zugleich den Nachweis erbracht, dass Kluge auf ein ganz bestimmtes Verständnis von Affekt zurückgreift, das eine lange Tradition hat und das – auch bereits vor Kluge – den Begriff des Gefühls oft implizit voraussetzt, ohne ihn zu nennen.

Bibliographie

- Adorno, T.W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.
- Arnold, H.L. & Reinhardt, S. *Dokumentarliteratur*. München: Edition Text + Kritik, Richard Boorberg Verlag, 1973.
- Barton, B. *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- Baur, D. *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen: Max Niemeyer, 1999.
- Becker, S. *Neue Sachlichkeit. Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*. Köln: Böhlau, 2000.
- Barndt, K. *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln: Böhlau, 2003.
- Birkmeyer, J. 'Das Gedächtnis der Emotionen. Alexander Kluges "Chronik der Gefühle" als verborgene Erinnerungstheorie', in: Klinger, J. & Wolf, G. (red.) *Gedächtnis und kultureller Wandel: Erinnerndes Schreiben, Perspektiven und Kontroversen*. Tübingen: Niemeyer, 2009, 257-276.
- Bosse, U. *Alexander Kluge – Formen literarischer Darstellung von Geschichte*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1989.
- Buch, R. 'The Resistance to Pathos and the Pathos of Resistance: Peter Weiss', in: Buch, R. *The Pathos of the Real. On the Aesthetics of Violence in the Twentieth Century*. Baltimore: JHU Press, 2010, 90-117.
- Fähnders, W. 'Dokumentarliteratur', in: Fricke, H. & Weimar, K. (red.) *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I*. Berlin: De Gruyter, 1997, 383-385.
- Flashar, H. *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck, 2009.
- Fleig, A. 'Das Tagebuch als Glanz. Sehen und Schreiben in Irmgard Keuns Roman "Das kunstseidene Mädchen"', in: Arend S. & Martin A. (red.) *Irmgard Keun 1905 / 2005. Deutungen und Dokumente*. Bielefeld: Aisthesis, 2005, 45-60.

- Flinn, C. 'History, Bodies, and Operatic Remains. Kluge's *The Power of Emotion*, in: *The New German Cinema: Music, History, and the Matter of Style*. Berkeley: University of California Press, 2004, 138-172.
- Gracián y Morales, B. *Handorakel: die Kunst der Weltklugheit*. Aus dessen Werken ausgezogen von D. Vincencio Juan de Lastanosa. Aus dem spanischen Original treu und sorgfältig übersetzt von Arthur Schopenhauer. Olten: Otto Walter, ²1948 [1942].
- Hermand, J. *Fünfundzwanzig Jahre Germanistik. Aufsätze, Statements, Polemiken, 1959-2009*. Bern: Lang, 2009.
- Hochschild, A. *The managed heart: commercialisation of human feeling*. Berkeley en Los Angeles: University of California Press, 2003 [1983].
- Jens, W. "Die Ermittlung" von Peter Weiss', in: Canaris, V. (red.) *Über Peter Weiss*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, 92-96.
- Jordan, L. 'Neue Subjektivität', in: Fricke, H. & Weimar, K. (red.) *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. II*. Berlin: De Gruyter, 2000, 702-703.
- Jünger, E. *Über den Schmerz*, in: *Sämtliche Werke*. Bd. 7. Stuttgart: Klett-Cotta, 1980, 143-191.
- Jünger, E. *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, in: *Sämtliche Werke*. Bd. 8. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981, 9-317.
- Kellner, B. 'Affektenlehre', in: Fricke, H. & Weimar, K. (red.) *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I*. Berlin: De Gruyter, 1997, 23-25.
- Keun, I. *Das kunstseidene Mädchen*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe, 1980.
- Keun, I. 'System des Männerfangs', in: Arend, S. & Martin, A. (red.) *Irmgard Keun 1905 / 2005. Deutungen und Dokumente*. Bielefeld: Aisthesis, 2005, 138-141.
- Kiesel, H. *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C.H. Beck, 2004.
- Kipphardt, H. 'Wahrheit wichtiger als Wirkung. Heinar Kipphardt antwortet auf J. R. Oppenheimers Vorwürfe', in: *Die Welt* (11.11.1964).
- Kipphardt, H. *In der Sache J. Robert Oppenheimer – Schauspiel*. Mit einem Kommentar von Ana Kugli. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- Kluge, A. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.
- Kluge, A. 'Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle', in: Böhm-Christel, T. (red.) *Alexander Kluge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983, 310-319.
- Kluge, A. *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 1984.
- Kluge, A. *Chronik der Gefühle. Band I – Basisgeschichten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000a.
- Kluge, A. *Chronik der Gefühle. Band II – Lebensläufe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000b.
- Kluge, A. *Die Lücke, die der Teufel läßt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Kluge, A. *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Lethen, H. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.
- Lindner, M. *Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994

- Martens, G. 'Rhetorik zwischen Philosophie und Literatur: am Beispiel von Robert Musils "Kurzprosa" und Robert Menasses "Die Vertreibung aus der Hölle"', in: Duhamel, R. & van Gemert, G. (red.) *Nur Narr? Nur Dichter? Über die Beziehungen von Literatur und Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, 285-299.
- Meier, M. 'Bourdieu's Theorie der Praxis – eine "Theorie sozialer Praktiken?"', in: Hörning, Karl H. & Reuter, J. (red.) *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: Transcript, 2004, 55-69.
- Miller, N. *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München: Wilhelm Fink, 1982.
- Musil, R. *Nachlaß zu Lebzeiten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999, 20-22.
- Musil, R. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009 [1978].
- Plamper, J. *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*. München: Siedler Verlag, 2012.
- Porombka, S. 'Really Ground Zero. Die Wiederkehr des Dokumentarischen', in: Zemanek, E. & Krones, S. (red.) *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Bielefeld: Transcript, 2008, 267-280.
- Rötzer, F. 'Kino und Grabkammer. Gespräch mit Alexander Kluge', in: Schulte C. (red.) *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 2000, 31-44.
- Sasse, S. 'Pathos und Antipathos. Pathosformeln bei Sergej Eјzenštejn und Aby Warburg', in: Zumbusch, C. (red.) *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin: Akademie-Verlag, 2010, 171-190.
- Saße, G. 'Dokumentartheater', in: Fricke, H. & Weimar, K. (red.) *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. II*. Berlin: De Gruyter, 2000, 385-388.
- Sebald, W.G. *Campo Santo*. München/Wien: Hanser, 2003.
- Sloterdijk, P. *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.
- Uecker, M. 'Rohstoffe und Intermedialität. Überlegungen zu Alexander Kluges Fernsehpraxis', in: Schulte, C. & Siebers, W. (red.) *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002, 82-104.
- Uecker, M. 'Wirklichkeit, Tatsachen und Dokumente. Zum dokumentarischen Diskurs in der Weimarer Republik', in: Kyora, S. & Neuhaus, S. (red.) *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, 27-41.
- Uecker, M. *Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik*. Bern: Peter Lang, 2007.
- Uecker, M. 'Schreiben – Filmen – Sprechen. Inszenierung und Kommunikation in Alexander Kluges Autorschaft', in: Kyora, S. (red.) *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: Transcript, 2014, 99-115.
- Von Ankum, K. 'Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien: Weibliche Stadterfahrung in Irmgard Keuns "Das kunstseidene Mädchen"', in: *The German Quarterly*. 67, 1994, 369-388.
- Weiss, P. 'Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen', in: Weiss, P. *Dramen 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968, 7-199.
- Zeller, C. *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin: De Gruyter, 2010.

BOILEAU VERRADEN

Kan burleske epiek grote nationale gevoelens opwekken? Over V.A.C. Le Plats 'Vlaamse' (en een Oekraïense) Aeneistravestie

Michel De Dobbeleer & Christophe Madelein

Universiteit Gent

In 1674 publiceerde stokebrand Nicolas Boileau-Despréaux twee werken die zijn reputatie in de volgende eeuwen zouden bepalen. Tot op dat moment was de Fransman bekend om zijn scherpe pen en bijtende spot. Maar in 1674 publiceerde hij in één band *L'art poétique* en *Le traité du sublime*. Het eerstgenoemde was een verdediging in verzen, à la Horatius' *Ars poetica*, van wat tegenwoordig *la doctrine classique* genoemd wordt: de classicistische poëtica die toen de Franse culturele wereld domineerde. Het *traité du sublime* was de vertaling van een toen nog aan de Griek Longinus (3^e eeuw n.C.) toegeschreven retorisch traktaat uit de eerste eeuw na Christus over het sublieme: datgene wat net lijkt te ontsnappen aan de regels en de lezer op onverklaarbare wijze overdondert. In zijn inleiding erop beklemtoont Boileau dat Longinus met het sublieme niet doelde op de zogenaamde verheven stijl van de retorica: het gaat niet om plechtstatigheid of breedsprakigheid, maar om 'cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte' (Boileau 1966: 338).¹ Boileaus vertaling zorgde voor een ware hype in de late zeventiende en achttiende eeuw. Verlichtingsfilosofen als Edmund Burke en Immanuel Kant beschouwden het gevoel van het sublieme als de heftigste en meest diepgaande emotie die de mens kon ervaren. Boileau zou voortaan echter vooral bekendstaan als de oerconservatieve regelneef. Die reputatie is niet helemaal terecht: classicisme was voor hem meer dan zomaar het slaafs navolgen van 'regeltjes'. De regels dienden als kader, en het doel was om dat kader te overstijgen, bijvoorbeeld via humor. De jonge Boileau had zijn naam gemaakt als satiricus, en ook in zijn latere geschriften drijft hij op meedogenloze wijze de spot met zijn tegenstanders. Toch blijft het sublieme, dat die gro(o)t(s)e gevoelens opwekt, een ernstige zaak. In zijn *Art poétique* beklemtoonde hij al: 'Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse' (1966: 159).

1. Voor een grotere leesbaarheid is de verouderde spelling in de Franse citaten geactualiseerd.

Het vermijden van die ‘laagheid’ was meteen ook de reden waarom Boileau zich afkeerde van het burleske genre van de *travestie*,² waarin ernstige en verheven onderwerpen triviaal, vaak platvloers behandeld werden. Worden (epos)travestieën, ook wel ‘lage burlesken’, heden ten dage vaak gezien als een subcategorie van – of soms zelfs vereenzelvigd of verward met – *heroïco-komische* epen,³ ook wel ‘hoge burlesken’, dan was dat in Boileaus notoir genregevoelige tijd zeker niet het geval (vgl. Broich 1990: 9-15, 93-101). Boileau had met name zelf een heroïco-komisch epos geschreven, *Le lutrin* (1683), precies om aan te tonen dat een mix tussen episch en komisch wel degelijk tot de esthetisch verantwoorde mogelijkheden behoorde. Voorwaarde daarvoor was wel dat de dichter niet het verhevende trivialiseerde, maar, net omgekeerd, het alledaagse – zoals in *Le lutrin* een geschil tussen geestelijken om de koorlessenaar uit de titel – verheven uitbeeldde. Dat dergelijke (hoog-)burleske epiek wel ‘mocht’, had natuurlijk te maken met het feit dat de klassieken ons de toen nog aan Homerus toegeschreven, maar in feite hellenistische *Batrachomyomachia* of *Kikvorsmuizenstrijd* hadden nagelaten. De absurde, (pseudo)homerische strijd van dat onbenullige gedierte had het heroïco-komische als het ware ‘a classical sanction’ (Brown 1980: 284) verleend.

Boileau kende de kracht van het niet-ernstige dus maar al te goed. En ook in zijn negende satire (1667) had hij overigens het nut van humor en satire al beschreven (Boileau 1966: 55):

La Satire, en leçons, en nouveautés fertile,
 Sait seule assaisonner le plaisant et l'utile,
 Et, d'un vers qu'elle épure aux rayons du bons sens,
 Détrompe les Esprits des erreurs de leur temps.
 Elle seule, bravant l'orgueil et l'injustice,
 Va jusque sous le dais faire pâler le vice,
 Et souvent sans rien craindre, à l'aide d'un bon mot,
 Va venger la raison des attentats d'un Sot.

Wie zich de aloude band tussen epos en natie (*imperium*) voor de geest haalt, denkt niet in de eerste plaats aan *burleske* epen. Het zijn ernstige heldenepen die bij uitstek (sublieme) nationale gevoelens opwekken. Dat men echter heeft geprobeerd om ook via burleske epiek te appelleren aan de patriottische trots van de

-
2. Iets verderop klinkt het: ‘Mais de ce stile enfin la Cour désabusée, / Dédaigna de ces vers l'extravagance aisée; / Distingua le naïf du plat et du bouffon, / Et laissa la Province admirer le Typhon’ (Boileau 1966: 159). De verwijzing op het eind is naar *Typhon ou la Gigantomachie* (1644) van Paul Scarron (1610-1660), vaak beschouwd als het eerste burleske dichtwerk in de Franse literatuur.
 3. Van Gorp e.a. definiëren het burleske als volgt: ‘In het algemeen een vorm van komische kunst die de bedoeling heeft door karikaturale overdrijving de spot met iets te drijven. Het effect ontstaat essentieel door een discrepantie tussen onderwerp en stijl: ofwel wordt een ernstig en verheven onderwerp behandeld op een triviale manier, ofwel wordt een onbeduidend of triviaal onderwerp benaderd met voorgewende waardigheid. De eerste soort is terug te vinden in de travestie, de tweede in de parodie en het heroïco-komisch epos (mock epic)’ (2007: 73-74). Jensen (2013: 55; iz. de parodie) en Robertson (2009: 49) maken een vergelijkbaar onderscheid, maar laatstgenoemde verwerpt de term ‘burlesk’ als te onduidelijk en verwarrend.

lezer toont de hierna belichte Vlaamse casus. Tot slot zal nog even oostwaarts worden gekeken, waar de Oekraïense literatuurgeschiedenis een vergelijkbaar, maar meer succesrijk geval kan voorleggen.

‘Grote gevoelens’ parodiëren: Le Plat, Vergilius en Blumauer

Spot, uitvergroting, en welgekozen geestigheden leggen de zwakke punten van de eigen tijd bloot. In dat licht mag het niet verwonderen dat bovenstaand Boileau-citaat als motto dient voor het vierde en laatste deel van een burlesk epos uit onze streken, *Virgilius in de Nederlanden* (1802-1804) van Victor Alexander Christianus Le Plat.

Zoals de titel aangeeft, betreft het een parodie op een werk van de grote Publius Vergilius Maro, en wel op zijn befaamdste: Romes (‘nationale’) epos, de *Aeneis*. Het parodiëren ervan had toen al een hele geschiedenis, met als bekendste exponent *Le Virgile travesti* (ca. 1650; blijkens de titel dus een travestie) van Paul Scarron, een directe inspiratiebron voor nagenoeg alle latere parodieën op het Latijnse epos. In de voorrede op zijn *Virgilius* noemt Le Plat echter ene Blumauer als zijn voornaamste bron.⁴ Van deze Aloys Blumauer was in de jaren 1780 de eveneens burleske (eig. onvoltooide) bewerking *Virgils Aeneis, travestiert* verschenen.⁵ Ook dit werk was bijzonder populair en werd veelvuldig vertaald, zo ook dus, althans tot op zekere hoogte, in Le Plats Nederlands. Willem van den Berg en Piet Couttenier (2009: 43) stellen zelfs dat Le Plat met dit werk het burleske epos in de Nederlandse literatuur introduceerde. Dit klopt echter niet helemaal: in 1801 verscheen in Amsterdam al een anonieme Nederlandse vertaling van datzelfde werk, *De Aeneas [sic!] van Virgilius, in boertige versen*, omdat ‘wij in onze taal aan werken van dien aart geen overvloed hebben’ (N.N. 1801: v). Deze vertaling beperkt zich tot de eerste vier zangen, en lijkt geen vervolg te hebben gekregen – of Le Plat deze vertaling gelezen had, is niet bekend: hij verwijst er in ieder geval nergens naar.

Hoewel W.A.P. Smit in zijn standaardwerk over het renaissancistisch-classicistische epos, *Kalliope in de Nederlanden* (1975-83) het komische of burleske uitsluit uit zijn onderzoek, stelt hij kort: ‘De Nederlandse literatuur leverde tussen 1636 en 1821 niet minder dan zes bewerkingen van de *Batrachomyomachia* op. Aan oorspronkelijk werk heeft zij in dit genre echter zo goed als niets voortgebracht’. Hij vermeldt nog als uitzondering ‘*De Bonheur uit de mode* (1792) van E.J.B. Schonck, rector van de Latijnse school in Nijmegen; niet ten onrechte trok

4. Volgens Julien Kuypers (1940: 42) wijst dit erop dat Le Plat zich niet bewust was van de traditie van Scarron en, in het Nederlands, Willem G. van Focquenbroch. Het lijkt echter even plausibel om ervan uit te gaan dat Le Plat bewust louter verwees naar een contemporain, populair werk vanuit de veronderstelling dat zijn publiek daarmee vertrouwd zou zijn.

5. Voor een (korte) biografie van deze Oostenrijkse schrijver (1755-1798), zie Gugitz (1955). Over zijn *Aeneistravestie*, zie Robertson (2009: 260-281).

het slechts weinig aandacht'.⁶ De *Boerekermis* (1708) van Lukas Rotgans, een kermisbeschrijving, beschouwt Smit als een variant op het genre (1975: 49). De Blumauerbewerkingen blijven onvermeld, net als de Neolatiijnse traditie (die ook wij hier buiten beschouwing zullen laten).⁷

Aanleiding voor Le Plat om Blumauers *Aeneistravestie* te vertalen, een werk met als voornaamste mikpunt van spot de katholieke kerk, en dan bovenal de jezuiteten, was de Brabantse Omwenteling (1789-90). In het spoor van Blumauer volgt Le Plat het Latijnse voorbeeld inhoudelijk getrouw na: net als in de *Aeneis* begint het verhaal met het 'tempeest' dat Aeneas naar Carthago drijft en de lange flashback over de val van en vlucht uit Troje. Dan volgt de bekende liefdeshistorie met koningin Dido, waarna Aeneas Carthago verlaat, de onderwereld bezoekt, en na een reeks krijgsverrichtingen op Italische bodem uiteindelijk zegeviert.⁸ Telkens worden echter parallellen met de politieke strubbelingen in de Oostenrijkse Nederlanden opgeroepen. Het Carthago van Dido in de eerste boeken van het werk lijkt dan ook erg Brabants. Zo wordt een feestmaaltijd een ware parade van Brabantse en Vlaamse streekgerechten (Le Plat 1802, I: 36-38) – ook in de anonieme Amsterdamse vertaling zijn de gerechten 'vernederlandst', al lijkt die maaltijd minder copieus dan de Brabantse (N.N. 1801: 35). De Brabantse Omwenteling was gericht tegen het beleid van keizer Jozef II, de verlichte despoot, die streefde naar uniformisering van het administratieve staatsapparaat en inperking van de wereldlijke macht van de kerk, en vooral de paus – in de onderwereld (boek VI) moeten onder andere 'de *schynheilige* / En goddeloze paepen' en 'de vervolgers, / Die voor het catholyk geloof / Vermoorden hunne broeders' (Le Plat 1802, II: 181-182) het ontgelden. De *Virgils Aeneis, travestiert* was uitgesproken jozefistisch, en dat geldt ook voor Le Plats bewerking. In het twaalfde boek propageert Le Plat het verlicht despotisme, en geeft zijn protagonist de raad: 'doet haer [de natie] eens wel verstaen / Dat zy uyt aerd is onbekwaem / Haar zelve te regeren' (1802, IV: 212) – de anonieme Nederlandse vertaling neemt de kritiek op de paapse machtswellust gretig over, maar lijkt eerder algemeen antikatholiek dan politiek.

Het motto dat aan Le Plats voorrede voorafgaat is een citaat uit *Aeneis* II, het fameuze boek waarin wordt verteld over de val van Troje: de Grieken hebben de Trojaanse kust verlaten, en lieten het beroemde houten paard achter. Eén Griek is achtergebleven, Sinon. Hij vertelt de Trojanen dat hij de Grieken de rug toegekeerd heeft, omdat ze hem wilden offeren. Het citaat luidt in vertaling: 'ik heb het recht de heilige band met de Grieken te breken, ik heb het recht hen te haten en

6. André Hanou bezorgde in 2006 een recente editie onder de titel *Nijmeegse mutsen*.

7. Een van de anonieme reviewers wees ons op de Neolatiijnse burleske traditie in ons taalgebied. Dat van P.J. Beronicius' Neolatiijnse *Georgarchontomachia* (1673; over een boerenopstand op Walcheren) in 1766 nog een Nederlandse bewerking verscheen, toont aan dat er destijds, en wel op verschillende '(taal)niveaus', toch behoorlijk wat interesse voor het genre bestond.

8. Le Plat houdt ook de verdeling in 12 boeken of zangen aan, met drie boeken per deel. Naarmate het verhaal vordert, wijkt Le Plat echter meer en meer af van zijn model dat hem niettemin een ('holler' wordend) kader blijft bieden.

alles, wat zij verbergen te brengen aan 't licht; mij bindt geen vaderland, mij binden geen wetten'.⁹ Zoals Sinon is Le Plat een verraden vijand: beiden zijn verstoten door hun eigen volk – Sinon door de Grieken, Le Plat door de gangmakers van de Brabantse Omwenteling – en beiden zijn terechtgekomen in een vijandige omgeving – Sinon bij de Trojanen, Le Plat in een anti-Oostenrijks klimaat. In 1802 is het huidige België immers geen onderdeel meer van de Oostenrijkse Nederlanden, maar van de niet bepaald Oostenrijksgezinde Franse Republiek. De Brabantse Omwenteling, het 'verraad' tegenover Jozef II, is vruchteloos gebleken, maar de jozefist V.A.C. Le Plat ziet zich omgeven door andere vijanden: de Fransen, die hun eigen waarden, *liberté, égalité, fraternité*, verloochenen (Le Plat 1802, I: 136):

Vervolging, woed, moord, hoererey
 Heeft hier de naem van *vryheid*;
 Roof, plundering en dieverey,
 Dat noemt men hier *gelykheyd*;
 En liefde tot het vaderland,
 Bestaet in zynen bloedverwand,
 Vaer of kind om te brengen.

Jos Smeyers verwijst naar het werk als 'een late uiting van jozefistische gezindheid' (1975: 533). Kuypers had zich eerder al verwonderd over 'de vrijpostigheid waarmee hij de democratische grondbeginselen en de excessen van de Fransche republikeinen durft hekelen' (1940: 43).

De vergelijking loopt echter mank: Sinon zal een dubbelrol blijken te spelen, en 's nachts is hij degene die de Grieken uit het paard bevrijdt – hij blijkt geen verraden vijand, maar een vijandige verrader te zijn. In de *Aeneis* blijven de twee klassieke vijanden tegenover elkaar staan. In 1802 is de politieke toestand veel complexer, en Le Plat heeft bij de keuze van dat citaat hoe dan ook te weinig rekening gehouden met de context. En dat geldt voor het hele werk: Le Plat doorspekt zijn bewerking met Latijnse citaten uit de *Aeneis* in voetnoten, maar die dienen enkel als aanleiding om zijn eigen standpunten te verkondigen. En die zijn naar jozefistische traditie antiklerikaal. Zo wordt het vers 'Tantae molis erat Romanam condere gentem' (I, 33: 'Zo zwaar was de taak het volk van Rome te stichten')¹⁰ geciteerd in een voetnoot bij de Nederlandse verzen 'Zyn vyanden moesten tot spot / Hem dienen, want het was zyn lot / Den *Vaticanen* te bouwen' (1802, I: 3). Hij volgt daarbij Blumauer, wiens bijtende spot erg populair was. Le Plats spot met de kerk heeft echter ook een politieke dimensie: door de tekst te verbinden

9. 'Fas mihi Graiorum sacrata resolvere iura, / fas odisse viros atque omnia ferre sub auras, / si qua tegunt, teneor patriae nec legibus ullis' (*Aeneis* II, 157-159; vert. Schwartz, Vergilius 1989: 24).

10. Vergilius (1989: 2). Le Plat identificeert dit vers als *Aeneis* I, 37, wat te verklaren is door het meetellen, in oudere edities van het epos, van vier pseudo-autobiografische verzen vóór het welgekende incipit, *Arma virumque cano...* (vgl. Austin 1968).

met de Brabantse Omwenteling is de kritiek op de inmenging van de katholieke kerk meteen ook een kritiek op de gangmakers van die Omwenteling, die protesteerden tegen de pogingen van Jozef II om de aloude privileges van de politieke elite, die nauw verweven was met de clerus, in te perken. Daardoor verkrijgt de bewerking van Le Plat een extra dimensie, die ontbreekt in de anonieme Amsterdamse vertaling die er enkel op gericht is ‘eenen goeden of ten minsten aange-naamen indruk op de Lezer’ teweeg te brengen (N.N. 1801: viii).

Toch had Le Plat veel minder succes dan Blumauer. Hoewel elk deel voorafgegaan wordt door een waslijst intekenaren, ook en vooral uit het Noorden, blijkt het werk niet positief onthaald te zijn. In 1807 publiceert Le Plat een Franse bewerking van zijn werk, *Virgile en France*.¹¹ In de inleiding merkt hij bitter op (Le Plat 1807: ii-iii):

Rien ne plaît au public qui ne soit de son goût: et le goût dominant est celui des romans. On peut en trouver la cause de la chute progressive de l'éducation et de la morale [...]. Mais un ouvrage qui fronde les passions, les préjugés et les opinions, un ouvrage qui n'est pas d'une lecture commune, mais qui exige un peu d'étude et de réflexion, va trouver les plus grands obstacles: il se verra rebuté par la masse de lecteurs ordinaires, dont la foule va s'unir à la cabale des demi-savans [sic!] envieux, qui profiteront de ces dispositions, pour décrier, déchirer et calomnier à la fois et l'ouvrage et l'auteur.

Deze Franse versie kende echter niet veel meer succes, wel integendeel: Le Plats politieke boodschap in dit boek was democratisch-republikeins¹² – hij stelde onder meer dat een volk het recht had een slecht en tiranniek staatshoofd te onttronen – en dat viel niet in goede aarde in het toenmalige Keizerrijk Frankrijk. Napoleon liet het boek verbieden en de bestaande versies verbranden.¹³ Opnieuw kwam Le Plat te laat: zijn Nederlandstalige pleidooi voor Jozef II verscheen toen de politieke rol van de Oostenrijkse keizer in de Nederlanden uitgespeeld was, zijn Franstalige, eerder republikeinse pleidooi nadat de Franse republiek was omgevormd tot een keizerrijk. Ook stilistisch werd het werk niet gemaakt. In het exemplaar uit de Universiteitsbibliotheek Gent (BIB.BL.002109/1) – Kallendorf (2007: 210n125) geeft aan dat een behoorlijk aantal exemplaren aan de boekverbranding ontsnapt is – heeft een lezer vooraan een puntdicht van P.G. Witsen Geysbeek (1744-1833) geschreven (1809: 73):

Op Le Plats prulwerk,
Getyelt: Virgilius in de Nederlanden;
Het welk in zeker gezelschap in het vuur geworpen wierd.

11. Le Plat heeft voor de gelegenheid zijn naam verfranst en, zoals Jean Weisgerber (1989: 312) stelt, ‘geadeld’ tot Victor Alexandre Chrétien Le Plat du Temple.

12. Het boek is nog steeds heftig antiklerikaal, maar op politiek vlak lijkt Le Plat zijn jozefistische verdediging van het verlicht despotisme wat genuanceerd te hebben.

13. Voor een uitgebreide bespreking, zie Kallendorf (2007: 196-212).

Wat durft ge u na Scarron vermeten,
 Die ook, maar niet zo plat en plomp als gy, Le Plat!
 Aan Maro zich bezondigd had! –
 Uw werk wordt hier in 't vuur gesmeten,
 Gelyk een booswicht, die de galg ontkomen is,
 Gehangen wordt in beeldtenis.

Ook latere lezers (van de Nederlandse versie) zijn meedogenloos hard. Kuypers is ongenadig voor de burleske poëzie in het algemeen, en dit werk in het bijzonder: 'Zoals de meeste burlesken is ook deze vol flauwe aardigheden, vaak grof en plat, in alle geval voor ons onleesbaar en de aandacht nauwelijks waard' (1940: 44). Smeyers noemt het 'literair erg zwak, [...] in zijn politieke satire vaak grof en onsmakelijk' (1975: 534). Weisgerber heeft het over sinterklaasverzen (1989: 303), en noemt zijn ontluistering van het heroïsche en sacrale 'even smakeloos als genadeloos' (1989: 312). Maar ook: 'Toch kan de volkse stijl van Le Plat leuk zijn, zij het maar door het onverwachte karakter van zijn schuine moppen' (Weisgerber 1989: 315), waarna Weisgerber een passage citeert waarin Venus haar beklag gaat doen bij Jupiter, haar 'cher Papa' (Le Plat 1802, I: 14), over het feit dat de oppergod niet ingrijpt: 'Is 't niet uw schuld dat hy nog niet / Italiën heeft gevonden? / Hoe kan hy dan, zoo gy 't voorziet, / Het roomsch *Triregnum* gronden? / Terwyl dat gy hier zit en kakt / Speelt uw wyf [Juno] haeren rol en maekt / Mynen zoon veel paretten' (Le Plat 1802, I: 15).

Stilistisch is *Virgilius in de Nederlanden* inderdaad geen hoogvlieger, maar de grove humor maakt nu net integraal deel uit van dit genre, waarvan overigens erg weinig sporen zijn in de Nederlandse literatuur van de late achttiende en vroege negentiende eeuw. Hoewel satire veel aandacht krijgt in het recente deel van de literatuurgeschiedenis over de achttiende eeuw, *Worm en donder* van Inger Leemans en Gert-Jan Johannes (2013) is het veelbetekenend dat het genre van het komische epos afwezig blijft. Wel verwijzen de auteurs naar het al eerder vermelde 'heldendicht' *De bonheur uit de mode* van Evert Schonck, maar enkel als voorbeeld van politieke literatuur: de orangist Schonck spot in dit werk met zijn politieke tegenstanders, de patriotten, die sympathiseerden met de Franse revolutie – *bonheurs* zijn mutsen die lijken op de jakobijnenmutsen (Leemans en Johannes 2013: 687).

Het nationale aspect

In het spoor van Kuypers, merkt Smeyers nog op: 'Het interessantst is nog de inleiding' (1975: 534). Inderdaad, de inleiding is opmerkelijk, omdat ze heel zelfbewust wijst op een ander bijzonder aspect van deze tekst: het is een Nederlands-talige tekst uit het Zuiden, met een expliciet pleidooi voor het gebruik van het Nederlands in deze voor het overgrootste deel verfranste culturele wereld, waarin

‘onze taele van haere natie zelf zoo sterk schynt verlaeten te zyn, dat zy van een ganschen ondergang bedregen is’ (Le Plat 1802, I: vi).¹⁴

Om het werk ook inhoudelijk relevant te maken voor de Nederlanders heeft Le Plat besloten om de verwijzingen naar de Duitse cultuur van Blumauer te vervangen door verwijzingen naar het eigen land, en met name de Brabantse Omwenteling. Dit verplichtte hem echter al snel om Blumauer als model op te geven, en direct op Vergilius terug te gaan: Blumauers kritische spot was vooral gericht op Duitse en Oostenrijkse gebeurtenissen en personen. Ook de anonieme Amsterdamse vertaler erkent dat hij hier en daar elementen gewijzigd heeft ‘om de lectuur van dit werk voor den Nederduitschen Lezer meer geschikt en aange-naam te maken’ (N.N. 1801: vi-vii), maar hij heeft – in tegenstelling tot Le Plat – de oorspronkelijke tekst niet geheel achter zich gelaten. Er werd al op gewezen dat het doel van de vertaler enkel vermaak is: ‘Het was de roem van dit werk, die ons tot deszelfs lectuur aanspoorde, en zijne geestigheid, bevallige uitdrukking en vrolijke scherts deden in ons den lust ontstaan, eene navolging daarvan in onze taal te beproeven’ (1801: viii). Voor Le Plat, wiens opzet dus ruimer was, is de keuze om de tekst in het Nederlands te vertalen deel van zijn taalpolitieke agenda (1802, I: viii):

Wat den styl des werks, of de natuer der taele aengaet, zoo moet ik zeggen dat ik zal tragten zuiver Nederduitsch te schryven, dat is te verstaen, een zoodaenige spraek de welke aan de Bataven zoo wel als aen de Nederlanders gemeyn ende verstaenbaer is: want die jenige doolen, de welke meynen dat de Bataafsche of Hollandsche spraek van onze Vlaemsche verschillig is; in den grond is het de zelve, al is 't dat zy door de nabuerschap van Vrankryk of van Duytsland min of meer ontaert is.

Le Plat gebruikt de termen Nederlanders en Vlamingen voor de hedendaagse Nederlandstalige Belgen, en de termen Bataven of Hollanders voor de hedendaagse Nederlanders, maar zijn punt is duidelijk: zij spreken één taal, die hij het Nederduits noemt. En hij wil die taal in ere herstellen in het Zuiden. Het Nederlands in het Zuiden is immers verbasterd geraakt door de vreemde taal Frans, terwijl in het Noorden het contact met het Duits de taal eerder verrijkt heeft, omdat het om verwante talen gaat.¹⁵ Bovendien is het Nederlands in het Noorden de nationale taal en de taal waarin kinderen opgevoed worden. Daardoor is er in het Noorden meer taalzorg en meer aandacht voor grammaticale correctheid. Le Plat wil datzelfde bewerkstelligen in het Zuiden, met een eigen Vlaamse toets.

Een andere kwestie is dat er in het Noorden aandacht is voor de letterkunde in de eigen taal, ‘terwyl in de Nederlanden hier wegen eene onverschilligheyd ende een ongevoelykheyd heerscht, de welke, ik zal niet zeggen eenen slaep, maer

14. Kuypers (1940: 44-45) meent in deze passage een echo van de betoogtrant van een van de voortrekkers van de vroege Vlaamse Beweging, Jan-Baptist Verlooy (1746-1797), op te vangen.

15. In een voetnoot merkt Kuypers verontwaardigd op: ‘De taal van Le Plat, met haar vele ergerlijke germanismen, is een bewijs van het tegendeel van zijn stelling!’ (Kuypers 1940: 45).

de dood gelyk is' (1802, I: x). Vooral Brabant is hierdoor getroffen, stelt Brabander Le Plat, en hij voert de oorzaak ervan terug tot de Spanjaarden die elk cultureel en politiek initiatief in de kiem smoorden en enkel verval en bloedvergieten brachten. Daardoor groeide het volk op in onwetendheid en vol vooroordelen, 'zonder de welke het niet mogelijk geweest hadde de dwaaze revolutie die zy gewaegt hebben te doen aen-te-vangen; om eene *constitutie* te verdedigen, der welke gansch ten voordeele der monikken ende ten nadeele des volks was' (1802, I: xii). De oorsprong van de Brabantse Omwenteling was volgens Le Plat te vinden in de vooroordelen – waarop de katholieke kerk haar wereldlijke macht baseerde – en de onwetendheid van het volk. Met zijn satire wil hij de mensen de ogen openen, en via de Nederlandse taal tot kritisch denken aanzetten. Op die manier kan Le Plats tekst gelezen worden als een poging om bij te dragen tot de vorming van een nationale identiteit, waarbij de politieke overtuigingen van de verlichte despoot Jozef II een belangrijke rol spelen. Hij deed dat niet door een verheven epos over het roemrijke verleden van de natie te schrijven, zoals Jan Frederik Helmers dat succesvol voor Nederland zou doen met *De hollandsche natie* (1812),¹⁶ maar door meedogenloos de spot te drijven met de tekortkomingen van de natie uit de *eigen* tijd: geen hooggestemde gevoelens van nationale trots, maar bijtend sarcasme en platte, ontterende ontluistering uit verontwaardiging. Deze spot wordt afgewisseld (en geleidelijk aan steeds vaker en explicieter) met ronduit politieke statements. Zo krijgt Aeneas in het twaalfde en laatste boek volgende aanmaning te horen (Le Plat 1802, IV: 208):

Tragt voor den duer van 't staats-systeem
 Naer uwen tyd te zorgen;
 En tragt een goed finantz-systeem
 Aan Troja te bezorgen.
 Ziet hoe 't met de pensioenen gaat
 En laat de rentiers van den staat
 Niet meer van honger sterven.

In de voorrede had Le Plat al de 'razende uytzinnigheyd' van de Brabantse financiële politiek aangeklaagd (1802, IV: xiii). Hij lijkt die voorrede daarna echter in alle bescheidenheid af te sluiten, maar dat blijkt slechts een opstapje te zijn voor een sneer naar criticasters: als iemand hem welwillende kritiek toestuurt, zal hij er rekening mee houden, 'maer alle schriften de welke uyt haet, wraekzucht, nyd of andere lydenschappen zullen voortskomen, die zal ik gelyk zy het verdienen, met de grootste veragting verstooten en mispryzen' (Le Plat 1802, I: xiv). Boileau had in de vierde zang van zijn *Art poétique* dezelfde raad gegeven als Horatius: 'Faites choix d'un Censeur solide et salulaire' (Boileau 1966: 181). Le Plat moet teleurgesteld vaststellen dat hij geen dergelijke 'censeur' gevonden heeft: hij gebruikte

16. Zie hierover onder andere de inleiding tot de editie Jensen (2009).

een genre dat niet aansloeg om een boodschap te verkondigen die *niet meer* politiek relevant was, in een taal die *nog niet* politiek relevant was.

In Oekraïne lukte het wel: een uitsmijter bij wijze van conclusie

Terugkijkend op al die eeuwen literatuurgeschiedenis kunnen we ons moeilijk voorstellen dat een burllesk epos elders wel in staat geweest zou zijn om grote nationale gevoelens op te wekken. Polens nationale epos, *Pan Tadeusz* (*Heer Tadeusz of de laatste strooptocht in Litouwen*, 1834), van de ‘nationale bard’ Adam Mickiewicz, is weliswaar algeheel licht van toon en met milde humor doordrenkt, maar een heroïco-komisch epos, laat staan een travestie, kunnen we het niet noemen.

Polen kent wel enkele burlleske, vooral laatachttiende-eeuwse epen,¹⁷ maar de *Aeneis* werd er niet geparodieerd. Iets oostelijker gebeurde dat des te grondiger. Niet alleen de Russische, maar ook de jongere Oekraïense en zelfs de Wit-Russische literatuur kunnen bogen op een *Aeneis*travestie. Anders dan Polen, dat zijn middeleeuwen onder roomse en dus Latijnse invloed had doorgemaakt, waren de tot de zogeheten Byzantijnse *commonwealth* behorende en dus orthodoxe ‘Russische landen’ (zoals Oost-Slavisch Europa ter plekke bekendstond) heel lang de facto afgeschermd geweest van de westerse literaire ontwikkelingen. Wanneer in het zog van Peter de Grottes (reg. 1682-1725) verregaande hervormingen ook de literatoren met wat vertraging westwaarts beginnen te kijken, is de poëtische invloed van bovenal Frankrijk snel erg groot. De tweede helft van de achttiende eeuw, gedomineerd door de zelfverklaarde verlichte heerschappij (1762-1796) van Catharina de Grote, stond in het teken van een grootscheepse inhaalbeweging: de dichters en andere schrijvers experimenteerden gretig met al die eindelijk beschikbare literaire vormen uit het westen. Op vlak van de belangwekkende epospoëtica – want ook de Russen wilden nu natuurlijk snel een nationaal epos (zie verder) – haalde Voltaire het met voorsprong van Boileau,¹⁸ en ook wat het burlleske betreft, werd laatstgenoemde als het ware verraden. Hét poëtische zwaargewicht uit die Russische periode, Aleksandr Sumarokov, laat niet één (de ‘hoge’), maar beide burlleske vormen toe:

There is still the type of humorous heroic poem, [...]. Thus the type of such humorous poems is twofold: in one the exploits of heroes are presented as scuffles, Paris gives the son of Thetis [i.e. Achilles] a cudgelling [...]. Verses which deal with lofty actions in this type are written

17. De meester in het genre was de bisschop van Warmië, Ignacy Krasicki (1735-1801), die in navolging van respectievelijk de *Batrachomyomachia* en Boileau onder andere de worstelingen van muizen en monniken bezong (Krzyżanowski 1978: 181-186).

18. In tegenstelling tot Boileau liet Voltaire (1694-1778) immers het bezingen van historische gebeurtenissen in een (ernstig) epos toe. Al vroeg in zijn carrière (nl. iets voor en tijdens zijn ballingschap in Engeland, 1726-1728) had Voltaire het gebruik van historische stof in het epos zowel in theorie (*Essai sur la poésie épique*, oorspronkelijk in het Engels, later vertaald en herwerkt) en praktijk (*La Henriade*) verdedigd (zie Voltaire 1805).

in very low words. In the other one of such poems his pen bids the skilful poet give a knightly spirit to a brawler. Some bullies get into a fight – it isn't a vulgar scuffle, but Achilles pursuing valiant Hector. [...] In this type it is proper for the Muse to give lofty words for low actions.¹⁹

Hoewel Sumarokovs poëtica verder op tal van vlakken schatplichtig is aan de Fransman, krijgen de Russische – of ruimer: Oost-Slavische – dichters hier dus niets minder dan een vrijgeleide om de eerbiedwaardige epen uit de canon tot travestieën om te werken.

Dat gebeurde een eerste keer, in het Russisch, door Nikolaj Osipov in diens *Vergilius' Aeneis binnenstebuiten gekeerd* (*Vergilieva Ėneida, vyvoročennaja na iznanku*, 1791-1794).²⁰ Dit werk kende een tamelijk, maar erg kortstondig succes, waarna het samen met zijn schepper hopeloos in de vergetelheid verzonk. Al tegen de eeuwwende, en helemaal met de nieuwe wind die de (meestal) romantische Aleksandr Puškin (1799-1839) de Russische letteren inblies, was het wel duidelijk dat dit soort epen zijn tijd had gehad. Toch zouden *na*, en overigens rechtstreeks geïnspireerd door Osipov nog twee andere Oost-Slaven zich aan een soortgelijke travestie wagen: de Oekraïner Ivan Kotljarev'skyj met de *Vergilius' Aeneis* (*Vergilijeva Ėneida*, 1798) en de Wit-Rus Vikencij Ravinski met de *Aeneis binnenstebuiten* (*Ėneida navyvarat*), geschreven in de jaren 1820, maar pas verschenen in 1845.

Anders dan die van Osipov – én Le Plat – nemen deze beide travestieën *wel* nog een vaste plaats in de literatuurgeschiedenis van hun respectieve naties (talen) in, en dit vanwege de 'nationale gevoelens' die ze daar opwekken. Hoewel het auteurschap van Ravinski, een officier die nog mee Napoleon bevocht, niet helemaal zeker is, is zijn naam blijvend verbonden met de *Aeneis*parodie, die als een van de allereerste moderne werken – en zeker het eerste van episch formaat – onmiskenbaar in het Wit-Russisch is gesteld. Echt verder reikt zijn faam niet, maar dat is toch veel verder dan die van Osipov, die het natuurlijk ook niet helpen kon dat de Russische literatuurgeschiedenis in zijn tijd al veel rijker was (en dat nog steeds is) dan de Wit-Russische en Oekraïense samen.²¹ Alleen al het aantal en het bereik van de Russische schrijvers speelden in het nadeel van Osipov. Bovendien *hadden* de Russen sinds 1779 al een heus nationaal epos: de *Rossiada* van Michail Cheraskov, over de klinkende zege (1552) van Ivan de Verschrikke-

19. 'Еще есть склад смешных героических поэм, / [...] / И так, таких поэм шуточных склад двояк: / В одном богатырей ведет отвага в драку, / Парис Фетидину дал сыну перебьяку. / [...] / Стихи, владеючи высокими делами, / В сем складе пишутся пренизкими словами. / В другом таких поэм искусному творцу / Велит перо давать дух рыцарский борцу. / Поссорился буян, – не подлая то ссора, / Но гонит Ахиллес прехраброго Гектора. / [...] / В сем складе надобно, чтоб муза подала / Высокие слова на низкие дела' ('Epistola II', Sumarokov 1957: 122-123, vertaling Brown 1980: 285).

20. Osipovs onvoltooide *Aeneis*parodie – in feite eerder een vrije vertaling van Blumauers travestie met daarbovenop aanwijsbare invloed van Scarron – was naderhand nog voortgezet door Aleksandr Kotelnickij (1802-1808), zie Lübke (1971: 19-20 en 115).

21. Er zij op gewezen dat Russisch, Oekraïens en Wit-Russisch sterk verwant zijn en dat veel Oekraïense (bv. Nikolaj Gogol') en Wit-Russische literatoren het Russisch verkozen.

lijke op het Tataarse bolwerk Kazan'. Echte nationale gevoelens waren toen nog niet ontloken in Oekraïne en Wit-Rusland en van (dergelijke) nationale epen was daar natuurlijk geen sprake, maar in zekere zin worden de parodieën van Kotljarevs'kyj en Ravinski er (nu) wel als dusdanig beschouwd.

In het geval van Kotljarevs'kyj is dat het meest terecht. Van de drie Oost-Slavische *Aeneis*parodisten heeft hij de grootste en beste inspanning geleverd om Aeneas' Romeinse avonturen een nationaal, 'Oekraïens' gehalte te geven. Net als Ravinski had Kotljarevs'kyj het 'geluk' dat ook de letteren van zijn volk, hoewel al iets verder gevorderd, in feite nog in de kinderschoenen stonden: in tegenstelling tot Osipov én Le Plat slaagden zij er *wel* in een blijvende bijdrage te leveren aan de literatuurgeschiedenis. Zijn roem dankt Kotljarevs'kyj dus deels aan het feit dat hij zo vroeg komt, maar stellig ook aan het talent om zijn vaderland, in de eigen taal, zo (pre-)romantisch te evoceren: de Trojaanse krijgers zijn de volkse en goedig ruwe kozakken van het Oekraïense binnenland geworden en hun omzwervingen vinden niet plaats bij de Middellandse Zee of in Italië, maar in de waterrijke omgeving van de Dnjepr. Behalve het taaltje, een Oekraïens zo goed en zo kwaad als het ging ontdaan van russismen en polonismen, zijn vooral ook Kotljarevs'kyjs beschrijvingen van de lokale gerechten – zoals we die ook in beide Nederlandstalige bewerkingen aantreffen – en typische gebruiken sappig (Lübbe 1971: 122-125). De nostalgie en het patriotisme die dit burleske Oekraïense epos op deze wijze opriep, werden in Sovjet-Rusland zelfs als dermate gevaarlijk beschouwd dat de Sovjetliteratuurgeschiedschrijving het nationale karakter van het epos vakkundig heeft verdoezeld (vgl. Grabowicz 1981: 47-52). De op de travestie gebaseerde tekenfilm uit 1969, *De avonturen van Aeneas de kozak*, was dan ook in het Russisch gesteld.²²

Kotljarevs'kyjs rol als taalbouwer mag nochtans niet worden onderschat: hij geldt als een der eersten die literair, zij het dan burlesk, omsprongen met de Oekraïense omgangstaal, onder meer door ook op metrisch vlak te experimenteren (zijn viervoetige jamben waren nieuw in zijn taal; Lübbe 1971: 120, 124). Dat Le Plat die rol graag had opgenomen voor het Nederlands in de Zuidelijke Nederlanden, blijkt uit zijn voorrede, maar zijn 'sinterklaasverzen' vonden geen waardering in de literaire wereld: niet Le Plat maar Hendrik Conscience leerde zijn volk lezen. Ook inhoudelijk sloeg Kotljarevs'kyjs aandacht voor de Oekraïense folklore en volksverhalen meer aan dan de specifiek-politieke tirades van de wild om zich heen slaande Le Plat. Kotljarevs'kyj slaagde erin Boileaus te mijden *bassesse* om te buigen in herkenbare volksheid, terwijl Le Plat zijn (voornamelijk rooms-katholieke) landgenoten van zich vervreemde door hun morele leiders door het slijk te halen.

In de twintigste eeuw werd de Oekraïense volksidentiteit ondergeschikt gemaakt aan de Sovjetideologie, maar de val van het communisme, bijna vijfen-

22. *Priključenija kazaka Eneja*, reg. Nina Vasilenko, en thans op YouTube: http://www animator.ru/db/index.phtml?p=show_film&fid=3690 [oktober 2015].

twintig jaar geleden, deed de aandacht voor Kotljarevs'kyj begrijpelijkerwijs herleven. Niet dat zijn travestie thans een instrument is in de aanslepende Oekraïne-crisis, maar toch verscheen nog in 2006 een fraai geïllustreerde uitgave die het midden houdt tussen een jongens- en een koffietafelboek: de kozakken zien er soms als belhamels uit, maar toch doen de prenten ook aan Gustave Doré denken. Wie hier te lande ooit de ambitie heeft om Le Plat, wiens *Aeneis*parodie nog geen decennium later verscheen, eens heruit te geven, kan daar alleen maar van dromen.

Bibliografie

- N.N. *De Aeneas van Virgilius, in boertige versen / naar Blumauer*. Amsterdam: J.B. Elwe, 1801.
- Austin, R.G. 'Ille ego qui quondam...', in: *Classical Quarterly*. 18 (1), 1968, 107-115.
- Beronicus, P.J. *Georgarchontomachia, ceterorumque ejus carminum sylvula; quorum prius carmine belgico secutum. Boeren- en overheids-strijd; en de overige gedichten van P.J. Beronicus; welkers eerste in Nederduitsche vaarzen is nagevolgd door J.B. Goes en Middeburg*: Huysman en Van de Sande, 1766.
- Boileau, N. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, 1966.
- Broich, U. *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Brown, W.E. *A History of 18th Century Russian Literature*. Ann Arbor, MI: Ardis, 1980.
- Grabowicz, G.G. *Toward a History of Ukrainian Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.
- Gugitz, G. 'Blumauer, Alois', in: *Neue Deutsche Biographie. Band 2*. Berlin: Duncker & Humblot, 1955, 326-327.
- Jensen, L. & Helmers, J.F. (red.) *De Hollandsche natie*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Jensen, L. 'Parodieën in oorlogstijd. De alleenspraak van Gijsbrecht van Aemstel', in: Jensen, L. & Geerdink, N. (red.) *Oorlogsliteratuur in de vroegmoderne tijd. Vorm, identiteit en herinnering*. Hilversum: Verloren, 2013, 53-70.
- Kallendorf, C. *The Other Virgil. 'Pessimistic' Readings of the 'Aeneid' in Early Modern Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Kotljarevs'kyj, I. *Vergilijeva Eneïda: poema* (vstup. st. M. Popovyč; il. M. Derehus; chudož. oform. O. Bilec'kyj). Kyïv: Majsternja Bilec'kych, 2006.
- Krzyżanowski, J. *A History of Polish Literature*. Warsaw: PWN-Polish Scientific Publishers, 1978.
- Kuypers, J. 'V.A.C. Le Plat: een Jozefist onder de Fransche overheersching', in: *Nederlandsche historiebladen*. 3 (1), 1940-1941, 40-48.
- Leemans, I. & Johannes, G.-J. *Worm en donder. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur. 1700-1800: de Republiek*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2013.
- Le Plat, V.A.C. *Virgilius in de nederlanden of Aeneas heldendicht. Nederduytsche verkleedinge strekkende tot een schitze van onze tyd-geschiedenissen. 4 delen*. Brussel: Andreas Leduc, 1802-1804.

- Le Plat, V.A.C. *Virgile en France, ou la nouvelle Énéide. Poème héroï-comique en style franco-gothique, orné d'une figure à chaque chant, pour servir d'esquisse à l'histoire de nos jours*. Brussel: Weissenbruch, 1807.
- Lübbe, I. *Die ostslavischen Äneistravestien in ihrem Verhältnis zueinander und zur west-europäischen Tradition*. München: Fink, 1971. [Dissertation]
- Robertson, R. *Mock-Epic Poetry from Pope to Heine*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Schonck, E.J.B. *Nijmeegse mutsen. De bonheurs uit de mode. Heldendicht*. Leuth: Astrea, 2006.
- Smeyers, J. 'De Nederlandse letterkunde in het Zuiden', in: Smeyers, J. & Vieu-Kuik, H.B. *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden. Deel 6. De letterkunde in de achttiende eeuw in Noord en Zuid*. Antwerpen: Standaard, 1975, 329-598.
- Smit, W.A.P. *Kalliope in de Nederlanden. Het Renaissancistisch-klassicistische epos van 1550 tot 1850. Eerste deel*. Assen: Van Gorcum & Comp. B.V. (1975); *Tweede deel*. Groningen: Wolters-Noordhoff (1983).
- Sumarokov, A.P. *Izbrannye proizvedenija* (vstup. stat'ja, podgot. teksta & primeč. P.N. Berkov). Leningrad: Sovetskij pisatel', 1957.
- Van den Berg, W. & Couttenier, P. *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1800-1900*. Amsterdam: Bakker, 2009.
- Van Gorp, H., Delabastita, D. & Ghesquiere, R. *Lexicon van literaire termen*. Mechelen: Wolters, 2007.
- Vergilius. *Aeneis*. Vertaald door M.A. Schwartz. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennepe, 1989.
- Voltaire. *La Henriade, poème avec les notes et les variantes; suivi de l'Essai sur la poésie épique*. Paris: Herhan, 1805.
- Weisgerber, J. 'Een Vlaamse rocoliteratuur?', in: *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde* (nieuwe reeks). Gent: Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1989, 293-327. http://www.dbnl.org/tekst/_ver016198901_01/_ver016198901_01_0012.php [maart 2014]
- Witsen Geysbeek, P.G. *Puntdichten van P.G. Witsen Geysbeek*. Amsterdam: P.G. en N. Geysbeek, 1809.

‘FREI LEBT, WER STERBEN KANN’

Die Ästhetisierung ‘großer Gefühle’ in Karen Blixens *Die Afrikanische Farm*

Sophie Wenerscheid
Universität Gent

Die Skandinavier sind gemeinhin nicht als Menschen bekannt, die ihre Gefühle exaltiert zur Schau stellen. Im Gegenteil. Wer vom ‘kalten Norden’ spricht, denkt dabei nicht nur an die geographisch-klimatischen Verhältnisse, sondern oft auch an eine bestimmte Art von emotionaler Zurückhaltung und Kühle. In Theater, Film und Literatur Skandinaviens ist emotionale ‘Coolness’ ein entsprechend häufig wiederkehrendes Thema, aber auch eine ästhetische Kategorie, an der sich wichtige Formfragen entzünden. So macht z.B. der renommierte norwegische Roman- und Theaterautor Jon Fosse, der bekannt dafür ist, dass zwischen den wenigen Worten seiner Texte nur allzu häufig der kalte Wind der Entfremdung pfeift, darauf aufmerksam, dass für ihn die Spannung zwischen Unterkühlung und Leidenschaft, zwischen zurückgenommenen und gleichzeitig doch ‘ganz großen’ Gefühlen von exzeptioneller formaler und wirkungsästhetischer Bedeutung ist. Fosse pointiert: ‘Meine Stücke brauchen eine ganz präzise Coolness, dann kann eine große Emotionalität entstehen’ (Fosse 2003: 63).

Die Spannung von Coolness und Emotionalität findet sich auch in dem Roman, den ich im Folgenden auf die Ästhetisierung großer Gefühle befragen möchte:¹ den autobiographisch inspirierten Roman *Die afrikanische Farm* (*Den afrikanske farm*, 1937) der dänischen Autorin Karen Blixen, im englischsprachigen Raum auch als Isak Dinesen bekannt. Der Roman erzählt retrospektiv und aus der Perspektive der Ich-Erzählerin ‘Baroness Blixen’ von dem aufregenden und schwierigen Leben, das diese von 1914 bis 1931 auf ihrer Kaffeefarm in Kenia, damals britisches ‘Protektorat’ bzw. ab 1920 Kronkolonie Britisch-Ost-Afrika, verbracht hat.

In meinem Beitrag möchte ich untersuchen, wie Blixen ihren Aufenthalt in Kenia ästhetisiert und sich im Modus des Erzählens als ‘freies’ und ‘vornehmes’ Subjekt konstituiert. Es soll gezeigt werden, dass sich Blixen des Registers der ‘großen Gefühle’ bedient, gerade indem sie aus einer mitleidlos-stoisch wirkenden Unaffektiertheit heraus schreibt. Besonders deutlich wird diese spannungsvolle Gleichzeitigkeit von großer Geste und programmatischer *Impassibilité* (vgl. Koppfenfels 2007), wenn man den Roman mit den posthum publizierten Briefen aus der Zeit des Afrikaaufenthalts einerseits, und dem 1985 von Sydney Pollack

1. Vorarbeiten zu diesem Aufsatz finden sich in Wenerscheid & Denner (2011).

gedrehten Film *Out of Africa* (mit Meryl Streep und Robert Redford in den Hauptrollen) andererseits vergleicht.

Da Blixens Roman außerdem eine interessante Nähe zu Nietzsches Konzept des 'Pathos der Distanz' aufweist, soll dieses Konzept herangezogen werden, um Blixens spezifische Verhandlung von Gefühlen genauer zu beschreiben. Blixen kann so in den (modern gebrochenen) Traditionszusammenhang eines tragischen Heroismus eingeordnet werden, ohne dass damit zugleich eine direkte rezeptions-historische Verbindung zu Nietzsche nachgewiesen werden muss (vgl. Brennecke 2000).

Die afrikanische Farm als nicht direkt kommunizierbare Verlusterzählung

Karen Blixen hat ihren autobiographischen Roman *Die afrikanische Farm* auf Englisch geschrieben und danach eigenhändig ins Dänische übersetzt. Trotzdem erschien er zuerst auf Dänisch. Und zwar am 6. Oktober 1937 unter dem Titel *Den afrikanske farm*. Kurz darauf wurde er unter dem Titel *Afrikanische Pastorale* ('Afrikansk pastoral') in Schweden publiziert, Anfang November unter dem Titel *Out of Africa* in England und im Februar 1938 mit dem gleichen Titel schließlich in den USA (vgl. Juhl 1984).

Das Buch besteht aus fünf Kapiteln, die nur sehr lose den chronologischen Ereignissen folgen. Kapitel eins, 'Kamante und Lullu', erzählt von Blixens Küchensjungen Kamante und von der Antilope Lullu, Kapitel zwei erzählt hauptsächlich die 'Geschichte eines Schusswaffenunfalls', Kapitel drei stellt verschiedene 'Gäste auf der Farm' vor, Kapitel vier trägt den Titel 'Aus dem Tagebuch eines Emigranten' und das abschließende fünfte Kapitel schließlich heißt und erzählt den 'Abschied von der Farm'. Ohne dass sich das dem Leser an dieser Stelle bereits erschließt, greift Blixen mit dieser Struktur das auf, was sie später im Zusammenhang mit einer erschossenen Löwin als 'Tragödie in fünf Akten' bezeichnen wird. Geschickt und unauffällig rückt Blixen hier ihr eigenes Schicksal mit dem einer toten Löwin zusammen. Diese verdeckte Art, das eigene Leben zu dramatisieren, ist kennzeichnend dafür, wie im gesamten Roman mit 'großen Gefühlen' umgegangen wird. Immer stehen sie in Verbindung mit Abschied, Verlust und Tod, den es zu akzeptieren, ja emphatisch zu bejahen gilt.

Dass es sich bei *Die afrikanische Farm* um eine groß angelegte Verlusterzählung handelt, hebt gleich zu Beginn der Erzählung der berühmte erste Satz des Buches hervor: 'Ich hatte eine Farm in Afrika am Fuße der Ngong-Berge' (Jeg havde en farm i Afrika ved foden af bjerget Ngong) (Blixen 2008: 11). Ein Romanauftakt, dem 'sein Ende bereits eingeschrieben' ist (Heitmann 2008: 171). Ein Satz, der eine lange Geschichte kurz zusammenfasst und ohne Markierung emotionaler Anteilnahme das Thema Abschied und Verlust sachlich-nüchtern

intoniert. So nüchtern, als wäre der Träger des Gefühls dem Gefühl bereits abgestorben. Der dänische Blixen-Forscher Dag Heede spitzt diesen Befund zu, wenn er erklärt, das Buch sei erzählt 'wie mit einer Stimme aus dem Grab, einer Stimme aus einer verlorenen Zeit und einer verlorenen Welt' (som med en stemme fra graven, en røst fra en tabt tid og en tabt verden) (Heede 2001: 229).

Die Stimme aus dem Grab ist eine sonore und ruhige Stimme, eine Stimme der Erhabenheit. Damit entspricht sie der Größe und Qualität des Verlustes. Denn die verloren gegangene afrikanische Welt ist den Worten der Erzählerin zu Folge eine außergewöhnliche, mit nichts anderem vergleichbare und erhabene Welt. Im Text heißt es apodiktisch: 'Alles in dieser Natur strebte nach Größe, nach Größe und hohem Adel' (Alt i denne Natur stræbte imod Storhed, Storhed og høj Adel) (Blixen 2008: 11). In dieser Hoheit spiegelt sich die Erzählerin. Die afrikanische Welt wird ihr, so heißt es in einer frühen Rezension polemisch, zum 'Taschenspiegel' (Haandspejl) (zitiert nach Juhl 1984: 115). Zu einem Taschenspiegel allerdings, der mit optischen Tricks arbeitet. Gezeigt wird nur das Große und Erhabene. Alles Kleinliche, Schwache oder Sentimentale wird wegetuschiert.

Am Ende des Romans, wenn das Schicksal der Erzählerin als exzeptionelle Erfahrung des Todes beschrieben wird, wird das besonders deutlich. 'Diejenigen, die so etwas erlebt haben', so heißt es hier, 'können im gewissen Sinne sagen, dass sie durch den Tod gegangen sind' (De, der har oplevet noget sådant, kan på en måde sige, at de har været igennem selve døden) (Blixen 2008: 353). Wer durch den Tod gegangen ist, dessen Blick hat sich verändert. Er sieht nicht mehr das vermeintlich Unwichtige und Nebensächliche, sondern nur noch das Große.

Das Besondere dieser Erfahrung und der ihr entsprechenden Wahrnehmung der Welt ist der Erzählerin zu Folge nicht kommunizierbar. Da das Erlebte 'jenseits des menschlichen Verstands oder seiner Vorstellungskraft' (uden for menneskers forståelse eller fantasi) liegt (Blixen 2008: 352), macht es den Einzelnen zu einem besonderen Einzelnen. Er hebt sich von der Masse ab, mit dem er seine Erfahrungen nicht teilen kann. Er ist vornehmer als sie. Er lebt aus dem von Nietzsche so genannten Pathos der Distanz.

Eintauchen in die Kälte. Zu Nietzsches 'Pathos der Distanz'

Nietzsches Formel vom Pathos der Distanz ist ein zentraler Aspekt seiner Ethik wie seiner Ästhetik. In seiner frühen, bereits 1872 publizierten Schrift *Über die Geburt der Tragödie* entwickelt er seine 'Artistenmetaphysik', der zu Folge sich die Welt nur als ästhetische Rechtfertigen lässt, man sie also als eine von einem Künstlergott nach ästhetischen, und nicht nach moralischen Gesichtspunkten gestaltete Welt zu betrachten und gut zu heißen hat (Nietzsche 1988a: 47). Davon ausgehend formuliert Nietzsche später seinen machttheoretischen Grundgedanken, dass der 'höhere Mensch' parallel zum Künstlergott eigene Werte set-

zen kann und muss, und zwar Werte jenseits allen Nützlichkeits- und Sittlichkeitsdenkens, mithin 'jenseits von Gut und Böse' – und damit auch jenseits der Wertschätzung durch andere. In der *Genealogie der Moral* nennt Nietzsche das Pathos der Distanz demzufolge in einem Atemzug mit dem Pathos der Vornehmheit (Nietzsche 2002: 293) und der Herrschaft des souveränen Menschen, der sich über die Kleinheit der anderen erhebt (293). Weder richtet er sich nach ihnen, noch braucht er ihre Anerkennung. Getrieben vom 'Pathos der Wahrheit' treibt es den vornehmen und freien Menschen weg von der Welt (Nietzsche 1988a: 757). Das 'Pathos der Distanz', so pointiert Volker Gerhardt, wird 'zum Kristallisationspunkt aristokratischer Tugenden' und damit zur 'Maxime eines jeden außergewöhnlichen Lebens' (Gerhardt 1988: 6).

Was aber für den 'Artistenmetaphysiker' gilt, gilt ebenso für das von ihm geschaffene Werk: es ist, so zitiert Nietzsche den Architekten Gottfried Semper, 'der vulgären unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten' entrückt (zitiert nach Gerhardt 1988: 6). Dank des von ihr aufgebauten 'schönen Scheins' hilft die Kunst, die Welt erträglich zu machen. Sie bringt auf Abstand, sondert ab, macht vergessen. Die Kunst, so macht Konrad Paul Liessmann auf ein selten beachtetes Detail in Nietzsches Ästhetik aufmerksam, enthält ein 'lethargisches Element, in das sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht.' (Nietzsche 1988: 56, Liessmann 2011: 34). Deshalb fordert sie auch nicht zum gefühligen Mitleiden auf, sondern macht im Gegenteil mitleid- und teilnahmslos. Sie kühlt ab, indem sie den erlebten Schmerz ins Eisbecken der Ästhetisierung taucht.

So beleuchtet, bekommt auch Nietzsches Rede von der Liebe zum Schicksal einen etwas anderen Klang. Nicht als Ausdruck eines simplen Heroismus ist es zu lesen, sondern als Ergebnis einer Ästhetisierungsstrategie. In *Ecce homo* heißt es über die Schicksalsliebe (Nietzsche 1988b: 297):

Meine Formel für die Grösse am Menschen ist *amor fati*: dass man Nichts anders haben will, vorwärts nicht, rückwärts nicht, in alle Ewigkeit nicht. Das Nothwendige nicht bloss ertragen, noch weniger verhehlen – aller Idealismus ist Verlogenheit vor dem Nothwendigen –, sondern es *lieben* [...].

Das 'Notwendige' lieben kann man aber nur, wenn man es mit Hilfe der dem Menschen eigenen ästhetisierend-transformierenden Kraft, der von Nietzsche so genannten 'plastischen Kraft' (vgl. u.a. Nietzsche 1988c: 18) umgebildet hat und als distanzierter Zuschauer betrachten kann. Das ist nicht das Gleiche wie es zu idealisieren. Etwas idealisieren heißt es als Teil einer höheren Idee, einer teleologisch geordneten und alles harmonisierenden metaphysischen Größe aufzufassen und als gleichsam göttliche Emanation zu achten. Etwas zu ästhetisieren heißt hingegen, es so auf Abstand zu bringen und in ein bestimmtes Licht zu rücken, dass man es als derart transformiertes genussvoll betrachten kann, es aber in seiner Kontingenz und Disparatheit belässt. Schrecken bleibt Schrecken. Aber er bekommt unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet seinen eigenen ästheti-

schen Reiz, sein eigenes Recht zugesprochen. Ein tragisches Schicksal wird zu einem tragischen Schicksal in einem Drama. In Nietzsches 'amor fati'-Denken geht es also nicht einfach darum, das Schicksal heldenhaft, ohne zu zaudern oder zu klagen zu bejahen, sondern es geht darum, es als Teil eines Kunstwerks zu bejahen. Es geht darum, das Dasein 'am schönsten' zu leben (Nietzsche 1988a: 757).

Das Schicksal (als ästhetische Kategorie) lieben lernen

Schaut man von Nietzsches Artistenmetaphysik zurück auf das autobiographisch angeregte Werk Blixens, dann lässt sich sehen, dass Blixen an Nietzsches schicksalsbezogenen Kunstbegriff anschließt und auch seine Skepsis gegenüber der Mitteilbarkeit 'großer Gefühle' teilt. Wenn Nietzsche in einem Brief aus dem Jahr 1885 erklärt, dass 'der Zweifel an der Mittheilbarkeit des Herzens' *vornehm* sei (Nietzsche 1982: 86), dann fungiert die ostentative Zurückgenommenheit sowohl bei Nietzsche wie bei Blixen als Marker für die Besonderheit der derart zurückgehaltenen Gefühle. Die behauptete Nicht-Mitteilbarkeit wird zum rhetorischen Gestus der Erhabenheit und zum Nachweis 'großer Gefühle'. Denn nur die Gefühle, die aus einem tragischen Erleben heraus entstehen, entziehen sich der Entäußerung ins allgemein Zugängliche. So aber wandert das 'große Gefühl' über den Umweg der Verneinung wieder in den Text ein.

Das tragische Erleben, das Blixens Roman zu Grunde liegt, ist der Verlust ihrer ökonomisch nicht mehr tragbaren Farm und die damit notwendig gewordene Rückkehr der Erzählerin nach Europa. Der Verlust der Farm ist gleichbedeutend mit dem Verlust Afrikas, das die Erzählerin als Teil ihrer selbst beschreibt und dessen Verlust deshalb zum tragischen Selbstverlust zu führen droht. Der Abschied von Afrika, so erklärt Blixen in einem Brief vom 10. April 1931 an ihren Bruder Thomas Dinesen, bedeute für sie den Verlust der 'vitalen Teile meiner selbst' (*vitale Dele af mig selv*) (Blixen 1986, Bd. 2: 222). Eher als dass sie nach Dänemark zurückkehre, so Blixen weiter, werde sie deshalb den Freitod wählen.

In dem Roman wird die Möglichkeit des Freitods nicht diskutiert. Es wird vielmehr gezeigt, wie es der Erzählerin gelungen ist, eine Haltung zu entwickeln, die sie schließlich zu ihrem Schicksal ja sagen lässt. Sie hat die Fähigkeit entwickelt, das Erlebte ästhetisch so zu transformieren, es zu einem Drama in epischer Form zu machen, dass der Schmerz nicht mehr unmittelbar berührt, sondern auf Distanz gebracht wird. Sie hat den Affekt beherrschen gelernt, indem sie ihn vom direkten Erleben abgelöst hat. Sie hat ihn in das Kältebad des Vergessens eingetaucht, gleichsam absterben und als ästhetisches Gebilde wieder auftauchen lassen.

Dass es sich bei dieser Transformation um einen Akt 'jenseits von Gut und Böse' handelt, macht Blixen mit Blick auf ihre Syphiliserkrankung augenzwinkernd deutlich, wenn sie angibt, einen Pakt mit dem Teufel geschlossen zu haben, um schreiben zu können; und dafür auch vor dem eigenen Tod nicht zurück-

schreckt. Die Liebe zum Schicksal ist also nicht nur eine weltanschauliche, sondern mindestens ebenso sehr auch eine künstlerische Größe. Blixen erklärt: 'I promised the Devil my soul, and in return he promised me that everything I was going to experience hereafter would be turned into tales' (zitiert nach Thurman 1982: 258).

Dass für die Erzählerin die Akzeptanz des Schicksals nicht Ausgangspunkt ihrer Existenz ist, sondern eine Haltung, zu der sie sich hinarbeiten muss, wird zu Beginn des Romans mehrfach herausgestellt. Und zwar meist mit Blick auf die der Erzählerin bis dahin fremde Lebenshaltung der Afrikaner, die ihr zu Folge aus dem Wissen um die eigene Gefährdung erwächst, als solche aber nicht verneint, sondern im Gegenteil bejaht wird. Weil das Leben ungesichert ist, nehmen die Afrikaner es, wie es kommt.²

Die Kikuyu sind auf das Unvorhersehbare vorbereitet und an das Unerwartete gewöhnt. Hierin unterscheiden sie sich von den Europäern, die sich gegenüber dem Schicksal am liebsten versichern würden. [...] Er [der Afrikaner] begegnet den Wechselfällen des Lebens ruhig und gefasst.³ (Blixen 2008: 29)

Von einem dieser 'Wechselfälle' wird in dem zweiten Kapitel des Romans erzählt. Es trägt den nüchternen Titel 'Die Geschichte eines Schusswaffenunfalls' (Et vådeskuds historie) und berichtet von einem schrecklichen Unfall, den einer der afrikanischen Küchenjungen anrichtet, als er im spielerischen Versuch 'als weißer Mann aufzutreten' (at optræde som hvid mand) (Blixen 2008: 92) zwei andere Jungen lebensgefährlich verletzt. Die Erzählerin, die zum Unglücksort geeilt kommt und die schrecklich zugerichteten Jungen sieht, kommentiert: 'Wenn man plötzlich einem so gräulichen Unglück und Elend gegenübersteht, fällt einem nur eine einzige Lösung ein; eine, die man während der Jagd oder in den Ställen ergreift. Totschlagen und dem Elend ein Ende machen' (Når man pludselig står over for en så gruelig ulykke og elendighed, kan man kun tænke sig en eneste udvej, den som man griber til på jagtmarkerne og i staldene: At slå ihjel med det samme og få en ende på det) (92).

Während die Erzählerin sich zu diesem Zeitpunkt des Erzählens noch von ihrer eigenen spontanen Empfindung distanziert und aus ihrer noch dominanten europäisch-humanistischen Weltanschauung heraus verwirft, wird sie sie wenig später aufgegeben und durch die afrikanische Sicht der Dinge ersetzt. Sie bringt die Jungen zu einem afrikanischen Arzt, der sich die Kinder kurz anschaut und dann mit einer grausam anmutenden Gleichmütigkeit prognostiziert: 'Er ist tot' (Han er død) und 'Er ist lebendig' (Han er levende) (Blixen 2008: 94). Die Erzäh-

2. Die umfassende und immer wieder erhitzt geführte Diskussion um Blixens kolonialistische Haltung kann im Rahmen dieses Artikels leider nicht weitergeführt werden. Für einen differenzierten Überblick sei auf Kjældgaard (2009) verwiesen.

3. 'Kikuyuerne er indstillet på det uforudsete og vante til det uventede. Heri adskiller de sig fra europæerne, som helst vil holde sig assureret imod skæbnen. [...] Han tager imod livets omskiftelser med stor ro og fatning.'

lerin, die hier noch einmal kurz die europäische Perspektive übernimmt, sich dann aber endgültig von ihr verabschiedet, kommentiert:

Während ich bei ihm war, ärgerte mich seine Art, aber später, als ich an ihn dachte, kam es mir so vor, als ob es, in langen, weißen Kleidern, das Schicksal selbst gewesen sei, das uns da auf der Schwelle des Hauses begegnet war und Leben und Tod gleichmäßig ausgeteilt hatte.⁴

Der Arzt bekommt in den Augen der Erzählerin performative Qualitäten. Als verkörpertes Schicksal tritt er auf die Bühne und bestimmt durch das, was er sagt, den Verlauf der Dinge, den es dann als solchen zu akzeptieren gilt.

Zur weiteren Einübung in diese theatral hervorgebrachte Ergebung ins Schicksal dienen auch die den Roman prägenden vielen kleinen Szenen des Abschieds. So z.B. in der Erzählung von der Antilope Lullu, die im Haus der Erzählerin aufwächst und überaus zutraulich ist, letztlich aber den wilden Weg der Freiheit wählt. Das mehrfache unbekümmerte Auftauchen und Verschwinden des Tieres, das von der Erzählerin zudem mit einer kleinen Diva verglichen wird, weist deutliche Parallelen zu Bühnenauf- und abtritten auf. Der Zuschauer lernt in diesem Freudschen 'fort-da-Spiel', dass nichts auf ewig Bestand hat, man also frühzeitig lernen muss loszulassen.

Auch die vielen markanten Jagdszenen des Romans intonieren das Thema Abschied und Tod auf ebenso eindringliche wie ästhetisch dramatisierte Weise. In einer dieser Jagdszenen tötet Denys Finch Hatton, der mit der Erzählerin unterwegs ist, zunächst einen imposanten weiblichen Löwen, der gerade eine Giraffe gerissen hat, und dann, wenig später, erschießt die Erzählerin einen ebenso prächtigen männlichen Löwen. Die literarisch überaus kunstvoll gebaute Kreuzform dieser Szene – erst tötet *er* den *weiblichen* Löwen, dann *sie* den *männlichen* – spiegelt die erotisch aufgeladene Erhabenheit des Todes; eine Aufladung, die sich in Blixens Briefen so nicht findet. Hier werden die beiden geschossenen Löwen als männliche Tiere aufgeführt. Judith Thurman merkt dazu treffend an: 'Isak Dinesen turns this lion hunt into a love scene in *Out of Africa*, giving it more symmetry than the real event possessed' (Thurman 1982: 223). Doch nicht nur eine Liebesszene wird im Roman kreiert, sondern auch ein Raum für große Gefühle. Im Text heißt es weiter (Blixen 2008: 213):

Als der Schuss fiel, sah es für mich aus, als ob er kurz in die Luft sprang und mit geordneten Beinen wieder aufkam. Ich stand mit dem Gewehr in der Hand im Gras und atmte tief durch, überwältigt von dem Gefühl der Macht, welches ein Schuss einem gibt, da man aus weiter Entfernung so stark wird.⁵

4. 'Medens jeg var sammen med ham, foragede hans væsen mig, men senere, når jeg tænkte på ham, har det stået for mig, som om det var skæbnen selv, i lange hvide klæder, der havde mødt os på tærskelen til huset og havde delt liv og død ligeligt ud' (Blixen 2008: 94).

5. 'Idet jeg skød, så det ud for mig, som om den sprang lige op i luften og kom ned med samlede ben. Jeg stod i græsset med riflen i hånden og åndede dybt, gennemglødet af den følelse af magtfulde, som et skud giver en, fordi man her virker så kraftigt på lang afstand.'

Kurz darauf vergleicht die Erzählerin die Szenerie mit dem Anblick einer Theaterbühne, und bringt damit sich selbst, aber auch den Leser, in die Position eines Theaterbesuchers, der den Tod als ästhetisches Kunststück genießt. Die Erzählerin umschreibt den Anblick, der sich ihr bietet mit Verweis auf die klassische Tragödie. Wir befinden uns, so erklärt sie uns, im fünften Akt, alle Figuren sind bereits tot (213):

Die Giraffe wirkte unglaublich groß, streng, [...]. Die Löwin lag auf dem Rücken mit einem großen, hochmütigen und triumphierenden Grinsen im Gesicht, sie war eindeutig die *femme fatale* der Tragödie. Der Löwe lag nicht weit von ihr entfernt, warum hatte er auch nichts aus ihrem Schicksal gelernt?⁶

Dass das Töten von Löwen in dem Roman als sowohl theatraler wie auch als erotischer Akt dargestellt wird, der mit einer gesicherten Existenz, also einem Leben in den Niederungen des Alltäglichen nicht vereinbar ist, zeigt auch eine zweite Jagdszene. Ausgangspunkt dieser Szene ist das Bekenntnis des auf der Farm tätigen Verwalters Nichols, dass er die auf dem Farmgelände wildernden Löwen nicht schießen will, weil er ein verheirateter Mann sei. Er erklärt: 'Ich bin kein Feigling, aber ich bin ein verheirateter Mann, ich will mein Leben nicht aufs Spiel setzen' (Jeg er ikke nogen kujon, men jeg er en gift mand, jeg vil ikke risikere livet helt hen i vejret) (215).

Als die Erzählerin Finch-Hatton wenig später auffordert, mit ihr die Löwen zu töten, greift sie genau diese Formulierung auf und erklärt herausfordernd: 'Lass uns unser Leben riskieren. Denn wenn unser Leben einen Wert hat, dann ist es der, dass es keinen Wert hat. *Frei lebt wer sterben kann*' (Lad os gå hen og risikere livet helt hen i vejret. For hvis vor liv har nogen værdi, så er det den, at det ingen værdi har. *Frei lebt wer sterben kann*) (215).

Mit der Sentenz 'Frei lebt, wer sterben kann' zitiert Blixen einen Vers aus der ehemaligen Schweizer Nationalhymne 'Rufst Du mein Vaterland', in der zum furchtlosen Kriegseinsatz aufgefordert wird. Gleichzeitig aber klingt auch das bekannte Zitat Nietzsches aus der *Fröhlichen Wissenschaft* an, in dem er ein Loblied auf das kommende männlich-kriegerische Zeitalter und den schweigenden, einsamen und entschlossenen Menschen anstimmt, der das Risiko und den Tod sucht, statt ihn zu fürchten. 'Das Geheimnis, um die größte Fruchtbarkeit und den größten Genuß vom Dasein einzuernten, heißt: *gefährlich leben!* Baut eure Städte an den Vesuv! Schickt eure Schiffe in unerforschte Meere!' (Nietzsche 1988d: 526). Die Verherrlichung des heroischen Augenblicks ist bei Nietzsche ganz deutlich mit einer starken Zivilisationskritik verbunden. Der erwartete neue Mensch, so Nietzsche mit stilisierter Abscheu, könne nicht 'aus dem Sand und Schleim der jetzigen Civilisation und Grosstadt-Bildung' erwachsen (526).

6. 'Giraffen så kæmpemæssig stor ud [...] Løvinden lå på ryggen med et stort, hovmodigt og triumferende grin på ansigtet, hun var tydeligt nok tragediens *femme fatale*. Løven lå ikke lang fra hende, og hvorfor havde han intet lært af hendes skæbne?'

Einen ähnlichen Ton schlägt auch Blixens Vater Wilhelm Dinesen an, der in seinem 1889 veröffentlichten Buch *Jagdbriefe* (Jagtbreve) schreibt: 'Was wäre, wenn es keine Gefahr gebe? Stell dir vor, unser Gott würde sagen, dass für die nächsten zehn Jahre kein Schiff versinken solle' (Hvorledes ville det gå, når der ingen fare var? Tænk, om Vorherre sagde, at der i ti år intet skib skulle gå under) (Dinesen 1988: 10). Die Möglichkeit von Katastrophen und Schicksalsschlägen wird zur Bedingung eines guten, weil rausch- und risikobereiten Lebens aufgewertet. Und im Gegenzug wird alles, was die Bejahung der Bedrohung verneint, verworfen. Der Mensch muss frei sein, er darf an dem, was ist, nicht festhalten, erst dann kann er sich bedingungslos auf das Leben, und das heißt hier immer auch den Tod, einlassen. Insofern wird deutlich, weshalb die Erzählerin das Zitat von der Freiheit zum Tode direkt nach der Aussage des verheirateten Nichols in ihren Text einbaut. Frei ist nur, wer bindungslos lebt.

Verkörpert wird eine solche Lebenshaltung nicht nur durch die Erzählerin selber, sondern mehr noch durch die Figur des Denys Finch Hatton, der vorgestellt wird als ein Mann, der dem Nietzscheanischen Ideal des risikobereiten, zivilisations-skeptischen und ungebundenen Mannes sehr nahe kommt. Er hat trotz seiner dortigen Erfolge Großbritannien den Rücken gekehrt, verbringt die Zeit in Afrika als Großwildjäger und erobert als Pilot einer kleinen Propellermaschine den afrikanischen Himmel. Als konsequente Folge dieses Lebensstils stellt die Erzählerin den Tod Finch Hattons dar. Er kommt, ähnlich wie Ikarus, der sich übermütig der Sonne genähert hat, bei einem Flugzeugabsturz ums Leben (vgl. Wheeler 2006) und wird von Blixen mitten in der freien Wildnis beerdigt. Auf dem Hügel seiner Grabstätte in den Ngong-Bergen halten zwei stattliche Löwen Wache (Blixen 2008: 331).

Der Erzählerin wird ein solches ins Mythisch-Heroische transponiertes Ende nicht zu Teil. Ihr Schicksal ist moderner und gebrochener und bedarf deshalb auch einer raffinierteren ästhetisch-theatralen Transformation. Weil die Erzählerin keine umherstreifende Jägerin ist, sondern eine Kaffeefarmerin, hat sie zahlreiche Verbindungen und Verpflichtungen zu beachten. Sie will die Zukunft ihrer Arbeiter regeln und sie muss sich von jedem Ding, an das sie sich gebunden hat, lossagen. Doch möglich ist ihr das erst, als sie sozusagen in der Natur ins Theater geht und dort ein 'grauenvolles Drama in Miniaturausgabe' (grufoldt drama i miniature-udgave) (339) beobachtet, in dem ein Hahn einem Chamäleon die Zunge herausreißt. Die Erzählerin bewahrt das Chamäleon vor dem zu erwartenden langsamen Tod, indem sie es totschießt. Damit macht sie sich eine Lebenshaltung zu eigen, die sie zu Beginn der Romanhandlung mit Bezug auf den schwer verletzten afrikanischen Jungen noch von sich gewiesen hatte. Sie weiß jetzt, dass es von Nöten sein kann, einen anderen Menschen oder auch sich selbst totzuschlagen. Der Abschied von Afrika ist damit beschlossen. Nun gilt es nur noch, ihn wortlos, aber gewaltig zu vollziehen.

In einer eindringlich wortkargen Szene nimmt die Erzählerin gemeinsam mit ihrer Vertrauten Ingrid Lindström Abschied von den Dingen. So wie Adam alle

Dinge beim Namen nennt und ihnen dadurch Leben und Zukunft gibt, zelebriert Blixen über die wortlose Nennung der Dinge deren Verlust. So zeigt sie z.B. auf die Ochsen, nennt sie ohne sie zu nennen und Ingrid wiederholt genauso wortlos aber bestimmt 'wie die Gemeinde in der Kirche dem Pastor "Amen" antwortet – "Ja, die Ochsen"' (som menigheden i kirken svarer præsten 'Amen'. – 'Ja, de okser'), und nimmt sie in das große 'Klageprotokoll' (klageprotokol) auf (340).

Die Szene ist von großer emotionalisierender Wirkung, gerade weil die Erzählerin ihren Schmerz nicht offen äußert. Man spürt sie als Leserin förmlich ihre Zähne zusammenbeißen und kommt kaum umhin, die Anstrengung anzuerkennen, die es sie kostet ihr Schicksal zu bejahen. Die Tränen, die die Erzählerin sich hier wie an zahlreichen anderen Stellen des Romans zu weinen verbietet, müssen andere für sie weinen. In einer der letzten Szenen im Buch trifft die Erzählerin auf ihrer verlassenen Farm eine ihrer afrikanischen Arbeiterinnen (352):

Nach einem kurzen Augenblick fing sie zu weinen an, die Tränen strömten ihr über das Gesicht. Sie stand da, wie eine Kuh, die vor einem auf der Ebene steht und Wasser lässt. Weder sie noch ich sagte ein Wort, während wir uns da von Angesicht zu Angesicht gegenüberstanden. Nach ein paar Minuten trennten sich unsere Wege, jeder ging in seine Richtung weiter.⁷

Die Erzählerin wird zum Zuschauer ihres eigenen Schiffbruchs. In den Tränen des Gegenübers leuchtet ihr ihr Schicksal entgegen, das sie in all seiner schmerzhaften Größe bejaht hat. Dem Leser gegenüber zeugt die Erzählerin so von der 'Distanz zum eigenen Selbst und zum Anderen' (Bronfen 1986: 58). Sie steht affektbeherrscht und heroisch über dem, was ihr widerfahren ist. Erinnerung und Affekt wurden getrennt. Es ist gelungen, den Schmerz in ein Schauspiel zu transformieren. In ein Schauspiel allerdings, das nicht auf 'Reiz und Rührung' des Zuschauers abzielt, sondern zum Ertragen der Welt in ästhetischer Perspektive aufruft.

Blixens Afrikabriefe

In dem Roman wird die Stoik der Erzählerin, ihre Affektbeherrschtheit und gefühlsmäßige Reglosigkeit nicht als Versteinerung oder Gefühllosigkeit herausgestellt, sondern als Zeichen für die unbeschreibbare Größe des nicht gezeigten Gefühls. Vergleicht man diese Art der Ästhetisierung mit der Darstellung von Gefühlen in den Briefen, die Karen Blixen während ihres Afrikaaufenthalts

7. 'Efter et øjeblik forløb begyndte hun at græde, tårerne strømede ned over hendes ansigt. Hun stod som en ko, der lader vandet på sletten foran en. Ikke et ord sagde hverken hun eller jeg, mens vi stod der ansigt til ansigt, og efter et par minutter skiltes vi ad, og gik videre i hver sin retning.'

schrrieb, sind deutliche Unterschiede wahrnehmbar. Statt wie im Roman den direkten Ausdruck von Gefühlen zu vermeiden, gewährt Blixen in den Briefen scheinbar einen sehr unmittelbaren Einblick in ihre Empfindungen. Die Briefe wirken authentischer und direkter, gleichsam aus dem Augenblick heraus geschrieben, sind deshalb aber nicht weniger ästhetisch konstruiert. Nur zielt die Schreibstrategie nicht darauf ab, die tragische Dimension eines großen Verlustes herauszustellen, sondern zunächst einmal geht es darum, die Herrlichkeit der Gegenwart erlebbar zu machen. Nicht aus dem Grab heraus wird also erzählt, sondern aus einem Hier und Jetzt, das als etwas Großartiges vermittelt werden soll. So heißt es exemplarisch in einem der frühen Briefe, die Karen Blixen ihrem Bruder Thomas Dinesen schrieb: 'Ich [...] komme just in diesem Augenblick aus der Tiefe der Herrlichkeit der großen, wilden Natur, aus dem Leben der Urzeit' (Jeg [...] kommer lige ud fra Dybet af den store vilde Naturs Herlighed, fra Urtidens Liv) (Blixen 1986, Bd. 1: 48). Geschildert wird in diesem Brief das ekstatische Erleben bei der Jagd, das 'ein übermenschliches Spektakel' (et overmenneskeligt Spektakel) genannt wird. Beschrieben werden aber auch die vielen unangenehmen, hautnah erlebten Details, wie z.B. die zahlreichen Fliegen, die sich nicht abwehren lassen. Die Intention des Briefes ist es ganz offensichtlich, dem Leser einen möglichst lebendigen und ungeschönten Eindruck zu vermitteln, und so das aufregende Leben in Afrika gegenüber der 'Langeweile der Zivilisation' ('Civilisationens Kedsommelighed') hervorzuheben.

Neben den Briefen aus den ersten Jahren, in den Blixen ein abenteuerliches Bild Afrikas zeichnet, sind es vor allem die Briefe, die sie in der Zeit des drohenden Verlustes der Farm schreibt, die Afrika als eine Welt zeigen, in der die Erzählerin die Erfahrung von Größe gemacht hat. So heißt es in einem Brief, den Karen Blixen am 17. März 1931 an ihre Mutter schrieb, dass Afrika sie die 'Liebe zum Großen' ('Kærlighed til det store') (Blixen 1986, Bd. 2: 220) gelehrt und ihr überdies die große Welt zur Poesie geöffnet habe. Der gesamte Brief will als großartiger, lebensvoller Rückblick gelesen werden, der keinen Zweifel an der Richtigkeit des Aufenthalts zulässt.

Angesichts des drohenden Verlustes beschwört Blixen das Leben in Afrika als ein wunderbares. Gerade die schweren Zeiten, so heißt es in einem Brief vom April 1931 an den Bruder, zeigen, 'dass das Leben unendlich reich und in jeder Form schön ist' ('at Livet er uendelig rigt og dejligt paa alle Maader') (222). Das Bedeutungsvolle scheidet sich vom Unbedeutenden, wenn es gelingt, aus einer erhöhten, ja, einer erhabenen, und das heißt immer auch vorurteilsfreien Perspektive auf die Dinge zu schauen. Teil dieser Vorurteilsfreiheit, die sie zwar nicht der Mutter, wohl aber dem Bruder gegenüber kommuniziert, ist für Karen Blixen die Möglichkeit, sich ganz aus dem Leben zurückzuziehen, die Möglichkeit des Freitods also. Angesichts der permanenten Veränderlichkeit der Welt und der Erkenntnis, dass nichts bleibt, wie es ist, gerade darin aber das Großartige des Lebens besteht, scheint es Blixen denkbar, selbst mit in den Strom des Vergehens zu steigen. Da sie meint, in der Enge Dänemarks nicht länger frei sein zu können,

will sie dem Leben ein vorzeitiges Ende bereiten. Der Tod ist dem bürgerlichen Dasein vorzuziehen. Das implizite Motto des Romans, 'Frei ist, wer sterben kann', klingt insofern bereits in den Briefen an, ist hier aber noch nicht als Ausdruck einer 'plastischen Kraft' zu verstehen, d.h. als Kraft der ästhetischen Transformation.

***Out of Africa* – Große Gefühle im Hollywoodkino**

Der 1985 in die Kinos gekommene Film *Out of Africa* orientiert sich vom erzählerischen Ablauf der Ereignisse nicht so sehr an Blixens episodisch und unchronologisch strukturiertem Roman, sondern an der von Judith Thurman erarbeiteten Biographie Blixens (vgl. Peetz 2008). Doch nicht nur die Reihenfolge der Ereignisse, sondern vor allem auch die Figur Karen Blixen unterscheidet sich in der Biographie und im Film maßgeblich von der Selbstdarstellung im Roman. Präsentierte sich Blixen wie in den vorhergehenden Analysen gezeigt als freies und unabhängiges, erhaben ihr Schicksal akzeptierendes Subjekt, zeigt der Film uns eine verletzte und leidende Frau, die sich zwar immer wieder neu zu einer stoischen Haltung durchringt, diese Haltung aber nicht ihren 'wahren' Gefühlen zu entsprechen scheint. Der Film folgt hier Thurman, die zwischen *the historical I.D.* und *the literary I.D.* unterscheidet und statt der von Blixen geschaffenen *ageless storyteller*-Figur nun wieder die 'echte' Blixen als 'the woman, who suffers' zum Vorschein bringen und die 'wahre Erzählung des wahren Lebens' präsentieren will (Thurman in *Songs of Africa* 2005).

Wollte man noch einmal auf die oben eingesetzte Spiegelmetapher verweisen, könnte man sagen, dass Thurman und vor allem dann auch Pollacks Film genau das wieder sichtbar machen wollen, was Blixen aus dem Spiegelbild wegreutschiert hat. So erklärt Pollack in einem Audiokommentar zu der DVD-Fassung des Films: 'What's beguiling about *Out of Africa* isn't what she [Blixen] wrote on the page but in a way what isn't on the page.' Ob nun aber das, was nicht 'auf den Seiten' zu finden ist, 'wahrer', und als Wahres emotionalisierender ist, als das, was nicht dort zu sehen ist, ist zweifelhaft. Zumindest, so meine ich, vermittelt es nicht die Art von verneinten bzw. nicht kommunizierbaren und deshalb umso größer aufleuchtenden 'großen Gefühlen'.

Eine markante Änderung der Film- gegenüber der Romanhandlung ist der Einbau einer Rahmenhandlung. Während der Roman ausschließlich auf die Zeit in Afrika fokussiert und wir von der Erzählerin zum Zeitpunkt ihres Schreibens nichts zu wissen bekommen, vermittelt uns der Film einen Eindruck von der Erzählerin Karen Blixen, die sich in Auseinandersetzung mit ihren Erinnerungen bemüht, eine lineare Lebensgeschichte aufzuzeichnen. Sie führt uns dafür zurück zu dem Zeitpunkt, an dem der Erzählerstimme zu Folge alles begann, und zeigt uns die junge Karen Dinesen, die gerade von ihrem Geliebten Hans von Blixen-Finecke betrogen wurde und nun beschließt, stattdessen dessen Bruder Bror zu

heiraten und mit ihm nach Afrika zu gehen. Zwar erscheint Blixen hier nicht als ohnmächtig leidende Frau, sondern durchaus als kühn und unkonventionell denkend, aber eben doch als Frau, die aufgrund einer unerfüllten Liebe nach einem Ausweg aus ihrem bisherigen Leben sucht.

Diese Bezogenheit Blixens auf ein männliches Gegenüber ist nicht nur für den Filmbeginn wichtig, sondern macht das tragende dramaturgische Element des Films aus. Finch Hatton kommt dabei u.a. die Rolle desjenigen zu, der Blixen zu einer Erzählerin macht. Er fordert sie auf, Geschichten zu erzählen und er schenkt ihr einen Stift, um sie aufzuschreiben. Ebenso wichtig ist, dass Blixen durch Finch Hatton die Welt gleichsam von oben sehen lernt. Sie steigt mit ihm in die Propellermaschine und schwebt über den Dingen. Auch wenn der Film hier mit Hilfe pathetischer Musik und effektvoller Flugaufnahmen an die Gefühle der Zuschauer appelliert, stellt sich nicht der im Roman erzeugte Effekt der Erhabenheit ein. Denn zu diesem gehört es, will man der Konzeption Nietzsches folgen, dass man unabhängig von der Wertschätzung anderer ist und Werte 'jenseits von Gut und Böse' setzt. Genau das aber leistet Pollacks Blixen nicht. Sie ist zu sehr auf Finch Hatton bezogen, verdankt die 'großen Gefühle' zu sehr ihm, als dass man hier von einer Ästhetik des Erhabenen sprechen könnte.

Bibliografie

Filme

Kiselyak, C. *A Song of Africa*. 2000. Included on *Out of Africa* (Universal DVD; 20250).
Pollack, S. *Out of Africa*. 1985.

Literatur

- Blixen, K. *Breve fra Afrika 1914-1931*, hg. v. F. Lasson, 2 Bde., Bd. 1: 1914-1924 u. Bd. 2: 1925-1931. Kopenhagen: Gyldendal, 1986.
- Blixen, K. *Den afrikanske farm*. Kopenhagen: Gyldendal, 2008.
- Brennecke, D. 'Nietzsche, Blixen – ohne ein berüchtigtes "und". Vom Missverständnis eines Vorbilds', in: Schirmer, A. & Schmidt, R. (red.) *Widersprüche. Zur frühen Nietzsche-Rezeption*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 2000, 102-120.
- Bronfen, E. 'Scheherezade sah den Morgen dämmern und schwieg diskret. Zu der Beziehung zwischen Erzählen und Tod in den Geschichten von Isak Dinesen', in: *skandinavistik*. 16, 1986, 48-62.
- Dinesen, W.B. *Jagtbreve*. Kopenhagen: Rosenkilde & Bagger, 1988.
- Gerhardt, V. *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*. Stuttgart: Reclam, 1988.
- Heede, D. *Det Umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense: Odense universitetsforlag, 2001.

- Heitmann, A. 'Landnahme in Karen Blixens Den afrikanske farm', in: Peetz, H., von Schnurbein, S. & Wechsel, K. (red.) *Karen Blixen / Isak Dinesen / Tania Blixen. Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt Universität, 2008, 171-191.
- Ich will kalt und klar sein. Texte von und über Jon Fosse. Materialien zu 'Winter'*. zusammengestellt von Thomas Oberender. Mit Photographien von Arno Declair. Bochum: Schauspielhaus, 2002 (= Bochumer Stücke; 13).
- Juhl, M. *Om Den afrikanske Farm. Tilblivelsen, udgivelsen og modtagelsen af Karen Blixens anden bog. En dokumentation*, in: Andersen, H. & Lasson, F. (red.) *Blixeniana 1984*. Kopenhagen: Rungstedlundfonden, 1984.
- Kjældgaard, L.H. 'En af de farligste bøger, der nogen sinde er skrevet om Afrika? Karen Blixen og kolonialismen', in: *Tijdschrift voor skandinavistiek*. 30 (2), 2009, 111-135.
- von Koppenfels, M. *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*. München: Fink, 2007.
- Liessmann, K.P. 'Leidenschaft und Kälte. Über ästhetische Empfindungen und das Pathos der Distanz', in: Wennerscheid, S. (red.) *Sentimentalität und Grausamkeit. Ambivalente Gefühle in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne*. Münster: LIT-Verlag, 2011, 22-36.
- Nietzsche, F. *Briefwechsel, Bd. 3: Briefe Januar 1885 – Dezember 1886*. Berlin: De Gruyter, 1982.
- Nietzsche, F. *Die Geburt der Tragödie. Kritische Studienausgabe, hg. v. G. Colli & M. Montinari. Bd. 1*. München/Berlin: dtv/de Gruyter, 1988a.
- Nietzsche, F. *Ecce homo. Kritische Studienausgabe, hg. v. G. Colli & M. Montinari. Bd. 6*. München/Berlin: dtv/de Gruyter, 1988b.
- Nietzsche, F. *Menschliches, Allzumenschliches. Kritische Studienausgabe, hg. v. G. Colli & M. Montinari. Bd. 2*. München/Berlin: dtv/de Gruyter, 1988c.
- Nietzsche, F. *Die fröhliche Wissenschaft. Kritische Studienausgabe, hg. v. G. Colli & M. Montinari. Bd. 3*. München/Berlin: dtv/de Gruyter, 1988d.
- Nietzsche, F. *Genealogie der Moral. Kritische Studienausgabe, hg. v. G. Colli & M. Montinari. Bd. 5*. München/Berlin: dtv/de Gruyter, 2002.
- Peetz, H. 'Erzählen und Erzählungen in Blixen-Filmen', in: Peetz, H., von Schnurbein, S. & Wechsel, K. (red.) *Karen Blixen / Isak Dinesen / Tania Blixen: Eine internationale Erzählerin der Moderne*. Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt Universität, 2008, 77-96.
- Thurman, J. *Isak Dinesen. The Life of Karen Blixen*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1982.
- Wheeler, S. *Too Close to the Sun. The Audacious Life and Times of Denys Finch Hatton*. New York: Random House, 2006.
- Wennerscheid, S. & Denner, W. 'Entrückte Gefühle in Karen Blixens Erinnerungsroman "Den afrikanske farm"', in: Wennerscheid, S. (red.) *Sentimentalität und Grausamkeit. Ambivalente Gefühle in der skandinavischen und deutschen Literatur der Moderne*. Münster: LIT-Verlag, 2011, 37-54.

AAN GENE ZIJDE VAN DE REGELS

Het sublieme van pseudo-Longinus

Jeroen Lauwers

KU Leuven

Voor wie het gewend is literatuur te schrijven op basis van geijkte en beproefde procédés, vallen grote emoties binnen het domein van transgressie. Terwijl formele analyse tracht om de werking van het literaire bloot te leggen, omvatten grote emoties iets van het mystieke van literair succes, dat door pure analyse niet lijkt te kunnen worden bevat.

Een emblematische vertegenwoordiger van het denken over literaire grootsheid is de auteur van het Griekse traktaat *Over het sublieme*, die traditioneel wordt aangeduid als pseudo-Longinus, maar die ik in wat volgt gemakshalve Longinus zal noemen. Qua datering is de meest aannemelijke hypothese de eerste eeuw na Christus. In elk geval is het werk geschreven op een moment dat de Grieken reeds een vastomlijnde canon bezitten van auteurs zoals Homerus, Plato, Euripides, en Demosthenes, en heeft de Griekse literaire kritiek reeds een voorgeschiedenis van enkele eeuwen. Ter vergelijking: Aristoteles' *Poetica*, traditioneel beschouwd als een mijlpaal van de literaire kritiek, is, zelfs bij de vroegste datering van Longinus' werk, al meer dan 300 jaar oud.

Longinus houdt in zijn werk een warm pleidooi voor ware grootsheid van karakter en literaire productie, een aspect dat hij eerder in de traditionele auteurs uit het verleden terugvindt dan onder zijn tijdgenoten (§ 44) (Segal 1959). Deze pessimistische houding tegenover de contemporaine literatuur is typisch voor de critici van de Romeinse Keizertijd – denk maar aan Tacitus' *Dialogo over de redenaars* – en anticipeert in zekere zin ons postmoderne gevoel dat alles in het verleden al gezegd is, en dat hedendaagse literatoren niet meer kunnen doen dan voetnoten plaatsen bij de canonicke meesters uit de geschiedenis van de letterkunde.

Als bespreker van een meta-traktaat neem ik mij hier de vrijheid om meer te spreken over het analyseren van het sublieme – waaronder ook de grote emoties – dan over de grote emoties zelf. Hierbij wil ik twee belangrijke punten aanhalen. Aan de ene kant wil ik tonen hoe Longinus' project om het grootse te bespreken *in se* een tragisch project is dat gedoemd lijkt te zullen falen, aangezien het betracht het sublieme enigszins bespreekbaar en bevatbaar te maken door een beschrijving van bepaalde voorschriften (het Grieks hiervoor is *technè*, 'kunst' maar ook 'métier'). Longinus is echter geen tragische held die met open ogen op zijn destructief lot afstevent; daarvoor erkent hij te zeer de kwaliteit van het sublieme om de voorschriften te overstijgen. Daarom wil ik vooral ook stilstaan bij Longinus' pleidooi voor de literaire beleving als een totaalervaring, die elke vorm van methodische fragmentatie afwijst. Zoals ik verder zal betogen, staat dit

pleidooi haaks op de strenge vereisten van moderne wetenschappelijkheid, en plaatst het kritische noten bij de illusie dat een objectieve beschrijving van data omtrent een literair werk de kern van de literaire ervaring kan omvatten.

Longinus' tragisch project

Laat ons beginnen met het tragische van Longinus' project. Longinus schrijft zijn traktaat in respons op Caecilius van Caleacte, die door Longinus wordt verweten weliswaar grootse passages te hebben opgelijst, maar geen concrete wenken heeft gegeven om de grootsheid te bereiken. In respons hierop claimt Longinus aan de hand van vijf bronnen voorschriften te bezorgen om het grootse te bereiken: grootse gedachten, emoties, figuren, voorname stijl, en de algemene compositie. Hij zal de belofte tot een systematische behandeling slechts ten dele inlossen, en het ontbreken van bepaalde passages in de handschriften staat ons niet toe elk aspect van zijn bespreking even goed in te schatten. Desalniettemin is Longinus' poging tot systematisatie prijzenswaardig, maar hij wordt tegengewerkt door het besef, expliciet uitgewerkt in misschien wel de beste passage uit het traktaat, dat genialiteit van een sublieme auteur de regels te buiten gaat.

Voor mij staat vast dat de grootste genieën van vergissingen allerminst vrij zijn. Nauwgezetheid in elk detail brengt het gevaar met zich mee van beperktheid. Bij grootheid evenwel hoort, net als bij enorme rijkdom, dat ook iets over het hoofd wordt gezien. Misschien is het wel onvermijdelijk dat kleine en middelmatige talenten doorgaans geen fouten maken en op veilig terrein blijven, eenvoudigweg omdat ze nooit risico's nemen en niet mikken op het hoogste, terwijl grootheid gevaar loopt, juist door de grootheid zelf. Tegelijk ben ik mij van nog iets bewust: alle menselijke prestaties worden uit de aard der zaak steeds eerst op hun zwakke punten beoordeeld en goede resultaten worden snel weer vergeten, terwijl de herinnering aan fouten onuitwisbaar is. (§ 33; vertaling van dit en volgende fragmenten: M. Op de Coul (2000))¹

Zoals ik al zei, behelst het sublieme een element van transgressie dat zich niet zonder meer laat vatten door kunstige voorschriften.² In deze zin heeft Longinus' project veel weg van een tantaluskwelling. Net zoals Tantalus, moegetergd door honger en dorst, zijn arm opsteekt naar het fruit boven hem en vaststelt dat het fruit telkens tot buiten zijn bereik wijkt, zo stelt ook Longinus vast dat het fruit van het sublieme steeds weer buiten het bereik van zijn regelgevende hand uitstijgt, althans voorzover hijzelf niet bereid zou zijn om de beperkingen van zijn regels te verlaten.

-
1. Zie ook de belangrijke passage op het eind van § 2, waar Longinus betoogt dat de belangrijke functie van de methode is de analist te doen beseffen dat het sublieme een zaak is van talent, en niet van het slaafs toepassen van regeltjes.
 2. Guerlac (1985) wijst er terecht op dat Longinus niet zonder meer in de traditie van retorische analyse kan worden geplaatst, en dat het sublieme daarboven uit stijgt.

Longinus' uitweg uit deze methodologische impasse is een geloof in de mogelijkheid om de wildgroei aan transgressie enigszins in te perken aan de hand van de regels van de goede smaak, zoals die geïllustreerd werd door grote literatoren uit de Griekse geschiedenis.³ Hoewel het sublieme de regels te buiten gaat, zorgt de 'kunst' ervoor dat deze buitensporigheid niet in smakeloosheid omslaat, maar tegelijkertijd het talent en het *métier* van de literator toont.⁴

En de criticus? Ziet een moderne literatuurwetenschapper zijn taak vaak veeleer in het achterhalen van de techniek achter de poëtische inspiratie, dan in die verdeling van taken tussen criticus en auteur in Longinus' traktaat veel minder uitgesproken. Belangrijk hier is het besef dat Longinus geen analytische *tools* wil aanreiken, maar de interpretatie van sublieme literatuur ziet als een springplank naar de eigen productie (vgl. *infra*). Aldus kan het sublieme, bestudeerd in klassieke auteurs, ook idealiter deel gaan uitmaken van het eigen retorische en literaire repertoire van de lezer. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Longinus het samengaan van kunst en talent ook als maatstaf neemt voor de literaire criticus, en dat zijn concrete lezingen slechts weinig sporen dragen van een louter formele analyse, waarachter de analyticus zich vervolgens zou kunnen verbergen.

Zich verbergen doet de literaire interpretator Longinus namelijk allermint. Zijn sterke persoonlijkheid en belesenheid laten het traktaat over het sublieme niet uitdrogen tot een dorre woestijn.⁵ Het is enkel dankzij de aanlevering van sterke lezingen en vernuftige observaties, die op zichzelf ook iets literairs en subliems bevatten, dat Longinus zich de tanden niet stukbijt op de methodologische problemen die inherent zijn aan zijn project. Na Sappho te hebben geprezen voor haar talent om de meest saillante elementen van een verliefde persoon te selecteren en uit te werken, prijst hij Homerus op de volgende wijze:

Op dezelfde manier gaat volgens mij een dichter te werk door bij de beschrijving van een storm de meest benarde omstandigheden uit te kiezen. (Enkele verzen uit de *Arimaspeia* worden afgewezen als zijnde te gemaniëerd.) Hoe doet Homerus het? Eén voorbeeld uit vele:

Hij stormde erop af als een golf die zich stort op een snel schip,
 Onstuimig opgezweept door de wind onder donkere wolken;
 Niet meer te zien is het schip door het schuim, een gevaarlijke windvlaag
 Suist door het zeil, de matrozen trillen van angst
 In hun hart, want ze worden maar net onder de dood vandaan [*hypek*] gehaald.

-
3. Whitmarsh (2001: 65): 'Longinus' is not simply a nihilist revelling in subversion and disorder, but a committed writer with deeply rooted, indeed at times conservative, ethical priorities.'
 4. Vergelijk § 2: 'Grootheid loopt gevaar wanneer ze ongecontroleerd en zonder steun en tegengewicht aan zichzelf wordt overgelaten, en de speelbal wordt van louter impulsiviteit en roekeloosheid. Grootheid heeft vaak een prikkel nodig, maar even vaak de teugel.'
 5. Het overwicht van persoonlijkheid op stylistische voorschriften loopt als een rode draad doorheen het werk. Zie Russell (1964: xlii): 'Personality and feeling justify or ruin in his eyes any stylistic means. He does, indeed, give some practical advice of a rhetorical kind; but the sum of his approach is an appeal to moral pride.'

Ditzelfde effect heeft ook Aratus proberen te bereiken: ‘Een dunne plank houdt hen van de ondergang af.’ Maar dit maakt geen indruk, het beeld is netjes in plaats van schrikwekkend. Hij heeft bovendien de dreiging beperkt gehouden door te zeggen ‘een plank houdt hen van de ondergang af.’ Het gevaar is daarmee geweken. Bij Homerus echter is dit geen moment het geval. Hij schetst het beeld van mannen die voortdurend en met elke golf opnieuw bijna ten onder gaan. Hij heeft bovendien twee voorzetsels [*hypo* en *ek*], die normaal niet met elkaar verbonden worden, gedwongen een ongebruikelijke verbinding aan te gaan en aldus het vers toegetakeld naar de aard van de dreigende ramp. Met deze compacte uitdrukking heeft hij het enerverende moment schitterend uitgebeeld en het specifieke gevaar haast als een stempel in zijn taal gezet: ‘ze worden onder de dood vandaan gehaald.’ (§ 10)

Longinus’ respons op deze tekst is niet door en door ingegeven door een voorbepaald paradigma; eerder lijkt hij een persoonlijke lezing te bieden die als het ware de tekst van binnen uit belicht, of, zo u wil, de betekenis ‘van onder de tekst vandaan haalt’.⁶ Het is verleidelijk om deze persoonlijke en tekstinterne benadering toe te schrijven aan het feit dat dit in vergelijking met moderne analyses nog een eerder vroeg specimen van tekstkritiek is, maar de voorafgaande traditie van literaire kritiek uit de Oudheid toont aan dat we hier met een bewuste persoonlijke keuze van de auteur te maken hebben, die zich bewust – ik herhaal het – afzet tegen een reductie van de literaire beleving aan de hand van op voorhand vastgestelde literaire en andere criteria zoals taalregister, prozaritmiek, onderwerp, levendigheid, etcetera.⁷

Transgressie en subjectiviteit

In Longinus’ worsteling met de bevatbaarheid van het sublieme schemert een literatuurwetenschappelijke *double bind* door die het discours over literatuur ook vandaag de dag nog diep tekent. Aan de ene kant voelen we de noodzaak om inzichten over literatuur te *communiceren* aan studenten of collega’s, waardoor we genoopt zijn om op argumentatieve basis – formeel, inhoudelijk, systemisch, stilistisch, discursief – een overtuigende lezing te bieden die iets empirisch vaststel-

-
6. De overtuigende lezing van Hertz (1983) toont aan hoe Longinus een intuïtieve maar hoogst significante link tussen de diverse geciteerde passages (waaronder de net geciteerde Homerische vergelijking) volgt die hij echter in zijn analyse slechts zelden expliciteert. Aldus vormt ook de keuze van het materiaal een grotere intellectuele uitdaging dan een oppervlakkige lezing doet vermoeden. Zie ook Hertz (1983: 585): ‘At those moments, he too is drawn into the sublime turning, and what he is moved to produce is not merely an analysis illustrative of the sublime but further figures for it.’
 7. Hunter (2011: 128-168) toont uitgebreid aan dat Longinus’ traktaat zelf duidelijk de sporen draagt van enkele eeuwen literaire reflectie. Caecilius van Caleacte, Longinus’ *adversaire préféré*, maakte deel uit van de literaire kring van Dionysius van Halicarnassus, van wie een relatief groot literair-kritisch oeuvre bewaard is gebleven, en die kan gelden als een typische representant van de comparatistische methode, waarbij auteurs op basis van een heel aantal ‘objectieve’ criteria met elkaar vergeleken worden. Longinus zet zich met zijn inclusieve lezingen impliciet ook af tegen deze fragmentaire en methodische aanpak.

baars van de literaire act vat. Anderzijds wordt ons werkelijk enthousiasme vaak voorbehouden voor een overweldigende literaire *ervaring* die bestaat in de lectuur van een goede tekst, een ervaring die zich niet zonder moeite met rationale en theoretische argumenten laat communiceren.⁸ Het is zowel een zegen als een vloek dat, in een wetenschappelijke of didactische context, een doorgedreven aandacht voor de literaire *ervaring* wordt tegengewerkt door de noodzaak van communicatie en evaluatie: een zegen omdat het ons ervoor behoedt een louter subjectief en solipsistisch enthousiasme aan de dag te leggen dat ons vervreemdt van onze medemens, een vloek omdat het plezier van de tekst zo herleid wordt tot een kenbare en reproduceerbare set data, een lot dat zelfs de meest verheven tekst kan treffen.⁹

Longinus schrijft zijn traktaat voor een studiegenoot van hem, Publius Terentianus, en de openingsparagrafen geven aan dat de bedoeling ervan, althans in de aanvang, bestaat uit een onderzoek of Longinus' inzichten over het sublieme bruikbaar zijn voor mensen die in het openbaar spreken. Het retorische doel van het sublieme, zo impliceert Longinus, bestaat erin de lezer of toehoorder te treffen als een bliksem en hem te beroven van zijn emotionele onafhankelijkheid (§ 1). Het gevaar van de erkenning van deze retorische functie van sublimiteit is dat het dreigt te resulteren in een *self-fulfilling prophecy*, waarin het sublieme veeleer een zaak van generische conventie wordt dan een categorie van transgressie.¹⁰ Aldus plaatst Longinus zich ten dele in de retorische traditie die zich tot op heden in ons onderwijs uitstrekt. We leveren een begrippenapparaat uit de retorische traditie, voeden mensen ermee op en creëren aldus zelf de verwachtingen en de formele criteria aan de hand waarvan degelijke retorische kunde wordt gevat.

Ondanks onze voorliefde voor geijkte patronen, echter, stellen we met Longinus ook binnen de retoriek vast dat het nieuwe, het spannende, het onverwachte en het contraire een overweldigende overtuigingskracht kunnen hebben die niet per definitie door een analyse van retorische *schemata* beheerst kan worden. Vertaald naar het thema van grote emoties: hoewel nagenoeg elk retorisch handboek geneigd zal zijn de redenaar af te raden zijn rede te doorspekken met extreem intense emoties, toch zal in de praktijk dit gebruik meer dan eens hoogst doeltreffend blijken. Hierbij maak ik graag twee aantekeningen. Ten eerste: retoriek en literatuur blijven zich ontwikkelen aan gene zijde van de kunst. Deze ontwikkelingen, die tevens ook transhistorische verschuivingen van literaire smaak verklaren, vormen op zich reeds een uitdaging om te blijven zoeken naar de werking van

-
8. Het is typerend voor een universele rationalist als Kant dat hij, in Kant (1790), stelt dat esthetisch genoeg veeleer voortvloeit uit communicatie over kunst dan uit de individuele ervaring van kunst. Noem me een kind van deze tijd, maar ik neig zelf meer naar een individuele grond van de esthetische ervaring.
 9. Voor een amusante maar ook cynische verkenning van de consequenties van deze fragmentatie, zie Bayard (2007).
 10. Denk hierbij ook aan de emotionele conditionering binnen bepaalde literaire milieus doorheen de geschiedenis. Johannisson (2010) beschrijft bijvoorbeeld hoe tijdens de Romantische periode een cultivering van melancholie en hypergevoeligheid ervoor zorgde dat mensen letterlijk flauwvielen tijdens de lectuur van bepaalde teksten.

het sublieme als grensverkennend en grensverleggend fenomeen. Ten tweede lijkt er in een aantal literaire werken uit de canon iets groots te zijn dat de technische analyse lijkt te overstijgen, dat blijvend lezingen genereert die relevant geacht worden zonder daarbij te verdorren tot een amalgaam van voorschriften en regels.¹¹

Samenvattend kan men stellen dat Longinus zich, net als Hercules in de befaamde Prodicusmythe, op een tweesprong bevindt. Aan de ene kant bevindt zich de weg van de leerling die braaf anaforen, assonanties en tricola bezigt bij zijn voordracht voor de klas, terwijl de leraar instemmend toeknikt. De weg waar Longinus meer voor lijkt te voelen is die van de sublieme, risicovolle lezingen die hun overtuigingskracht ontleen aan het discours van de criticus zelf. Zoals Longinus zelf meent, bestaat de verdienste van de methode er vooral in te tonen hoe literaire grootsheid eerst en vooral ook een zaak is van talent (§ 2).

Longinus en Bloom

Longinus' paradigma vormt een continue oproep om terug te keren naar een beleving van literatuur als een totaalervaring, wars van de formele, strategische, ideologische, en sociologische lezingen die tegenwoordig hoogtij vieren in de literaire kritiek.¹² Harold Bloom vat deze benaderingen onder de term *New Cynicism*, omdat ze literaire actie en literaire ervaring reduceren tot discursieve en sociologische documenten. Blooms kritiek bestaat erin dat het essentieel genoeg van literatuur wordt verwaarloosd.¹³ In zijn boek *The Anatomy of Influence* haalt hij een anekdote op van een van zijn onderwijzers, William K. Wimsatt Jr., die zelf een vooraanstaand lid was van de *New Critics*. In de hoedanigheid van formalist brak hij Blooms werk af met de woorden 'You are a Longinian critic, which I abhor' (Bloom 2011: 16-24). In respons op dit vernietigende oordeel neemt Bloom de term Longiniaan aan als geuzennaam, wat hem een dissonante stem maakt in contemporaine debatten tussen structuralisten en poststructuralisten (Bloom 1982: 39).

11. Er is overigens een hernieuwde terugkeer naar de onderkenning van een 'objectieve' literaire kwaliteit van gecanoniseerde literaire werken die zich aan een doorgedreven politisering van esthetische categorieën onttrekt. Zie bijvoorbeeld Van Peer (2008). Van Peers project, samen met dat van de andere auteurs in deze bundel, tracht evenwel, in tegenstelling tot het werk van Harold Bloom (vgl. infra), een 'objectieve' linguïstische beschrijving van deze esthetische grootsheid te geven die zich niet wil neerleggen bij de essentieel transgressieve functie van het sublieme.

12. Vanuit dit oogpunt verschilt Longinus' benadering volgens Tompkins (1980: 202-204) van hedendaagse lezerresponskritiek. Longinus is volgens Tompkins niet bekommerd om een interpretatie van de teksten die hij bespreekt (in tegenstelling tot bv. Wolfgang Iser), maar staat eerder echt stil bij het effect dat een tekst genereert bij de lezer. Zie ook haar interessante veralgemening (203): 'All modern criticism – whether response-oriented, psychological, structuralist, mythopoeic, thematic, or formalist – takes meaning to be the object of critical investigation, for unlike the ancients we equate language not with action but with signification.'

13. Ironisch genoeg wordt Blooms analyse van het sublieme aan de hand van psychoanalytische theorie in Bloom (1982) op haar beurt verweten een politieke agenda te hebben. Zie Shapiro (1985).

Bloom vertoont verder nog een aantal gelijkenissen met (of, in zijn eigen jargon, invloeden van) Longinus, zoals bijvoorbeeld het idee dat een auteur steeds wedijvert met de werken van voorgangers, of het idee dat literaire interpretatie een quasi mystiek gebeuren is waarbij de lezer overvallen wordt door een gevoel van fierheid alsof hij zelf de tekst heeft geproduceerd.¹⁴ Een mooie gelijkenis tussen beiden, ten slotte, is ook hun bijna naïeve geloof in het bestaan van een objectieve grond van literaire kwaliteit die bestaat in de canonieke werken. Deze naïviteit is meteen ook de achilleshiel van hun denken, aangezien zij hen blootstelt aan de aanvallen van poststructuralisten zoals Terry Eagleton (1990), die betogen dat canonvorming een essentieel discursieve act is en dat esthetica steeds een politieke dimensie in zich draagt.¹⁵

In lijn met Longinus' traktaat, bestaat de uitdaging van literaire theorie en kritiek erin aan te tonen dat literatuur ons niet alleen iets kan leren over de maatschappij en de functie van schrijvers erin, maar dat literatuur ons ook iets kan leren over literatuur zelf, en via literatuur ook iets over de menselijke geest en zijn rationeel-emotionele huishouding. Ik meen samen met Harold Bloom dat de notie van het verhevene ons hierbij kan assisteren, door te wijzen op datgene in literatuur dat zich niet laat reduceren tot wat Longinus 'technische observaties' zou noemen, en wat vandaag de dag allicht het meest treffend wordt gearticuleerd door sociologische en ideologische discoursen binnen het literatuuronderzoek.

Als we kijken naar recente tendenzen in het spreken over literatuur, onder meer via een cognitieve benadering van lezen en interpreteren, zien we pogingen om de grenzen van onze kennis te verleggen, maar het is nog de vraag of het wetenschappelijk project ooit het totaalbeeld van de literaire ervaring zal weten te vatten.¹⁶ Deze vraag is er een die naar de kern peilt van de humane 'wetenschappen' en de kwantificeerbaarheid van de *condition humaine*. Aandacht voor het sublieme oefent de nodige *scepsis* uit op discoursen die pretenderen door middel van het objectief meetbare het *Ding an sich* te bevatten. Als we willen zoeken naar het eigene van het object van de literatuurstudie, dan vinden we in Longinus een eeuwenoude bondgenoot.

14. Whitmarsh (2001: 62) ziet hier, met betrekking tot Longinus, een subtiële zelfcontradictie: 'The act of allusion to the literature of the past simultaneously exalts it and seeks to neutralize its superiority.' Zoals wel vaker in Whitmarsh' lezingen, zoekt de auteur ook hier een contradictie in wat ik in het beste geval een paradox zou noemen, maar eigenlijk nog eerder een zeer begrijpelijke respons vanwege Longinus op zijn eigen posterioriteit ten aanzien van de canon en het feit dat literaire productie ook in de Romeinse Keizertijd toch mogelijk blijft.

15. Over Longinus' receptie in relatie tot macht, zie Lamb (1993), die er – waarschijnlijk terecht – op wijst dat Longinus veeleer een bekommernis met overweldigende overtuigingskracht en macht over het publiek beoogt dan met de waarheid, zoals Hertz (1983) lijkt te veronderstellen.

16. Dit wil niet per se zeggen dat cognitief onderzoek geen resultaat oplevert, maar het is belangrijk voor ogen te houden dat het wetenschappelijke project van de cognitieve studies niet altijd gelijkloopt met het project van de literaire studies, en al helemaal geen totalitaire aanspraak kan maken op 'de' werkelijkheid, die naast fysisch-constant ook sociaal-contingent is. Overigens heeft de cognitieve wetenschap zich ook reeds beziggehouden met onderzoek naar het (Romantische) sublieme. Zie Richardson (2010).

Hoge en lage emoties

En de emoties? Van wat ik hier betoogd heb, houdt het merendeel verband met grootsheid en de problematische rol van grote emoties in de literatuur en de literaire kritiek, maar over de emoties zelf, Longinus' tweede bron van grootsheid, heb ik, ik geef het toe, weinig gezegd.¹⁷ De reden hiervoor is dat de observaties van Longinus in zijn traktaat hierover summier en diffuus zijn. Uit een welbepaalde passage blijkt alvast wel dat hij een belangrijke connectie ziet tussen emoties en het sublieme (§ 8):

Maar als Caecilius van mening is dat de emotie nooit bijdraagt aan het sublieme en dat de reden is waarom hij deze onvermeld laat, dan heeft hij het helemaal mis. Ik durf gerust stellen dat in zeggingskracht niets te vergelijken is met de echte emotie op de juiste plaats. Zij blaast over de woorden een vlag van goddelijke verbijstering en verleent ze als een tweede Apollo diepere betekenis.

Longinus lijkt te impliceren dat authentieke emoties – maar alleen authentieke! – een soortgelijke functie vervullen voor het sublieme als de Muzen of Apollo voor een oud-Griekse dichter. Emoties blijken dus te vereisen dat er een element van echtheid in zit dat retorische manipulatie te buiten gaat.¹⁸ Net als het sublieme overstijgt de emotie dus de statische regels, in zoverre zelfs dat een authentieke emotie wordt beschouwd als een uitgelezen middel om een stijlfiguur van zijn artificieel karakter te ontdoen, een inzicht dat Longinus expliciet als het zijne claimt (§ 17).

In een passage waarin Longinus beargumenteert dat het sublieme en emoties niet zonder meer samenvallen, maar dat emoties niet per se het sublieme oproepen en het sublieme ook zonder emoties kan bestaan, bespreekt hij ook het onderscheid tussen hoge en lage emoties. Tot de lage, af te raden emoties rekent hij angst, medelijden en verdriet (§ 8); opmerkelijk, want angst en medelijden zijn de centrale emoties in Aristoteles' bespreking van tragische katharsis!¹⁹ Anderzijds hebben we in het Homerische voorbeeld van een schip in de storm gezien dat Longinus Homerus prijst omdat hij een intens gevoel van angst oproept, geholpen door de 'verminkte' vorm van het vers. Misschien wel de beste manier om deze duidelijke discrepantie te verklaren is dat veel afhangt van de context: angst van een held portretteren is veeleer smakeloos en lachwekkend, maar angst inspireren in het publiek door het te laten meeleven met scheepslui die vechten voor

17. De meest complete bespreking van dit schaarse materiaal in Longinus is zonder twijfel Innes (1995). Ik ontleen ook het inzicht omtrent Longinus' gebruik van hoge versus lage emoties grotendeels aan haar.

18. Zie ook § 3, waar Longinus het etaleren van vals sentiment veroordeelt en expliciet uitsluit van het sublieme.

19. Arist. *Poet.* 6.2. Het moet echter wel gezegd dat Aristoteles het hoogst waarschijnlijk met Longinus eens zou zijn dat de performance van lage emoties op scène *not done* is in een tragische context. Veeleer zijn angst en medelijden emoties die de *toeschouwer* voelt bij het zien van het ongebreidelde leed dat de tragische karakters te beurt valt, *ondanks* het feit dat zij in moreel opzicht aan hem superieur zijn. Zie, voor het verschil in portrettering tussen tragedie en komedie, Arist. *Poet.* 2.

hun leven, kan een bron zijn van sublimiteit. Wie van Longinus vraagt dat hij een eenduidige beschrijving geeft van het gebruik en de werking van emoties, komt met andere woorden bedrogen uit. Maar dan werpt de provocatieve vraag zich op in hoeverre Longinus' flexibiliteit geen inspirerend statement kan zijn tegen een slachtoffering van de complexiteit van sublieme emoties op het altaar van een vlotlopende maar reductionistische theorie.

Eindigen doe ik met een zwaktebod. Op het eind van zijn traktaat stelt Longinus het volgende (§ 44):

't Is beter deze dingen op hun beloop te laten en met het volgende verder te gaan, namelijk de emoties. Eerder heb ik beloofd hierover een afzonderlijk opstel te schrijven, omdat de emoties, zoals ik al eerder gezegd heb, belangrijk zijn voor de literatuur in het algemeen en zeker voor het sublieme.

Als dit traktaat ooit op de een of andere manier zou opduiken – wat ik misschien nog meer zou toejuichen dan de ontdekking van Aristoteles' traktaat over de komedie –, dan zouden we zonder twijfel meer weten over hoe deze sterke en boeiende criticus nadacht over de emotionele betrokkenheid van de lezer in de sublieme esthetische ervaring. Maar laat ons ook bij gebrek hieraan dankbaar zijn voor het fragmentaire van Longinus' tekst, omdat hij mede daardoor reeds zoveel generaties heeft weten te prikkelen met zijn vurige pleidooi en zijn briljante verkenningen van een esthetica van het transcendente in de literatuur.

Bibliografie

- Bayard, P. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*. Paris: de Minuit, 2007.
- Bloom, H. *Agon. Towards a Theory of Revisionism*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Bloom, H. *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*. New Haven/London: Yale University Press, 2011.
- Eagleton, T. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- Guerlac, S. 'Longinus and the Subject of the Sublime', in: *New Literary History*. 16, 1985, 275-289.
- Hertz, N. 'A Reading of Longinus', in: *Critical Enquiry*. 9, 1983, 579-596 (Engels) = 'Lecture de Longin', in: *Poétique*. 15, 1973, 292-306 (Frans).
- Hunter, R. *Critical Moments in Classical Literature. Studies in the Ancient View of Literature and its Uses*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Innes, D. 'Longinus, Sublimity, and the Low Emotions', in: Innes, D., Hine, H. & Pelling, C. (red.) *Ethics and Rhetoric. Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*. Oxford: Clarendon, 1995, 323-333.
- Johannisson, K. *De kamers van de melancholie. Over angst, verveling en depressie*. Amsterdam: Ambo, 2010.
- Kant, I. *Kritik der Urtheilskraft*. Berlin/Libau: Lagarde und Friederich, 1790.

- Lamb, J. 'Longinus, the Dialectic, and the Practice of Mastery', in: *ELH*. 60, 1993, 545-567.
- Op de Coul, M. (vert.), *Het sublieme*. Groningen: Historische Uitgeverij, 2000.
- Richardson, A. *The Neural Sublime. Cognitive Theories and Romantic Texts*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2010.
- Russell, D. 'Longinus', *On the Sublime. Edited with Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon, 1964.
- Segal, C. "Hypsos" and the Problem of Cultural Decline in "De Sublimitate", in: *HSCP*. 64, 1959, 121-146.
- Shapiro, G. 'From the Sublime to the Political: Some Historical Notes', in: *New Literary History*. 16, 1985, 213-235.
- Tompkins, J.P. 'The Reader in History. The Changing Shape of Literary Response', in: Tompkins, J.P. (red.) *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1980, 201-232.
- Van Peer, W. (red.) *The Question of Literary Quality. Linguistic Studies in Literary Evaluation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 2008.
- Whitmarsh, T. *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

MUZIEKKRITIEK ALS EMOTIE

Richard Wagners ‘Pariser Bericht’ en de retoriek van de polemieek

Tobias Hermans
Universiteit Gent

Richard Wagner en grote emoties: het lijkt een onvermijdelijke combinatie. Niet alleen geven zijn muziekdrama's uiting aan breed gesponnen liefdesverklaringen of puren mythisch geworden filmscènes een bombastische en agressieve orkestkleur uit de werken; ze lokken ook bij de toeschouwers zeer uitgesproken en uiteenlopende emoties uit. De *Bayreuther Festspiele* staan natuurlijk al langer dan vandaag bekend voor het occasionele boe-geroep aan het einde van een voorstelling. Maar in zijn weergave van een gesprek tussen Wagner en Rossini uit 1860 beschrijft de Belg Edmond Michotte reeds de erg geladen reacties van het Parijse publiek op een concert van Wagner: ‘On accourut en foule pour voir l’homme, pour entendre ses œuvres. Vous vous rappelez l’effervescence de ce public troublé; cette physionomie si curieuse de la salle, où nombre d’énergumènes de parti pris, ne se gênèrent nullement pour manifester carrément leurs sentiments d’hostilité’ (Michotte 2011: 21-22). De relatie van Wagner met Parijs is uiteraard nooit optimaal geweest (vgl. Grey 2009: 335-391), toch is de reden die Michotte een paragraaf eerder voor de vermelde stormloop opgeeft, best opmerkelijk: ‘Ce fut pour le monde musical d’alors un événement de nature à amorcer fiévreusement la curiosité parisienne, en raison des polémiques violentes que provoqua dans la publicité, l’apparition des écrits révolutionnaires de Wagner concernant ses idées si hardiment réformatrices du drame lyrique’ (Michotte 2011: 21). Het is veelzeggend dat de indruk die Wagner met geschriften als *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) of *Oper und Drama* (1851) op zijn Parijse tijdgenoten naliet klaarblijkelijk die van zijn muziek oversteeg en – meer nog – een groot deel van zijn roem bij het grote publiek uitmaakte. Daarbij springt vooral de affectief geladen sfeer van Michottes relaas in het oog: Wagner roept ‘sentiments d’hostilité’ op, drijft een wig tussen mensen en provoceert dusdanig, dat hij met zijn teksten in polemisch vaarwater terechtkomt.

Ongetwijfeld heeft de revolutionaire draagwijdte van Wagners geschriften tot deze polarisatie bijgedragen. Toch mag niet onderschat worden in hoeverre de muziekkritische geschriften van Wagner zelf eveneens van het polemische discours en het tekstueel bruuskeren leven. Eerder onderzoek naar Wagners teksten wendt deze polemische dimensie vooral aan om de morele verwerpelijkheid van hangijzers als het antisemitisme kracht bij te zetten: de polemieek als schriftelijke daad van geweld en terreur,¹ of als een poging om nauwer aan

te sluiten bij meer prominente reactionaire en antisemitische geesten zoals Arthur de Gobineau en Bruno Bauer (vgl. Rose 1992, Poliakov 2003: 380-457). De polemieek wordt zo gereduceerd tot een analyse van historische netwerken en van Wagners positionering binnen een ideologisch veld. Deze klemtoon op de socio-culturele functies van de polemieek is bijzonder relevant voor filologische en contextgerichte benaderingen, maar dreigt af en toe het feit te verwaarlozen dat Wagners geschriften zich binnen het kader van de muziekkritiek afspelen en situeren. Daardoor blijft de wisselwerking tussen enerzijds de pragmatische werking van de polemieek (haar communicatie naar de lezer toe) en anderzijds haar verankering in het kritische discours sterk onderbelicht. Wagners muziekkritiek beperkt zich namelijk niet louter tot een aanval *ad hominem*, maar manifesteert zich eveneens in een genre dat zich expliciet *per hominem* oriënteert.

In deze bijdrage wil ik de relatie tussen muziekkritiek en polemieek nader belichten. In de eerste plaats zet ik de verschijningsvormen van de polemieek bij Wagner uiteen en de algemene functie die zij in zijn teksten toegewezen krijgt. Vervolgens onderzoek ik aan de hand van de analyse van een krantenbericht dat hij in Parijs schreef, hoe Wagner het polemische register in de muziekkritiek inbedt en bepaal ik hoe die de communicatie naar de lezer toe beïnvloedt. Mijn opzet bestaat er dus in om na te gaan hoe het verbale geweld dat aan de grondslag ligt van de polemieek functioneel in een tekst wordt aangewend om de afstand met de lezer te overbruggen in plaats van de confrontatie met een tegenstander aan te gaan. De inzet van dit artikel is bijgevolg niet om de literaire kwaliteit van de polemieek te beoordelen; ik benader daarentegen de polemieek als emotionaliserend register binnen een breder kritisch discours en onderzoek hoe zij wordt ingezet om de lezer te sturen en beïnvloeden.

De polemieek als genre van de pragmatiek

Bestaande polemieekmodellen vertrekken doorgaans vanuit het antagonisme tussen polemicus en tegenstander. Zo herleidt Jürgen Stenzels invloedrijke, driedelige schema de polemieek tot een polarisatie tussen *Subjekt* en *Objekt* waarin de lezer als *Instanz* de rol van externe toeschouwer met weinig participatieve ruimte toebedeeld krijgt (vgl. Stenzel 1986). Een tekst ontleent zijn polemische status op deze manier sterk aan de positionering van de actoren binnen het discussie-

1. Jens Malte Fischer noemt de diffamering van Meyerbeer in *Das Judentum in der Musik* antisemitische 'Watermord' (Fischer 2000: 79); in zijn *Versuch über Wagner* (1964) beschuldigt Theodor W. Adorno Wagner van terreur en moord: 'Eigenlob und Pomp – Züge der gesamten Wagnerschen Produktion und Existentialien des Faschismus – entspringen der Ahnung von der Unbeständigkeit des bürgerlichen Terrors, von der Todgeweiheit des Heroismus, der sich selbst proklamiert. [...] Tod und Vernichtung stehen hinter der Wagnerschen Freiheitskulisse bereit [...].' (Adorno 1971: 13, vgl. ook Dineen 2011: 102-119).

veld. Deze literatuurwetenschappelijke invalshoek brengt daardoor voornamelijk de context van het gevoerde debat in kaart. In zijn studie over de Multatuli-polemiek tussen Willem Frederik Hermans en Hugo Brandt Corstius, bijvoorbeeld, beschrijft Marc Van Zoggel, die zich grotendeels op de bovenstaande categorisatie van Stenzel baseert, de meerwaarde van literatuurwetenschappelijke polemiekanalyses als volgt: ‘Deze component [de literatuurtheoretische] zal uiteindelijk een “institutionele” kadering krijgen: door alle persoonlijke onhebbelijkheden, rancunes en ijdelheden heen probeer ik de acties van de personen te verklaren op basis van de posities die zij (willen) innemen in het literaire veld.’ (Van Zoggel 2013: 135). Het onderzoek naar de polemiek heeft de voorbije jaren echter de (meta-)communicatieve en pragmatische werking van het polemisch discours in toenemende mate belicht (vgl. Martens 2008, Diekmann 2005). Vanuit die invalshoek wil ik eveneens Wagners teksten benaderen omdat zo het aandachtspunt van de context naar de dynamiek tussen schrijvend subject en lezer wordt verlegd: de tekstuele werking van de polemiek krijgt in het samenspel van methoden en begrippen uit de retoriek en stilistiek enerzijds, en een pragmatische insteek anderzijds, een meer afgelijnd profiel als gebruiksvoorwerp (vgl. Amossy 2002). Tegenover manicheïstische modellen à la Stenzel plaatsen zulke benaderingen bijvoorbeeld het inzicht voorop dat het bombardement aan retorisch geweld er slechts aan de oppervlakte toe dient om de tegenstrever verbaal te vernietigen. Het voornaamste doel van de polemicus bestaat er daarentegen in, de lezer voor zijn standpunten en visie te winnen. Daarbij doet hij geen beroep op diens ratio, maar speelt hij gericht in op de pathos. In dat opzicht is de polemiek niet argumentatief: centraal staan net de retorische emotionaliseringsstrategieën waarmee de polemicus zijn publiek tracht te overtuigen en te bespelen. *Pathos* behelst naast een esthetische gevoelscategorie ook een retorische-pragmatische component: het gaat hem niet enkel om de lezer als ‘respondent in the act of interpreting a tekst’ (Johnson 1988: 161), maar ook als kneedbaar en manipuleerbaar object. Die toevlucht van de polemicus tot de lezer maakt zich expliciet discoursief kenbaar. De polemiek bespeelt niet enkel ‘die destructieve Dimension affektuell besetzter Literatur’ (Meyer-Sickendieck 2005: 375), maar tracht tegelijkertijd ook empathie voor en identificatie met de schrijvende persona op te roepen. Waar Meyer-Sickendieck, vertrekkend vanuit de *Emotionalpsychologie*, een sterk schematische en generisch vooraf gereguleerde visie op tekst en emotie voorstaat, beklemtonen andere stemmen in het debat daarom ook het retorische facet van hun verhouding (vgl. Campe 1990, Fuchs & Strümper-Krobb 2003). De analyse van tekstuele expressiviteit kan zich dus niet louter beperken tot het louter catalogiseren van specifieke emoties (zoals woede, afkeer, enz.), maar moet ook de emotionele discoursiviteit binnen het kader van haar stilistische uitdrukkingsvormen in aanmerking nemen. Een markante veelheid aan stilistische variatie kenmerkt bijvoorbeeld het uitgebreide apparaat aan registers waaruit de polemiek put. Ze ontleent haar antagonistische karakter evengoed aan het kleinerende van de parodie en de satire als aan het epi-

deïctische van de preek en de diatribe of de narratieve mediatie van de epiek. De tekstuele operaties en stilistische dimensie van de polemiëk geven de interactie tussen polemicus en lezer bijgevolg op beslissende wijze mee vorm en kunnen bij een literatuurwetenschappelijke benadering van het genre geenszins buiten beschouwing gelaten worden.

Om de positionering van de polemicus tegenover zowel het object als het publiek van zijn teksten in kaart te brengen, ontleent de polemiëkanalyse tekst-dynamische begrippen als *posture* en *ethos* uit de retoriek en pragmatiek. Terwijl de *posture*, zoals door Meizoz ontwikkeld, onlosmakelijk verbonden is met de persona van de auteur en hem een sterk regulerende alsook geïsoleerde positie binnen de communicatieve processen toewijst (vgl. Meizoz 2002 en 2007), stelt het begrip *ethos*, zeker sinds zijn disciplinaire verruiming door Perelman en Amossy (Perelman 1989; Amossy 2001), ons in staat de spreker meer uitgesproken in relatie tot zijn publiek te definiëren. Dat kan bijvoorbeeld door na te gaan welke discursieve niveaus van een tekst de polemicus aanwendt om zich als *vir bonus* te modelleren en de informatiestroom in zijn teksten te reguleren (vgl. Amossy 2008, Maingueneau 2008). Aan deze sterke focus op de verbale interacties binnen de polemiëk moet ook steeds een pragmatische reflectie gekoppeld worden. Amossy (2001) beklemtoont dat het Aristotelianse *ethos* niet als een vooraf vaststaande, statische notie benaderd kan worden, maar dat die ook een prediscursieve dimensie bezit – lezers stappen steeds met een vooraf opgevat beeld van de schrijver mee in een tekst. In de polemiëk wordt precies dit prediscursieve *ethos* tot inzet en opgave van de polemicus: het is zijn taak deze te sturen en vorm te geven. In dit essay benader ik de polemiëk eveneens vanuit haar communicatieve opzet tegenover de lezer. Ik wil nader belichten, hoe zij retorisch op generische randvoorwaarden (in de casus van Wagner, de muziekkritiek) inspeelt en zichzelf – zoals Maingueneau met de term *scénographie* aangeeft (Maingueneau 1999) – in de stilistische context daarvan encenseert.

Wagner en de polemiëk

De encensering van een ‘Musikdrama’ lijkt voor de hand liggend in Wagneriaanse context. Die van een tekst, laat staan schrijver is echter minder evident. Desondanks onderzoekt dit artikel de pragmatiek van de polemiëk nader aan de hand van een ‘Pariser Bericht’ dat Wagner op negentien maart 1841 in de *Dresdener Abendzeitung* deed verschijnen. Ik kies daarbij met opzet niet voor meer canonicke werken, zoals *Oper und Drama* of *Das Judenthum in der Musik*, die beide tien jaar later verschenen (1851 resp. 1850). Hoewel Wagners krantenbericht in het licht van deze gevestigde waarden inderdaad een onopvallend geschrift mag lijken en dat was het misschien destijds ook, kan dat geen uitsluitingscriterium zijn, gezien de karige receptie die ook de eerste versie van *Das Judenthum in der*

Musik te beurt viel. In het artikel neemt de relatie tussen polemieek en muziekkritiek net een zeer dynamische vorm aan, waardoor er een expliciet appel aan de lezer gecreëerd wordt.

Wagner schreef zijn 'Pariser Bericht' om den brode. Hij was op de vlucht voor schuldeisers en zag zich genoodzaakt om werken van andere componisten te arrangeren en occasionele krantenbijdragen te schrijven terwijl hij werkte aan de opera's *Rienzi* (1842) en *Der fliegende Holländer* (1843). Het fenomeen van de Duitse balling die als correspondent in Parijs actief is, was zeker niet nieuw: Heinrich Heine had er al enkele jaren grote faam mee verworven (vgl. Bernstein 1995). In zijn autobiografie *Mein Leben* uit 1880 geeft Wagner ook de invloed van Heine op zijn journalistieke stijl toe (Wagner 1963: 208-209):²

Um diesem die Spalten seiner [Theodor Winklers] 'Abendzeitung' zu füllen, verfuhr ich in wahrhaft unverschämter Weise, indem ich, was mir *Anders* und *Lehrs*, welche selbst nie etwas erlebten, des Abends teils aus Zeitungen, teils aus Table-d'hôte-Gesprächen erzählten, in der Weise zusammenstellte und durch die in neuer Zeit durch die *Heinesche* Manier im Journalstil herrschend gewordene Mode pikant herzurichten suchte, so daß ich wirklich nicht anders glaubte, als ein guter Hofrat *Winkler* würde eines Tages hinter das Geheimnis meiner Pariser Weltkenntnis geraten müssen.

Uit dit fragment spreekt meteen Wagners prominente stijlbewustzijn en -reflectie. Wagner beschouwt de stilistische dimensie van zijn muziekkritiek niet als een aspect waarrond hij een persoonlijke, journalistieke eigenheid moet creëren, maar veeleer als een discursief instrument om zijn boodschap te articuleren en te communiceren. Deze lijn van denken kenmerkt ook Wagners totaalvisie op de polemieek: die is in eerste instantie stilistisch-discursief eerder dan generisch geaard. Het is Wagner met andere woorden minder om breed uitgesponnen polemieken à la Lessing,³ i.e. als publicitair genre te doen, maar eerder om de polemieek als register (vgl. Maingueneau 2008). In de periode 1850-1852, tien jaar na het krantenbericht, merken we dat Wagner zijn stijl-reflecties prominenter op de voorgrond brengt en die verbindt met een ethos van oprechtheid en geloofwaardigheid als criticus. In de inleiding van *Oper und Drama* (1850) schrijft hij bijvoorbeeld het volgende: 'Viele, die es selbst

2. Zoals Dietmar Goltschnigg (2009) opmerkt, beperkt de verhouding tussen Wagner en Heine zich niet tot stilistische congruenties. Hoewel Wagner zich voor zijn opera's en liederen (zoals *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* en *Les deux grenadiers*) meermaals op Heines literaire output beriep, verwijst hij de dichter in *Das Judenthum in der Musik* evenzeer een Jood te zijn die zich enkel door hulp van leugens een schijn van assimilatie heeft kunnen aanmeten en bestempelt hij hem als 'das Gewissen des Judenthumes, wie das Judenthum das üble Gewissen unserer modernen Civilisation ist' (Wagner 1911: 85). Anderzijds delen de teksten van beide kunstenaars, zij het vanuit andere invalshoeken, opvallenderwijze wel een gemeenschappelijke vijand in hun afkeer voor componisten als Berlioz, Mendelssohn en Meyerbeer (vgl. ook Kolb 2009).

3. Vgl. bijvoorbeeld de beruchte *Fragmentenstreit* die Lessing tegen Johann Melchior Goeze voerde over de geschriften van Hermann Samuel Reimarus en het idee van de Openbaring (zie Rohner 1987: 72-88).

gut mit mir meinen, werden es nicht begreifen können, wie ich es vor mir selbst vermochte, eine berühmte Persönlichkeit unserer heutigen Opernkomponistenwelt auf das Schonungsloseste anzugreifen, [...] *nicht aber der versteckte Groll, sondern eine offen erklärte und bestimmt motivirte Feindschaft ist fruchtbar* [...]’ (Wagner 1984: 7-8, cursivering T.H.). In *Das Judenthum in der Musik* herhaalt Wagner hetzelfde sentiment⁴ en in zijn enige poëtische tekst over de aard en functie van muziekkritiek, stelt hij eveneens het uitgesproken emotieve karakter van zijn muziekkritiek in dienst van haar opzet: ‘[D]iese klare Einsicht gewinnen wir jetzt nur auf dem Wege der Kritik, d. h. aber eben einer unterscheidungs- wie verbindungsfähigen, gesunden, gefühlskräftigen, revolutionären Kritik, im Gegensatz zu der modernen sichtung- und vereinigungsunfähigen, daher das reine Herkommen konservirenden, restaurations-süchtigen Kritik.’ (Wagner 1911: 56). Wagners instrumentele opvatting van de polemieek verklaart de hybride vorm waarin zij in de context van zijn muziekkritiek opduikt: we treffen er geen gevatte en gepolijste diatriben *an sich* aan, maar veeleer episodische uithalen. Zeker gezien de omvang die Wagners teksten later aannemen, wisselen polemische fragmenten een vaak historiserend en – voornamelijk in vroege teksten – recenserend discours af. Opererend binnen het epideïctische discours (vgl. supra) ligt de inbedding van de polemieek in de muziekkritiek voor de hand. Als evaluatief medium bij uitstek is de kritische journalistiek dan ook een vruchtbare bodem voor het polemische discours en het opzoeken van het conflict. De Duitse muziekkritiek kende onder impuls van E.T.A. Hoffmann een stilistische opwaardering tegenover de descriptief-analytische muziekrecensies van de 18^{de} eeuw. Daarbij gaf Hoffmann via een sterk metaforisch geïnspireerde voorstelling van muziek zijn eigen indrukken weer; het meest geciteerde voorbeeld is hier de recensie van Beethovens Vijfde Symfonie (vgl. Hoffmann 1977: 34-51). Robert Schumann, die andere componist-criticus, stelde daar een narratieve strategie tegenover, die het polemische karakter van de recensie buiten het invloedsveld van de criticus medieerde en op mondige protagonisten (zoals Florestan, Eusebius of Meister Raro) projecteerde.⁵ Zowel Hoffmanns als Schumanns modellen richten zich in se indirect tot de lezer en laten de zelfstandigheid van diens beoordelingscapaciteit intact: steeds blijft er ruimte voor eigen meningsvor-

4. Vgl. ‘Es dünkt mich nun nicht unwichtig, den hier zu Grunde liegenden, von der Kritik immer nur noch versteckt oder im Ausbruche einer gewissen Erregtheit berührten Gegenstand näher zu erörtern. Hierbei wird es nicht darauf ankommen, etwas Neues zu sagen, sondern die unbewusste Empfindung, die sich im Volke als innerlichste Abneigung gegen jüdisches Wesen kundgibt, zu erklären, somit etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszusprechen, keinesweges aber etwas Unwirkliches durch die Kraft irgend welcher Einbildung künstlich beleben zu wollen. Die Kritik verfährt wider ihre Natur, wenn sie in Angriff oder Vertheidigung etwas Anderes will.’ (Wagner 1911: 66)

5. Schumanns muziekkritiek wordt vanuit literatuurwetenschappelijke hoek vaak benaderd als een epigonale doorslagje van Hoffmanns en Jean Pauls proza (vgl. Fricker 1983 en Bartscherer 2006). Hoewel zulke episch-stilistische invloeden onmiskenbaar aanwezig waren, zorgde de narratieve dimensie die Schumann aan zijn teksten toevoegde voor een opvallende vernieuwing van het muziekkritische discours.

ming. Wagner, van zijn kant, schuwt de directe confrontatie echter niet en geeft de polemieek een meer uitgesproken en prominente rol in de muziekkritiek, om haar appellerend potentieel voor de lezer te vergroten.

Het 'Pariser Bericht'

De hercontextualisering van de polemieek (als op het affect gericht onderdeel van het retorisch overtuigen, i.e. het *movere*) binnen de muziekkritiek werkt in Wagners 'Pariser Bericht' op verschillende manieren en niveaus door. In de eerste plaats gebruikt Wagner daarvoor de vormgeving van zijn tekst. Wagner stelt het 'Pariser Bericht' op als open brief gericht aan de uitgever van de *Dresdener Abendzeitung*, Theodor Winkler. De tekst bespeelt zo de publieke dimensie van een medium dat *an sich* vertrouwelijkheid en intimiteit tussen de correspondenten vooropstelt. Bovendien is de briefvorm een uiting van een van de grondvereisten van de polemieek, namelijk de monologische communicatiestructuur. Hoewel een brief gericht is op het aanzwengelen van de dialoog, kan er telkens maar één schrijver aan bod komen, net zoals in het polemisch betoog de spreker als solist naar voren treedt. Zo biedt de briefvorm voor Wagner in de eerste plaats het voordeel dat hij een vertrouwelijke positie tegenover de lezer kan innemen. Bovendien staat het hem toe de informatiestroom – vaak expliciet – te structureren en reguleren met bemerkingen als 'Es würde mich jedenfalls hier zu weit führen, wenn [...]’ of 'Es genüge zu wissen, daß [...]’. Wagners wisselende referenties aan de beoogde geadresseerde in de tekst werken die dominante positie extra in de hand: nu eens wendt hij zich tot Winkler en dan weer tot het Duitse lezerspubliek.

Verder geeft Wagner via de briefvorm ook gestalte aan zijn eigen persona: hij profileert zich meteen als bescheiden *vir bonus*, bijvoorbeeld door al bij aanvang van de tekst te benadrukken dat zijn brief er op vraag van Winkler zelf kwam: 'Sie wünschten von mir Mittheilungen aus Paris' (Wagner 1983: 67). Daarmee ontdoet Wagner zich meteen van de paradox van de polemieek – namelijk 'waarom praten over iets dat het niet waard is?' – en legitimeert hij zich tegelijkertijd als spreker. In die context kadert ook de bescheidenheidstopos, waarmee Wagner zich daarna aan de lezer presenteert: 'von mir, einem armen deutschen Musiker' (Wagner 1983: 67). Die omschrijving is allesbehalve nieuw in het discours van componisten en andere kunstenaars die zich in het buitenland bevinden. Beethoven voert ze in zijn brieven vanuit Wenen regelmatig op⁶ en Grillparzer literariseerde ze in zijn novelle *Der arme Spielmann* uit 1848. Ook Heine omschreef

6. Beethoven omschrijft zichzelf in vele van zijn brieven als 'armen österreichischen Musikanten!' (Beethoven an Ferdinand Ries, 20. Januar 1816, Kastner 1975: 335), zelfs 'einen armen kränklichen österreichischen Musikanten' (Beethoven an Nanette Streicher, 1817, Kastner 1975: 432) of 'pauvre musicien autrichien' (Beethoven an Ferdinand Ries, 16. Juli 1823, Kastner 1975: 677).

zichzelf in gelijkaardige termen om zijn rol als correspondent-emigrant kracht bij te zetten (vgl. Bernstein 1995: 65-69). Het medeleven en de *goodwill* van de lezer, waarop deze topos inspeelt, wint later in de brief nog aan overtuigingskracht door de tegenstelling met de omschrijving van Parijs als de ‘Stadt voll Endlosigkeit, Glanz und Schmutz’ (Wagner 1983: 67). De afstand die deze confrontatie suggereert – niet enkel van de balling tot zijn gaststad, maar ook tot zijn vaderland – is ook een intrinsiek bestanddeel van het scenario van de brief, die op zich de fysieke afstand tussen twee correspondenten overbrugt. Het ‘Bericht’ poneert zichzelf dan ook expliciet als een correspondentie vanuit Parijs en benadrukt in haar titel de kloof in de communicatieve situatie: ‘*Pariser Berichte für die Dresdener Abendzeitung*’ [cursivering T.H.].

Naast de mediaal-epistolaire framingsstrategie vraagt de situering van de polemieek binnen de muziekkritiek ook om een inbedding in het journalistieke, discursieve kader. Wagner combineert genres en registers die eigen zijn aan de muziekkritiek, zoals de recensies of de anekdote, met een cultuurkritische agenda, die met het nodige tekstuele geweld wordt begeleid. Het ‘Pariser Bericht’ wekt daardoor een fragmentarische indruk op: inhoudelijk valt er moeilijk een thematische lijn te trekken en ook stilistisch leeft de tekst van de bruuske overgangen tussen registers. Dat hoeft geenszins op een kwalitatief euvel te duiden. Wagner poogt namelijk twee centrale sentimenten – de artistieke suprematie van de Duitsers enerzijds en hun verdrukte positie in Parijs anderzijds – aan elkaar te linken en de constante wissel tussen stijlen en registers staat hem toe ze vanuit een retorische dynamiek steeds anders te belichten. Die stilistische fluïditeit gaat gepaard met een thematische variatie. Aan de hand van vier anekdotes schetst Wagner de kloof die tussen Duitsers en Parijs bestaat. Deze episodes verschillen onderling sterk qua genre en register: van korte concertrecensies tot een imitatie van het *Zeitungsdeutsch* met bijbehorende elegische metaforiek of – uiteraard – snijdende polemieken op het operawezen. Die laatste zijn het meest uitgesproken met betrekking tot de Opéra Comique en de Italiaanse zangers in Parijs. De stilistische fluïditeit die deze thematische afwisseling begeleidt, kent vele uitdrukkingsvormen, die ik illustreer aan de hand van een verslag dat Wagner schrijft over een concert van de Duitse sopraan Sophie Löwe.

Ik breng daarvoor eerst het centrale opzet van het ‘Pariser Bericht’ in herinnering: Wagner wil de ongelijkheid van de Duitse musici (waartoe hij uiteraard behoort) in Parijs aankaarten en beroept zich daarvoor onder meer op de casus van een concert van Sophie Löwe.⁷ Hoewel de bespreking van het bewuste concert bijvoorbeeld pas halverwege het ‘Pariser Bericht’ opduikt, maakte Wagner de sopraan enkele paragrafen eerder al tot martelares van de Duitse kunstenaars in

7. Sophie Löwe (1815-1866) begon ten tijde van het verschijnen van Wagners artikel als sopraan furore te maken en groeide uit tot een van de bekendste Duitse zangeressen in de jaren 30 en 40 van de 19^e eeuw. Ze bouwde een internationale carrière uit, die haar tot op podia van Italië en muziekhoofdsteden als Parijs en London bracht. (Vgl. Mendel 1876: 427-428)

Parijs. Daar beschrijft hij hoe Sophie Löwe aanvankelijk als *prima donna* in Gaetano Donizetti's 'La Favorite' zou hebben opgetreden, maar ze vanwege het favoritisme van de intendant van de Parijse opera, Leon Pillet, van deze eer afstand moest doen ten voordele van diens maîtresse Rosine Stoltz.⁸ Daarop daagde de Duitse uitgever Moritz Schlesinger Pillet uit tot een duel, dat uiteindelijk *in extremis* werd verijdeld. Na eerder meermaals geweigerd te hebben, besliste Pillet namelijk op de dag van het duel een 'Ehrenerklärung' te ondertekenen die de crisis bezwoer (vgl. Wagner 1983: 71-72). Hoewel er zich dus *in se* geen noemenswaardig voorval heeft voorgedaan, zet Wagner met de hele historie wel de toon: de Duitsers stuiten in Parijs op niets anders dan onbegrip. Wagner ironiseert die tegenwerking van de Parijzenaars eveneens op taalkundig niveau wanneer hij de Franse kranten citeert: 'Fräulein Löwe, welche (beiläufig gesagt) von den hiesigen Journalen bald Loëwe, Looëwe, bald aber auch Leouve genannt wird' (Wagner 1983: 72).

Als we kijken naar Wagners relaas van Löwes concert zelf, merken we op dat de passage schippert tussen een recenserend en een polemisch discours. De tekst gaat aanvankelijk descriptief en neutraal te werk: 'Sie sang darin die "Adelaide" [i.e. 'Adelaide di Borgogna' van Rossini] und eine italienische Arie, um gleichsam zwischen der deutschen und italienischen Gesangsmethode durchblicken und erwarten zu lassen, was sie in der französischen leisten würde' (Wagner 1983: 72). In de volgende paragraaf maakt het verslag echter abrupt de overgang naar een polemiserend register, waarin twee verschillende diffameringsstactieken voor telkens twee verschillende antagonisten aan bod komen. Als eerste moet de Opéra-Comique het ontgelden (Wagner 1983: 72-73):

[D]ie kleine Privatschule der Opéra comique, bestehend aus einer unzähligen Masse von lauter kleinen Thomas, Clapissons, Monpous u.s.w., knirscht gewaltig mit den kleinen Quadrillen-Zähnchen; – es wird ihnen aber doch nichts helfen, und wenn sie selbst nicht bald Miene machen werden, aus ihrer Kleinheit herauszutreten, so wird ihnen wohl nichts übrig bleiben, als mit der Zeit auch von diesem Terrain verjagt zu werden.

De kleinering van de opponent door het veelvuldige gebruik van de parabool (e.g. 'lauer kleinen Thomas, Clapissons, Monpous u.s.w.', de dubbele diminutief 'mit den kleinen Quadrillen-Zähnchen', 'aus ihrer Kleinheit herauszutreten') wordt gecombineerd met een discours van veralgemening: de reductie van componisten

8. Het is opmerkelijk hoe, vanuit het opzicht van een Duitse lezer, de namen van beide sopranen het hele voorval ook op een allegorisch niveau weerspiegelen: de Duitse 'leeuwin' moet wijken voor de Franse 'trots'. Voor meer informatie over Rosine Stoltz en de receptie van haar figuur door haar tijdgenoten in de contemporaine pers zie Smart (1994). Mary Ann Smart bekent zich tot verdediger van Stoltz en wil haar 'stem' vanonder de vaak negatieve en mythologiserende narratieven van haar tijd opgraven. De schildering van Stoltz als prototype van de opportunistische, verleidelijke sopraan, zo Smart, maakt haar tot slachtoffer van een discours dat typerend is voor de 19^{de} eeuw: 'Translated into the language of feminist theory: the soprano's power [...] seems to demand containment, and much of the rhetoric that surrounds her, whether in 'primary' sources, journalistic writings or biographies, attempts to control or limit her potential supremacy.' (Smart 1994: 33)

tot een ‘kleine Privatschule’ of ‘einer unzähligen Masse’ van navolgers.⁹ Die tactiek trekt Wagner naar de volgende paragraaf door, waarin hij de Opéra-Comique omschrijft als ‘wirklich jämmerlich verwahrlost’ en hij haar componisten herleidt tot leden ‘[einer] populären französischen Schule’ of van een ‘populär[es] Institut’. Toch behoudt hij de volledige aanval voor aan de Italiaanse zangers in Parijs, die hij opvoert in een karikatuur van weelde en luxe, waarin superlatieven en uitroeptekens uiting geven aan het hoogtepunt in de emotionalisering van het discours. Waar de parabool in de passage over de Opéra Comique nog overheerste, stelt Wagner nu de hyperbool centraal. Wagner betitelt de Italianen als ‘nie alternden Halbgötter’, wier eeuwige leven hij boven dat van de ‘König der Franzosen’ verkiest (Wagner 1983: 74):

Habe ich ein Wort über die Opéra comique gesagt, so ist es doch nicht mehr wie billig, daß ich wenigstens ein halbes auch über das Théâtre italien hinzufüge. O, wie lacht mir das Herz, wenn ich an euch denke, ihr glücklichen, dreimal, ja viermal glücklichen Italiener! Wenn ich Louis Philippe wäre, so würde ich sagen: Wenn ich nicht Louis Philippe wäre, so wünschte ich Rubini oder Lablache zu sein! Ich für mein Teil wäre einer von diesen unbedingt lieber noch, als König der Franzosen. Welch eine Wonne, Welch eine Existenz von Behaglichkeit! Lorbeer und Banknoten ist doch das Loos dieser nie alternden Halbgötter! [...] Und bei alledem dieß ewige Leben!

De geleidelijke verhoging van de polemische intensiteit tekent zich niet enkel door stilistische parameters af, maar ook in de schommelingen in Wagners illocutionaire tegenwoordigheid, i.e. de aanwezigheidsgraad van zijn schrijvend persona. Opvallend is namelijk, dat Wagner zich in de recensie van Löwes concert volledig wegcijfert: ofwel spreekt hij bij monde van anderen (‘Allgemein erkannte man mit Bewunderung an’, Wagner 1983: 72), ofwel beroept hij zich op kranten (‘Ein Journal ließ sich auch, wengleich äußerst zart, etwas über den parfum allemand dieses Konzerts aus’, 72). Wagners afwezigheid als recensent borduurt verder op het bescheidenheidstopos, dat hij nadien versterkt door zijn opname in het concertprogramma te omschrijven als ‘unter denen auch meine Wenigkeit zu figuriren die Ehre hatte’ (72). Naarmate het polemische gehalte wordt opgevoerd, maakt hij zijn aanwezigheid steeds meer kenbaar. Het contrast met de polemieek op de Italiaanse componisten is daarbij enorm: de emphatische, quasi hypomane stijl, die gekenmerkt wordt door een repetitief karakter en apostrophes (bijv. ‘O, wie lacht mir das Herz, wenn ich an euch denke, ihr glücklichen, dreimal, ja vier-

9. Deze passage moet uiteraard naar de bredere context van de Franco-Duitse cultuuroorlog geëxtrapoleerd worden. Deze artistieke uniformering kadert in een grotere cultuurkritiek van Wagner op Parijs en speelt in op de karikatuur van Frankrijk als gecentraliseerde bureaucratie. Reeds in het begin van zijn artikel omschrijft Wagner de Parijse kunstscène als speelbal van de staat en als geïnstitutionaliseerd apparaat, waarin met lege en banale bewoordingen een oordeel over kunst geveld wordt: ‘Ich schwankte, ob ich mich in das Quartier der Tuileries versetzen und Sie von da aus über einige brillante Staatsaktionen unterhalten sollte, oder ob ich mich in das Heiligthum des Instituts träumen und aus ihm Ihnen einige glücklich erschnappte Floskeln über schöne und nützliche Künste mittheilen sollte?’ (Wagner 1983: 67)

mal glücklichen Italiener!'), brengt de polemicus lijnrecht tegenover zijn opponent en verschuift zijn persona direct naar de voorgrond.

Dramaturgie van de polemieek

Het polemische vuur van Wagners 'Pariser Bericht' neemt daarna opnieuw af. Hij geeft de lezers een *scoop* ('Fräulein Löwe [...] wird bei den Italienern debutiren.', Wagner 1983:75) mee en recenseert een concert van de violist Henri Vieuxtemps, waarbij hij kort van leer trekt tegen de verzamelde virtuozen in Parijs. Daarna rondt hij zijn brief af. Die abrupte stilistische wendingen hoeven niet te verbazen: zij vormen de kern van Wagners muziekkritieken, niet enkel uit de Parijse periode, maar evengoed uit de jaren nadien. Daaruit hoeven we niet te concluderen dat Wagner een meer begenadigd componist dan schrijver was en dat hij nu eenmaal niet beter kon. Binnen de genreconventies van de kunst- en muziekkritiek heeft de polemieek een duidelijke functie: ze zorgt voor een grotere dynamiek en verschuift het accent van een door het genre bepaalde gebruiksfunctie naar een sterkere focus op de stilistische uitdrukingskracht zelf, hetgeen het appel aan de lezer vergroot. Aan de ene kant bevestigt het variabele stijl karakter van de tekst Wagners utilitaire visie erop. Anderzijds heeft deze dynamiek ook een sterke pragmatische uitwerking. Doordat het affectieve register voortdurend wordt ge(her)activeerd, ontstaat er een sterke emfase die structureel is voor de tekst als dusdanig en de lezer op strategische wijze door het samenspel van zowel klassieke retorische figuren als gerichte communicatiestrategieën emotionaliseert. De polemieek krijgt in Wagners muziekkritiek een uitgesproken tekstconstitutieve rol, die de aandacht van de lezer op structurele wijze manipuleert. In dat opzicht staat zij qua concept niet ver af van de 'Gefühlswegweiser' die Wagner eenzelfde signalerende functie in het drama toewijst (Wagner 1984: 360):

Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Drama's. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Theilnehmern an dessen Verwirklichung.

Wagners regulerende omgang met affecten opwekken bij zowel toehoorders als lezers doet de vraag over de dramaturgie van de polemieek rijzen. Niet alleen de verhouding tussen tekstuele agressie en muzikale dramatiek, of de vraag naar de dramatisering van het pathosbegrip in het licht van Wagners tragediereceptie staat daarbij centraal, maar ook het gegeven van haar mediale encensering verdient verdere uitdieping. Wagner begon zijn journalistieke carrière namelijk in kranten, met muzikale feuilletons en artikels zoals het hier behandelde 'Pariser Bericht', maar schakelt geleidelijk aan over op pamfletten en boeken, die zich

publicitair onder zijn eigen redactie bevinden. De invloed van deze mediale accentuering van de auteurspersona op de organisatie en discursieve werking van de polemiek dient nader onderzocht te worden en kan ook helpen, de ontwikkeling van muziekkritische stijlen in de tweede helft van de 19^{de} eeuw in kaart te brengen. Het contrast van Wagners directe, polemische aanpak met Schumanns narratieve muzikale geschriften kan nauwelijks groter zijn, en het is verdedigbaar te beweren dat Wagner een doorslaggevende invloed had op Adorno's visie van (muziek-)kritiek op microniveau als brede *Gesellschaftskritik* op macroniveau (vgl. Schwartz 1999, Kleinwort 2008), ondanks diens onverholen aversie voor de componist. De impact die Edmond Michotte Wagners muziekkritiek toedichtte hoeft ons bijgevolg niet te verbazen. Integendeel: 200 jaar na de geboorte van de meester maken de teksten alleen maar duidelijk, dat Wagner tot op heden beroert in domeinen die ver buiten de poorten van Bayreuth liggen.

Bibliografie

- Adorno, T. W. 'Versuch über Wagner', in: *Gesammelte Schriften Band 13. Die musikalischen Monographien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, 7-148.
- Amossy, R. 'Ethos at the Crossroad of Disciplines. Rhetoric, Pragmatics, Sociology', in: *Poetics Today*. 22 (1), 2001, 1-23.
- Amossy, R. *Pragmatique et analyse des textes*. Tel-Aviv: Tel-Aviv University, 2002.
- Amossy, R. 'Modalités argumentatives et registres discursifs: le cas du polémique', in: Gaudin-Bordes, L. & Salvan, G. (red.) *Les registres. Enjeux pragmatiques et visées stylistiques*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2008, 93-108.
- Bartscherer, C. 'Kongentialität als Kompositionsprinzip. Robert Schumann auf den Spuren E.T.A. Hoffmanns und Jean Pauls', in: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch*. 14, 2006, 88-106.
- Bernstein, S. 'Journalism and German Identity. Communiqués from Heine, Wagner, and Adorno', in: *New German Critique*. 66, 1995, 65-93.
- Campe, R. *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. Und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- Diekmann, W. *Streiten über das Streiten. Normative Grundlagen polemischer Metakommunikation*. Tübingen: Max Niemeyer, 2005.
- Dineen, M. *Friendly Reminders. Essays in Musical Criticism After Adorno*. Montreal e.a.: McGill-Queen's University Press, 2011.
- Fischer, J.M. *Richard Wagners 'Das Judentum in der Musik'. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel, 2000.
- Fricker, H. *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns. Versuch eines literaturwissenschaftlichen Zugangs*. Bern e.a.: Peter Lang, 1983.
- Fuchs, A. & Strümpel-Krobb, S. (red.) *Sentimente, Gefühle, Empfindungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Hoffmann, E. *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*. München: Winkler, 1977.

- Goltschnigg, D. 'Heines polemische Rhetorik in seinen musikalischen Feuilletons', in: Kovács, K. (red.) *Rhetorik als Skandal. Heinrich Heines Sprache*. Bielefeld: Aisthesis, 2009, 88-107.
- Grey, T. (red.) *Richard Wagner and His World*. Princeton: University Press 2009.
- Johnson, N. 'Reader-Response and the Pathos Principle', in: *Rhetoric Review*. 6 (2), 1988, 152-166.
- Kastner, E. (red.) *Ludwig van Beethovens Sämtliche Briefe. Nachdruck der völlig umgearbeiteten und wesentlich vermehrten Neuauflage von Dr. Julius Kapp (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1923)*. Tutzing: Hans Schneider 1975.
- Kleinwort, M. 'Stil und Ethik bei Adorno'; in: Kinzel, U. (red.) *An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, 67-77.
- Kolb, K. 'Flying Leaves between Berlioz and Wagner', in: *19th-Century Music*. 33 (1), 2009, 25-61.
- Mangueneau, D. 'Ethos, scénographie, incorporation', in: Amossy, R. (red.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999, 75-101.
- Mangueneau, D. 'Les trois dimensions du polémique', in: Gaudin-Bordes, L. & Salvan, G. (red.) *Les registres. Enjeux pragmatiques et visées stylistiques*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2008, 107-118.
- Martens, G. 'Zur Rhetorik und Pragmatik des polemischen Gedächtnisses. Am Beispiel von Karl Kraus' Fackel-Text "Der Blitz hat sie getroffen, zerschmettert sind sie, nicht gedacht sollen sie werden"', in: Maier-Schaeffer, F., Schwitalla, J. & Saße, G. (red.) *Konflikte in literarischen Texten*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, 4-24.
- Mendel, H. (red.) *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Band 6*. Berlin: Robert Oppenheim 1876.
- Meizoz, J. 'Recherches sur la posture: Jean-Jacques Rousseau', in: *Littérature*. 126, 2002, 3-17.
- Meizoz, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève/Paris: Slatkine Erudition, 2007.
- Meyer-Sickendieck, B. *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Michotte, E. *La visite de Wagner à Rossini*. Arles: Actes Sud, 2011.
- Perelman, C. *Rhétoriques*. Brussel: Editions de l'Université de Bruxelles, 1989.
- Poliakov, L. *The History of Anti-Semitism III. From Voltaire to Wagner*. Pennsylvania: University Press, 2003.
- Rohner, L. *Die literarische Streitschrift. Themen, Motive, Formen*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1987.
- Rose, P.L. *Wagner: Race and Revolution*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Schwartz, F.J. 'Cathedrals and Shoes. Concepts of Style in Wölfflin and Adorno', in: *New German Critique*. 67, 1999, 3-48.
- Smart, M.A. 'The Lost Voice of Rosine Stoltz', in: *Cambridge Opera Journal*. 6 (1), 1994, 31-50.
- Stenzel, J. 'Rhetorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik', in: Worstbrock, F.J. & Koopman, H. *Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1986, 3-11.

- Wagner, R. *Mein Leben*. Gregor-Delin, M. (red.). München: List, 1963.
- Wagner, R. 'Über Musikalische Kritik', in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Fünfter Band. Volksausgabe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, 53-65.
- Wagner, R. 'Das Judenthum in der Musik', in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Fünfter Band. Volksausgabe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, 66-86.
- Wagner, R. 'Pariser Berichte für die Dresdener Abendzeitung (1841)', in: Borchmeyer, D. (red.) *Richard Wagner Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Band 5: Frühe Prosa und Revolutionstraktate*. Frankfurt a.M.: Insel, 1983, 67-85.
- Van Zoggel, M. 'Boer Battus versus Wim uit Parijs. De Multatuli-polemiek van Hugo Brandt Corstius en Willem Frederik Hermans', in: *Spiegel der Letteren*. 55 (2), 2013, 133-161.

EEN BEWOGEN VELD

The ‘affective turn’ in de eenentwintigste literatuurtheorie en historische letterkunde¹

Anneleen Masschelein, Kristine Steenbergh & Arne Vanraes

KU Leuven, VU University Amsterdam, KU Leuven

In de afgelopen decennia verschenen talrijke studies over affect en emotie in de literatuur- en cultuurstudie. In dit overzicht zullen wij ons beperken tot het Engelse taalgebied, waar de zogeheten *affective turn* (Clough 2007) zich het sterkst liet voelen, of als zodanig benoemd werd, zoals blijkt uit een aantal recente bundels, readers en themanummers: Clough 2007, Harding & Pribram 2009, Gregg & Seigworth 2010,² La Caze & Lloyd 2011. Deze vorm van affecttheorie verspreidde zich recent ook naar andere taalgebieden, met belangrijke onderzoekscentra zoals het ‘Amsterdam Center for the Cross-Disciplinary Emotions and Sensory Studies’ en het cluster ‘Languages of Emotions’ aan de Vrije Universiteit in Berlijn.³ Ook in het Franse taalgebied wordt er in het dossier ‘Autopsie des émotions’ op de populaire literatuurwetenschappelijke website Fabula (Manning 2014) aansluiting gezocht bij de affective turn, in tegenstelling tot eerder onderzoek uit de jaren 1980-1990 naar esthetische emoties binnen de Franse post-Freudiaanse psychoanalyse, waarbij de term affect niet op dezelfde manier wordt gebruikt. We denken dan vooral aan het werk van Julia Kristeva rond thema’s als het abjecte (1980, Engelse vertaling 1982), melancholie en liefde. Bijzonder interessant ook, maar theoretisch complex is de ‘semiotiek van de passies’ van Algirdas Julien Greimas en Jacques Fontanille (1991). Dat is een verdere uitwerking en correctie van het omvattende programma van Greimas voor verhaalanalyse (met onder meer het semiotische vierkant voor de waarden van een verhaal, het actantiële schema dat narratieve posities in kaart brengt).⁴

-
1. De auteurs danken van harte Mieke Bleyen, Stijn De Cauwer, Hans Demeyer en Leni Van Goidsenhoven, de anonieme lezers en redactie voor hun nauwgezette lectuur van eerdere versies van dit artikel en de interessante suggesties.
 2. Een tweede volume van deze reader is in voorbereiding [Oktober 2015]: <http://www.affecttheorymu.com/>.
 3. Zie bijvoorbeeld Ruberg & Steenbergh 2008, Van der Tuin & Dolphijn 2012 en Van Tuinen 2015.
 4. In de semiotiek van de passies gaat het vooral om de structuren van taal om gevoelens en energie weer te geven en om wat zij de modale dimensie van verhalen noemen. Een belangrijke inspiratiebron voor zowel Kristeva als Greimas is ongetwijfeld het latere werk van Roland Barthes, vooral dan zijn *Fragments d'un discours amoureux* (1977), waarin ook de grenzen van de taal om gevoel uit te drukken centraal staan. Deze auteurs zullen verder niet behandeld worden, omdat zij zelden in verband gebracht worden met wat *the affective turn* wordt genoemd.

Gezien het grote aantal studies hebben we een selectie gemaakt op basis van drie facetten die kenmerkend zijn voor de affective turn in de cultuurwetenschappen: (1) affect in relatie tot ‘theorie’, (2) affect als esthetische categorie en (3) de historische bepaaldheid van affecten en affect-theorieën.

Om te beginnen bespreken we de belangrijkste studies die aan de basis liggen van de affective turn. Enerzijds was ‘affect’ een vorm van autokritiek vanuit bepaalde richtingen van poststructuralistische theorie, die reageerden tegen de al te eenzijdige focus op taal en discours, waardoor de rol van het subject en lichamelijkheid miskend werd of zelf over het hoofd werd gezien. Anderzijds bood affect ook de mogelijkheid om inspiratie te zoeken in andere domeinen, meer bepaald de cognitieve psychologie, de neurowetenschappen en de evolutionaire biologie. Het resultaat was een denken over affect dat eigen accenten legde, maar dat ook voor kritieken vatbaar was, zowel vanuit de cognitieve hoek als vanuit de *theory* zelf. Naast deze algemene discussie over affect verschenen er binnen de culturele studies en de literatuurstudie een aantal interessante onderzoeken naar specifieke affecten die het discours rond de ‘traditionele’ affecten in vraag stelde en een aantal andere minder ‘grootse’, negatieve of zelfs nieuwe affecten naar voren schoof als basis voor een nieuw esthetisch-ethisch-politiek project. Ook in de historische letterkunde, ten slotte, zorgde de confrontatie van het affect-begrip met de historische affectenleer – humoren of passies – en historische teksten voor heel wat dynamiek.

Affect versus (queer) theory: Sedgwicks & Franks ontdekking van Silvan Tomkins

In het taalgebruik van alledag nemen begrippen als ‘emotie’, ‘affect’, en hun afgeleiden, een inwisselbare plaats in binnen de terminologie van het subjectieve gevoelsleven van de mens. Tegen de taal in, echter, heeft de affecttheorie emotie en affect sinds haar genese opgevat als aanduidingen voor een reeks fenomenen die niet zomaar met elkaar gerijmd kunnen worden. Vanuit die basale aanname vertrekken de twee teksten die in 1995 de affective turn voor de culturele studies inleidden: *Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins* van Eve Kosofsky Sedgwick en Adam Frank, en Brian Massumi’s *The Autonomy of Affect* (Gregg & Seigworth 2010: 5, Lacaze & Lloyd 2011: 20).

Het spraakmakende artikel van Sedgwick en Frank dat in *Critical Inquiry* verscheen, was tegelijk het voorwoord voor de reader die zij samenstelden, *Shame and its Sisters*, met een selectie uit het vierdelige hoofdwerk van psycholoog Silvan Tomkins (1911-1991), *Affect Imagery Consciousness* (1962-1992). Tomkins wordt, met zijn leerling Paul Ekman, beschouwd als een van de grondleggers van de ‘basis-emotietheorieën’. Concreet betekent dit dat hij uitgaat van acht (later in zijn werk negen) primaire affecten, die verbonden zijn met bepaalde gelaats-

uitdrukkingen en die hij benoemt door een aantal begrippenparen: interesse-opwinding, genot-vreugde, verrassing-verbazing, verdriet-mentale pijn (anguish), angst-terreur, schaamte-vernederend, minachting-walging (later zag hij deze als twee aparte affecten) en woede-razernij. Tomkins ging er vanuit dat voor elk van deze affectprogramma's een soort hersencircuit zou bestaan dat, eens geactiveerd, leidt tot een aantal vaste reacties. Deze basisaffecten zijn de bouwstenen van het emotionele leven en kunnen complexer gemaakt worden wanneer ze worden gemengd of uitgebreid met een verhaal.

Tomkins' benadering is hoogst origineel maar ook omstreden in de contemporaine cognitieve emotietheorie.⁵ Dat zijn werk niet meer dan een voetnoot is binnen deze traditie, blijkt onder meer uit het uitgebreide, recent geüpdate overzichtsartikel uit de online *Stanford Encyclopedia of Philosophy* waarin zijn naam zelfs niet wordt vermeld.⁶ Ook binnen de psychoanalyse is Tomkins geen bekende figuur, hoewel zijn eerste artikel over affecttheorie uit 1955 werd gepubliceerd in een anthologie uitgegeven door Lacan (Sedgwick & Frank 1995: 6 en 256). Tomkins verwees naar Freud in zijn werk, maar maakte een duidelijk onderscheid tussen drift (honger, seksualiteit) en affect, en zijn aanpak en terminologie sluiten meer aan bij de experimentele psychologie. Affecten zijn – in tegenstelling tot emoties die complexer zijn en verbonden met bewuste oordelen en beelden – niet-bewuste, lichamelijke reacties die los staan van een object en die in de eerste plaats een motiverende functie hebben (beloning of straffend) (Tomkins in Sedgwick & Frank 1995: 45).⁷

We kunnen ons de vraag stellen waarom Sedgwick en Frank zich nu precies richten tot Tomkins in hun zoektocht naar affect. Om die te beantwoorden is het belangrijk om in te zien waaruit die zoektocht precies voortkomt. Sedgwick, een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de *queer theory*, en Frank kwamen in eerste instantie bij Tomkins terecht vanuit hun interesse in schaamte, in hun ogen een bepalende emotie voor *queer identity*. Precies dit affect heeft een centrale positie in Tomkins' theorie (in tegenstelling tot de psychoanalyse waar naast de driften, die voor Tomkins geen affecten zijn, het primaire affect de angst is (Masschelein 2011: 42-46 en 52-58)). Vanaf de eerste pagina van *Shame in the Cybernetic Fold* wordt echter ook duidelijk dat hun zoektocht naar affect bovendien een reactie is tegen een bepaalde vorm van 'theory after Foucault and Greenblatt, after Freud and Lacan, after Lévi-Strauss, after Derrida, after feminism' (Sedgwick & Frank 1995: 1), theorie die we gemakshalve (post)structuralistisch zullen noemen. Wat zij hierin vooral viseren is het feit dat alles wat niet talig is – het biolo-

5. Alternatieve benaderingen (constructivistische en sommige appraisaltheorieën) stellen dat basisemoties als angst, woede en verdriet niet meer zijn dan *folk concepts* en dat de bouwstenen van het emotionele leven niet affecten zijn maar componenten van emoties (appraisals, actietendensen, expressies, somatische reacties, feelings...). (Agnes Moors, persoonlijke communicatie 2014)

6. Vgl. <http://plato.stanford.edu/entries/emotion/> [Juni 2014].

7. Met de idee van 'motivatie' zit Tomkins dicht bij de terminologie van de experimentele en cognitieve psychologie en bij het begrip 'emotie', al gebruikt hij wel steeds de term affect.

gische, het lichamelijke, het emotionele – gereduceerd wordt tot ‘essentialisme’ en vervolgens bekritiseerd wordt vanuit eenvoudige binaire opposities (die zij ‘digitaal’ noemen). Het resultaat is een nieuwe vorm van essentialisme en theoretische oogkleppen, onder het mom van anti-essentialisme.⁸ In het werk van Tomkins vinden Sedgwick en Frank een enorme precisie, rijkdom en gevoeligheid in de beschrijving van specifieke emoties – ondanks maar ook dankzij het naïeve sciëntisme en het geloof in het aangeboren karakter van basisgevoelens waarvan zijn theorie doordrongen is. Die fenomenologie is in hun ogen ‘analoog’, omdat ze haarscherp de multipliciteit en eigenheid van verschillende emoties weet te vatten.⁹ Een laatste aspect in Tomkins’ werk uit de jaren 1950 en 1960 dat fascinerend is voor Sedgwick en Frank zijn de referenties aan de cybernetica, biologie en psychologie uit die tijd, die in combinatie met zijn creatieve schriftuur zowel een intellectuele als affectieve leeservaring stimuleren.

De ontdekking van het werk van Tomkins door Sedgwick & Frank kadert dus binnen een zoektocht naar iets wat ontbreekt, zowel in de poststructuralistische theorie, die enkel nog aandacht heeft voor subjectloze discoursen,¹⁰ als in de postmoderne cultuur, die volgens Fredric Jameson gekenmerkt wordt door een formele vlakheid (*flatness*) en het verdwijnen (*waning*) van affect (Duncan 2014: 204-206). De Franse poststructuralistische psychoanalyse en de daarop geïnspireerde narratologie van Barthes (1977) en Kristeva (1982 [1980]), en de Angelsaksische traumatheorie (bv. Felman & Laub 1992, Caruth 1995) van de jaren 1980-1990 kunnen zeker gezien worden als wegbereiders voor het affect. Toch is het affect minder terug te vinden in de Freudiaanse en Lacaniaanse psychoanalyse, waar – zoals eerder gezegd – de drift centraal staat en vooral de angst een prominente theoretische rol speelt, dan in de Britse object-relatie school, die teruggaat op het werk van Melanie Klein en die pas later werd ‘ontdekt’ door cultuurwetenschappers en filosofen met interesse voor affect (onder anderen Nussbaum 2003). Dat de *turn to affect* zich voor het eerst aandient binnen de queer theory en zich daar ook zeer sterk zal doorzetten, onder andere in het werk van Sarah Ahmed, Lauren Berlant (die het meest zal verder gaan op Tomkins), Judith Butler en Lee Edelman, heeft ten slotte te maken met het activisme van deze theoretici ten tijde van de AIDS crisis. De brute, massieve confrontatie met totale lichamelijke weerloosheid en dood leidde volgens Hal Foster (1996) tot een ‘return of the real’ – een sterk negatieve geladenheid van extreem realistische, abjecte kunst én een intensieve theoretische exploratie van lichaam en affect als

-
8. Het begrippenpaar ‘analoog-digitaal’ verwijst in hun essay naar Tomkins’ interesse voor cybernetica. Tomkins probeert te achterhalen wat de functie is van affect door zich in te beelden hoe het menselijk brein zou kunnen nagemaakt worden.
 9. Sedgwick beoogde een gelijkaardige radicale differentie met haar begrip ‘queer’, zoals ze het zelf stelt in haar opstel ‘Queer and Now’: ‘The open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or *can’t* be made) to signify monolithically.’ (Sedgwick 1993: 8)
 10. De meest doorgedreven analyse van de rol van affect in de deconstructie is Terada 2001.

mogelijke basis voor nieuwe vormen van intersubjectiviteit en gemeenschap die ingezet werd met Judith Butlers *Bodies that Matter* (1993) (Gibbs 2002: 335).¹¹

Affect als autonome gewaarwording: van Spinoza naar Deleuze & Guattari en Brian Massumi

Een tweede belangrijk spoor binnen de affective turn is de lijn die wordt getrokken van Baruch Spinoza naar de continentale filosofie van Gilles Deleuze en Félix Guattari in het werk van Brian Massumi.¹² Deze richting gaat uit van een radicale non-synonymie van emotie en affect. Emoties verwijzen er naar (her)kenbare en vertrouwde conceptuele registers van bewuste gevoelsstaten. Het zijn kwalitatieve structuren die codeerbaar zijn en narratief kunnen worden vastgelegd. Hiertegenover wordt affect negatief gedefinieerd als een preconceptuele, niet-gedifferentieerde sensatie op psychocorporeel niveau, los van de bewuste en persoonlijke ervaring, maar intens doorleefd. Om die tegenstelling te onderbouwen, worden een aantal onderscheidende factoren aangewend die variaties brengen op het thema ‘cognitie’, zoals bewustzijn, complexe informatieverwerking, hun biologische grond en waar ze zetelen in het lichaam. Door die argumentatie was Massumi’s tekst een katalysator voor de inbreng van cognitieve wetenschappen in de culturele studies en een inspiratie voor een groot onderdeel van het verder affect-onderzoek – daarom wordt er hier in het bijzonder op ingegaan.

De Spinozistische/Deleuzo-Guattariaanse denktrant begint bij het erkennen van het lichaam voorbij haar bewuste kennis door en van zichzelf. Affectiviteit is het potentieel om te roeren en bewogen te worden (*ad – facere*: ‘doen aan’). Werkelijkheden in de vorm van ‘lichamen’ worden beïnvloed door de ontmoeting met andere, uitheemse realiteiten.¹³ Affect is in die dynamiek het onderwerp van noodzakelijk vage beschrijvingen als ‘iets gebeurt’, ‘iets wordt aan iets gedaan’. In onbekende lijfelijke ervaringslagen wordt het subject zich een inwerking gewaar van een beleving die er vreemd aan is. Affect wordt met andere woorden beschreven als voerpersoonlijke sensatie, die noch geassimileerd kan worden met de concrete individuele identiteit, noch toegekend kan worden aan een ondervinding (en haar object) die subjectief gekend is.¹⁴ Spinoza zal deze voerpersoonlijke

11. Vele theoretici werden getroffen door persoonlijk verlies, zo ook Sedgwick, die in haar latere werk veel schreef over de ravages van AIDS in haar vriendenkring als over haar eigen ziekte. Anders dan Ahmed, Berlant, Butler en Edelman bijvoorbeeld, is Sedgwick’s positie binnen de queer affect theorie uniek omdat ze meer op zoek gaat naar positieve emoties. (Bradway 2013: 80)

12. Met tussenin belangrijke figuren als Friedrich Nietzsche, William James, Alfred North Whitehead en Henri Bergson.

13. Op Spinoza’s onderscheid *affectio-affectus* wordt hier niet ingegaan. Zie hiervoor bijvoorbeeld Seigworth 2005.

14. ‘Affect is thus essentially a pre-personal category, installed ‘before’ the circumscription of identities, and manifested by unlocatable transferences, unlocatable with regard to their origin as well as with regard to their destination’ (Guattari in Genosko 1996: 158).

indrukken in zijn *Ethica* voorstellen als energetische verschuivingen: stijgingen of dalingen in handelingsvermogen en bewegingskracht die niet verder geconceptualiseerd of bewust onderscheiden kunnen worden.

Voor Deleuze en Guattari vormen die transformerende ontmoetingen¹⁵ de onderstroom van de esthetische ervaring. Het zijn de onbekende, maar intense roeringen die artistieke werken bij ons teweeg kunnen brengen. De omvormende kracht tussen lichamen (zoals het lichaam van de literaire tekst en dat van de lezer) is de affectgeladen taal waarmee de kunst tot ons spreekt. In Massumi's essay *The Autonomy of Affect* (1995) en de bestending ervan in zijn boek *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation* (2002), speelt die omvorming, de transformatie, de centrale rol. In een poging om de aspecten 'beweging' en 'sensatie' te installeren als concrete denkmodaliteiten voor de culturele studies, benadert hij affect met de klemtoon op haar vluchtige, intense karakter. Affect behoort tot een proces van wording dat niet gevat kan worden binnen het kluwen van het intellect of ingekapseld in de structuur van emotie. Massumi benadrukt daarom de affiniteit ervan met het concept 'intensiteit' uit Deleuzes Bergson-kritiek: affect als de sensatie die niet gekristalliseerd wordt tot meetbare kwaliteit. Affect heeft haar plaats in de autonome ruimte van het *nog-niet*¹⁶ en het *niet-meer*¹⁷ van de bewuste ervaring, die niet als uiterste posities gezien moeten worden, maar net als een 'virtueel' tussenin van wat aan conceptuele kennis voorafgaat en aan haar voorbijgaat. De flux van de gewaarwording stroomt onder de drempel van ons bevattingsvermogen in werkelijkheden die reël zijn, maar niet geactualiseerd.

Als affect zich niet conceptueel laat vangen, is het uiteraard de vraag hoe het dan wel benaderd kan worden als studieobject. Massumi erkent die problematiek uitdrukkelijk in zijn project: 'The problem is that there is no cultural-theoretical vocabulary specific to affect. Our entire vocabulary has derived from theories of signification that are still wedded to structure even across irreconcilable differences [...]' (Massumi 2002, 27). Affect als esthetische ervaring valt buiten de orde van de voorstelling want ze is, zoals vermeld, niet gericht op een gekend object en niet als object te re-presenteren. Waar idee en emotie narratief kunnen worden betekend door middel van semiotische, linguïstische structuren, is affect hun sub-symbolische, 'duistere voorbode'.¹⁸ Op een compleet andere manier dan de deconstructie dus probeert deze richting het structuurdenken uit te dagen door de zoektocht naar on-betekende (*asignifying*) registers. Sinds hun legendarische serie *Capitalisme et Schizophrénie (L'Anti-Edipe)* (1972) en *Mille Plateaux* (1980)) vormen Deleuze en Guattari de vraagstelling om van 'Waarvoor staat een teken?' tot 'Wat doen tekens met ons?'. In tegenstelling tot de emotie, neemt die zoek-

15. De ontmoeting als verschillend van de herkenning.

16. Zie Seigworth & Gregg's inleiding op hun *Affect Theory Reader* (2010).

17. 'Affects are no longer feelings or affections; they go beyond the strength of those who undergo them' (Deleuze & Guattari 2013: 164).

18. In *Différence et répétition* (1968) gebruikt Deleuze de bewoording 'précurseur sombre' (Deleuze 1968: 156).

tocht niet-geïdentificeerde intensiteiten in beschouwing (Massumi 2002: 61), wat Massumi ertoe leidt om affect te zien als nevelig, extra-discursief en autonoom excess.

Massumi probeert die gewaarwording op verschillende manieren weer te geven: enerzijds door een inventieve, ‘wilde’ schrijfstijl¹⁹ anderzijds vanuit inzichten uit de cognitieve psychologie en de neurowetenschappen. In zijn argumentatie voor ‘beweging’ en ‘sensatie’ als concepten voor een nieuwe culturele theorie, diept hij een aantal viscerale ervaringen op uit de complexe lichaam-brein configuratie om zo affect tot voorbij de cultuur te kunnen definiëren als virtueel primaat dat te vluchtig is voor conceptualisering. Het experimenteel onderzoek dat Massumi selecteert, wordt aangewend om te gaan waar de empirie niet gaan kan, en zo een aantal vooronderstellingen van Deleuze en Guattari’s vraagstelling hard te maken. Meer bepaald zoekt Massumi de werking van asignifying betekenis in de autonome processen van het lichaam. Uit studies naar de fysiologische en cognitieve reacties van proefpersonen op mimetisch beeldmateriaal leidt hij af dat het lichaam gewaarwordingen kent die incongruent zijn met verbaal-cognitieve data. Somatische intensiteiten in het lichaam (zoals hartslag, ademhaling, het enterische zenuwstelsel en galvanische huidreacties) wijken af van kwalitatieve emotionele inschattingen die aan de semiotische orde onderworpen zijn – wat niet betekent dat emotie niet belichaamd is. Affect schuilt in de spanning van *betekenis* en *sensatie*, *zin* en *zintuiglijkheid*, die zich onttrekt aan het vorm-inhoud paradigma van het oorzakelijke beeldmateriaal.

Maar ook die causaliteit van de ervaring problematiseert Massumi wanneer hij verwijst naar het in de affecttheorie beroemde concept van de ‘halve seconde bewustzijnsvertraging’.²⁰ Hiervoor beroept hij zich op populaire experimenten die de halve seconde als minimaal verstreken tijdsegment van bewuste perceptie opleveren. Aansluitend onderzoek waarbij de hersengolven van proefpersonen gemeten werden bij het uitvoeren van motorische handelingen gaven het resultaat dat net dit interval als vertraging plaatsvindt tussen de hersenactiviteit, voorafgaand aan het moment waarop de proefpersonen de bewuste intentie tot handelen markeerden.²¹ Het lichaam-brein ‘evenement’ voltrekt zich reeds voordat het brein haar cognitieve architectuur heeft afgerond. Deze intensiteiten, deze affecten, bewegen te snel, zijn te autonoom om bewust en cognitief te zijn, of het bio-

19. Hierin vindt hij navolging van een aantal gelijkgezinden binnen de affectstudies zoals Patricia Clough, Eric Shouse, of Erin Manning, en de *non-representational theory* van o.a. Nigel Thrift en Derek McCormack.

20. Het concept van ‘the missing half-second’ wordt met name behandeld in William E. Connolly, *Neuro-politics. Thinking, Culture, Speed* (2002), en Nigel Thrift, *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect* (2008).

21. Verschillende affectonderzoekers leggen hier het verband met de controversiële fysiologische emotieopvattingen van William James aan het einde van de 19^e eeuw: huilen we uit verdriet, of hebben we verdriet omdat we huilen, vluchten we uit angst, of zijn we bang omdat we vluchten? (bekend als de ‘James-Lange theorie’).

grafisch merk van de individuele identiteit te dragen. Voor elke actuele structuur van subjectieve, conceptuele ervaring, bestaat parallel een myriade aan virtualiteit. Het bestaan is enkel constant in haar beweging.

Affect op het snijpunt van culturele studies en cognitieve wetenschap

De dialoog met de cognitieve wetenschap in *The Autonomy of Affect* en *Parables for the Virtual* beantwoordt aan een noodzaak die Anna Gibbs omschrijft als ‘a re-engagement with certain clinical and scientific disciplines (especially biology and neuropsychology as well as with certain psychotherapies)’ binnen het paradigma van ‘a Cultural Studies generally more given to textualizing, representational modes of thinking communication’ (Gibbs 2002: 335). Twee bekende studies uit het begin van de eenentwintigste eeuw exploreren verder de mogelijkheden om culturele studies en biologie samen te brengen. In *The Transmission of Affect* (2004) onderzoekt Teresa Brennan de overdracht van affecten en stemmingen tussen mensen, in groepen, zoals paniek of woede in een menigte, maar ook het energetische onevenwicht en de psychische besmetting in hedendaagse psychosomatische ‘epidemieën’ zoals ADHD, CVS en fibromyalgie. Brennans voorname theoretische invalshoek is de post-Freudiaanse object-relatietheorie van Wilfred Bion en Christopher Bollas, die de interrelatie bestudeerden tussen subjecten en objecten (anderen). Brennan legt een link tussen psychoanalytische concepten als ‘projectie’ en ‘projectieve identificatie’²² en socio-biologische begrippen zoals ‘entrainment’ (het op elkaar afstemmen van systemen bijvoorbeeld door feromonen of geurstoffen) en ‘contagion’ (besmetting). Met haar onderzoek gaat Brennan in tegen het dualisme van de nature/nurture discussie in de deconstructie en de psychoanalyse: ze wil vooral aantonen hoe het sociale meetbare effecten heeft op de biologie van de mens die een belichaamd subject is in een gemeenschap.

William Connolly’s *Neuropolitics. Thinking, Culture, Speed* (2002) richt zich op de neurofysiologie en sluit nauwer aan bij Massumi’s literatuur. Connolly beschouwt affect als een aandrijfsysteem van schakelingen binnen het lichaam-brein-cultuur netwerk. Complexe *relais* en *feedback loops* verbinden biologische entiteiten op microniveau met culturele praktijken van de grootste schaal.²³ Connolly’s studie situeert zich daarmee in een vitalistische, ‘naturalistische’ stroming

22. Projectie is een primitief afweermecanisme waarbij een negatieve gedachte of gevoel van een subject wordt ontkend door het toe te schrijven aan iemand anders. Projectieve identificatie is een proces waarbij men zich identificeert met een deel of eigenschap van het zelf, maar geprojecteerd in het object, de partner in de relatie.

23. Net als bij Massumi, leidt de affectieve stuwings van de ervaring en de menselijke communicatie Connolly etoos dit onderzoek toe te passen op een bioculturele ‘micropolitiek’ die onder individuele en culturele structuren loopt.

binnen de affecttheorie.²⁴ Hij gaat uit van de meest basale energetische ladingen die als laterale percepties en proto-gedachten bliksemsnel omgevormd worden tot hogere vormen van cognitie in de gelaagdheid van het bioculturele bestaan (Connolly 2002: 65). Op die manier vinden zelfs de meest uitvoerige institutionele werkelijkheden hun oorsprong voor een aanzienlijk deel in de speelruimte van affect.

Om die hiërarchische overtuiging te staven, doen Connolly en een groot aantal cultuurwetenschappers met hem een beroep op onder andere de bestsellers van Antonio Damasio – misschien wel de meest geciteerde neuroloog binnen de humane wetenschappen – en Joseph LeDoux.²⁵ Deze theorieën uitvoerig uit te benen zou het huidige opzet overstijgen, maar het loont op te merken hoe gebruiksvriendelijk dit soort auteurs zijn bij het staven van de paradigma's die we hier opsomden. In de talrijke variaties op *appraisal theories* (de traditie van Magda Arnold), *basic emotions* paradigma's (Tomkins en Ekman), *stimulus priming* (bv. John Bargh) en dergelijke is er een relatieve anti-behavioristische eensgezindheid dat emoties een minimale cognitieve betrokkenheid behoeven.²⁶ Zo behandelt Damasio in het laatste deel van zijn populaire emotiedrieluik (1994, 1999, 2003) expliciet de rangorde tussen de meest basale reflexen en de complexere emoties en gevoelens. De nomenclatuur speelt ons hier opnieuw parten. Voor Damasio zijn 'emoties' de zichtbare lichamelijke reacties (zoals gezichtsuitdrukkingen, stemgeluid, bewegingen etc.) op elementaire stimuli, die voorafgaan aan 'gevoelens' of nog de private gedachten van het brein: 'Emotions play out in the theatre of the body. Feelings play out in the theatre of the mind' (Damasio 2004: 28). Relevant voor wat Massumi vertelt, situeren deze auteurs de elementaire ontwikkelingsprocessen van emotie in de rudimentaire viscerale plaatsen van het brein (de frontale cortex bij Damasio en de amygdala met name bij LeDoux).

Om het ontwerp van de affectstudies voor de oplossing van dichotomieën als natuur/cultuur, object/subject, lichaam/breïn et cetera te realiseren, is het belangrijk om samen met Brennan, Connolly (en Massumi) op te merken dat deze verhandelingen over viscerale ervaringen, energetica, rudimentaire zones, en de primitieve, zelfs animale antecedenten (LeDoux 1996) van het menselijk gevoelsleven niet mogen gescheiden worden van het socio-culturele leven. Dit is Connolly's idee van de bio-culturele, of 'corporeo-culturele', gelaagdheid die zonet werd vermeld. In ingewikkelde symbiotische feedbackprocessen interageren lichaam-breïn percepties met sociale, politieke en culturele informatie om latente affectieve archieven aan te leggen die onze ervaringen begeleiden: 'The objective

24. In affectstudie regelmatig geformuleerd als een *her-betovering* (*re-enchantment*) van de wereld (zie bv. Thrift 2008: 65 en Blackman 2012: 77.).

25. Ook de studie *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (2003) van de filosofe Martha Nussbaum, de gedragsneurologie van Vilayanur Ramachandran, en de 'affectieve neurowetenschap' van Jaak Panksepp worden frequent geciteerd in het affectonderzoek.

26. Voor een bijzonder rijk en nog steeds relevant overzicht van variaties op deze aanname, zie Ekman & Davidson 1994.

dimension of culture not only enters into subjective and intersubjective life, it recoils back upon subjective dispositions and intersubjective understandings, providing things to be inwardized by them, or limiting their possibilities of realization, or setting barriers to be acted upon' (Connolly 2002: 18-19).²⁷

De polemiek rond affect

De cross-disciplinaire benadering van de wegbereiders van de culturele affecttheorie is echter niet zonder weerwoord gebleven. In een artikel uit 2010 bekritiseerden Constantina Papoulias en Felicity Callard de aanpak van onder andere Massumi, Connolly en Nigel Thrift. Volgens Papoulias en Callard is de profilering van de biologie als een soort fundament voor cultuur misleidend omdat ze de biologie al te radicaal voorstelt als 'creatieve ruimte' (Papoulias & Callard 2010: 33-34). De stof die affecttheoretici hiervoor ontleen is hoogst selectief. Zij hebben een uitgesproken voorkeur voor de disciplines van de non-lineaire biologie, kwantumfysica, cognitieve wetenschap en cognitieve en affectieve neurowetenschappen. Binnen die domeinen worden bovendien enkel de meest 'geschikte' auteurs geselecteerd (zoals Damasio, LeDoux, Ramachandran) die met weinig nuance geciteerd worden. Veel figuren die kiezen voor de transdisciplinaire benadering selecteren gecontesteerd materiaal, wat betekent dat de an sich reeds interdisciplinaire culturele theorie disciplinaire grenzen overschrijdt, zonder dat de spanningen binnen en op de grenslijnen van de onderzoeksgebieden worden erkend. Papoulias en Callard bekritisieren ten slotte ook de doelmatigheid in de ontleening van Massumi, Connolly en Brennan: de methode is er een van toepassing en de ambitie is er een van bevestiging.

De kritiek op de affectieve wending werd opmerkelijk polemisch en bijwijlen ongenadig in 2011 met een artikel van wetenschapshistorica Ruth Leys in *Critical Inquiry*, waarop reacties volgden van William Connolly in datzelfde jaar, en later van Adam Frank en Elizabeth Wilson, en Charles Altieri in 2012. Net als Papoulias en Callard stelt Leys de selectieve specificiteit van de rol van neurowetenschappelijk experiment in Massumi en Connolly's speculatieve reflecties in vraag. Die problematiek vult zij aan met de pertinente disciplinaire tekortkoming in het emotieonderzoek van de cognitieve en neurowetenschappen, die ongevoelig zijn voor het dichte weefsel van de levenservaring dat vertrouwd is bij 'anthropologists and novelists' (Leys 2011: 471). Bijgevolg heeft de culturele affecttheorie wetenschappelijk onderzoek *toegepast* dat aansluit bij de anti-subjectieve en anti-intentionele uitgangspunten van de onderzoekers. Bovendien bekritiseert Leys het gemak waarmee de selectieve – en volgens haar vaak foutieve – interpretaties van wetenschappelijk materiaal door Massumi en Connolly, vanuit ontologische opvattingen over (psycho)corporele affectieve fenomenen, leiden tot claims over

27. Connolly betreft hierbij Damasio's concept van de 'somatische stempel'.

macrofenomenen. Dit alles, argumenteert Leys, gebeurt vanuit een specifieke esthetica (Spinoza, Deleuze, Guattari) waarin de biologie herleid wordt tot een non-deterministische, onberekenbare kwestie van dynamiek en energie.

Ook vanuit de sociale wetenschappen is er kritiek op de manier waarop Masumi en gelijkgezinden affect als autonoom, excessief, asubjectief, non-discursief, onbewust, subsymbolisch etc. fenomeen toch een doorslaggevende rol willen geven in de analyse van complexe culturele, sociale en politieke werkelijkheden. Een actuele richting in het onderzoek poogt een analytische focus op wat 'affectieve praktijk' wordt genoemd weg te leiden van de claims uit de theory, door in te gaan op assemblages van affect en emotie, sensoriele gewaarwording en perceptieve ervaring in socio-culturele contexten (Anderson 2014). Margaret Wetherell, bijvoorbeeld, betwist Massumi's antagonistische vertakking tussen affect en discursiviteit (Wetherell 2012, m.n. 51-76). Tegen de splitsing van viscerale en culturele betekeniscreatie in, beargumenteert zij een polyfonie van basale en complexe processen die samenkomen in sociale interactie. Affect, voor Wetherell, is niet voorbij de ervaring en het bewustzijn of de taal en de representatie. Eerder dan op zichzelf te staan, is affect altijd reeds bemiddeld door het subject en wordt het in mengvormen met 'hogere' mentale processen gemobiliseerd als affectieve dispositie, gewoonte, verwachting etc. (vgl. 'affectieve habitus' (Wetherell 2012: 66)). Naast dergelijke perspectieven die wegleiden van een anti-intentioneel model, is er ook aandacht voor de omschrijving van affect als anti-subjectief. Huidig onderzoek naar gedeelde affecten experimenteert met alternatieve modellen van subjectiviteit die concepten als *contagion* en *resonance* beter geleiden. Mogelijke pistes uit de psychologie/psychoanalyse zijn bijvoorbeeld de studies rond intersubjectiviteit (populair zijn onder andere Didier Anzieu en Daniel Stern) en de *trans-subjectiviteit* uit Bracha Lichtenberg Ettinger's matrixiale theorie²⁸ (voor een discussie van dit soort alternatieven, zie Blackman 2012).

Affect als esthetisch concept

Uit het voorgaande mag blijken dat de meeste theorieën zich vooral buigen over affect als een theoretisch probleem. Een vraag die minder aan bod komt in de polemiek is de vraag wat de specifieke esthetica uit de denktrant Spinoza-Deleuze en Guattari-Massumi kan betekenen voor de literatuurstudie. Moeten we als lezers gezamenlijk de hersenscanner in om uitspraken te kunnen doen over de dieptes van onze leeservaring? Verleidt het discours rond affect ons tot transcendente regressies, een *reculer pour mieux sauter*? Is de nieuwe culturele theorie die

28. In haar matrixiale theorie (voor een eerste overzicht, zie Ettinger 2006) denkt Bracha Ettinger na over een betekenisvolle trans-individuele overdracht van affectgeladen registers, gemodelleerd naar het prenatale grens-aftasten tussen moeder en kind in wording (*matrix*: 'baarmoeder'). Ondanks de positie van dergelijke affecten als nonverbale intensiteiten buiten de orde van de voorstelling, interageren zij volgens Ettinger altijd al met symbolische betekenislagen van bijvoorbeeld het narratieve kunstwerk.

deze affectonderzoekers voorstellen een bezwerend, esoterisch proza over energieën en onderstromen? En moeten we de waarde van literaire interpretatie of de rol van auteurschap verwerpen? Hoewel deze en andere kwesties hier niet uitgeput kunnen worden, komen zij ten dele samen in de eenvoudige vraag of affect voor onze creatieve en esthetische belevingen volledig verloren is.

In droomervaringen, zo stelt Félix Guattari in navolging van Freud, kunnen we zeer reële angsten doorstaan onder invloed van de nochtans imaginaire doembeelden van rovers en inbrekers: affect is verkleefd met subjectiviteit (Guattari 1996: 158). De kracht van de literatuur is het creëren en realiseren van dergelijke virtuele, ‘mogelijke’ werelden zonder geactualiseerd object door het mobiliseren van affect voorbij de representatie van de werkelijkheid zoals wij haar typisch subjectief waarnemen. Het is in het kunstwerk, wat in *Qu’est-ce que la philosophie?* (1991) meer dan eens de literatuur zal zijn, dat samenstellingen van affecten en percepten, ‘sensatieblokken’, gepreserveerd worden. In de literaire tekst als monument blijven die affecten voortbestaan in de eeuwigheid die samenvalt met de duur van het kunstwerk, los van de kunstenaar (affect heeft geen object, is voorbij persoonlijkheid). Dit betekent niet dat de auteur geen ‘controle’ heeft over de affectgeladenheid van zijn of haar schrijven. Het is de rol van de auteur om composities van affectief materiaal samen te stellen of uit te vinden die de sensatieblokken vormen waarmee het werk wordt opgebouwd.²⁹

Hoewel het medium van de literatuur tegenstrijdig kan lijken met de karakteristieken van affect, is dit niet noodzakelijk zo. Het talige teken, van de meest afwezige of minimale betekenaars (zoals een abstracte klanklyriek) tot de meest mimetische (zoals de narratieve creatie van personages, tijden en plaatsen in romans), draagt op eenzelfde manier affect over in de asignifying registers die er parallel aan zijn.³⁰ Die parallellie moet onthouden worden om kritieken op de affecttheorie als expressief, transcendentiaal primitivisme te verhinderen. Dat is het voor Deleuze en Guattari en Massumi uitdrukkelijk niet.³¹ Wel roept de auteur de uitheemse taal *binnen* de symbolische taal op om bij de lezer transformaties teweeg te brengen die hem of haar uit de vertrouwde, actuele bestaanservaring rukken. Daar waar affect allicht voor eeuwig buiten de klauwen van de wetenschap zal vallen, is het in de autonomie van de kunst, in de percepties van

29. Voor Deleuze en Guattari is dit een ethico-esthetisch project: het selecteren van gepolariseerde affectieve sensaties (Spinoza’s stijgingen (vreugde) en dalingen (verdriet) van handelingsvermogen).

30. ‘Approaches to the image in its relation to language are incomplete if they operate only on the semantic or semiotic level, however that level is defined (linguistically, logically, narratologically, ideologically, or all of these in combination, as a Symbolic). What they lose, precisely, is the expression *event* – in favour of structure’ (Massumi 2002: 26-27).

31. ‘The affect certainly does not undertake a return to origins, as if beneath civilization we would rediscover, in terms of resemblance, the persistence of a bestial or primitive humanity. It is within our civilization’s temperate surroundings that equatorial or glacial zones, which avoid the differentiation of genus, sex, orders, and kingdoms, currently function and prosper’ (Deleuze & Guattari 2013: 174). En: ‘Talk of intensity inevitably raises the objection that such a notion involves an appeal to a prereflexive, romantically raw domain of primitive experiential richness – the nature in our culture. It is not that’ (Massumi 2002: 29).

de literatuur, dat die virtuele, affectieve ontmoetingen tot stand komen (zie ook Massumi's recentere werk rond affect en het concept *semblance* (Massumi 2013)):

The writer uses words, but by creating a syntax that makes them pass into sensation that makes the standard language stammer, cry, or even sing: this is the style, the 'tone', the language of sensations, or the foreign language within language that summons forth a people to come [...]. (Deleuze & Guattari 2013: 176)³²

Het affect-begrip van Deleuze en Guattari is een *effect* in die zin dat het iets produceert dat autonoom, los van de bewuste controle van elk subject, bestaat in de werkelijkheid. Bovendien is voor Deleuze en Guattari 'affect' als product van de kunst ook een tegenhanger van 'concept' in de filosofie. Deze conceptualisering van affect had ook een impact op de discussie rond esthetische categorieën en de werking van kunst, die enerzijds schatplichtig is aan Kants theorie rond esthetische oordelen, en anderzijds teruggaat naar Aristoteles' catharsis-theorie. In de esthetica van de tweede helft van de twintigste eeuw werd vooral de categorie van het sublieme – een mengeling van angst en bewondering bij de confrontatie met het radicaal Andere – herdacht en herijkt vanuit het atheologische en asubjectieve perspectief van de deconstructie en de postmoderne theorie van Lyotard. Daarnaast werden een aantal 'nieuwe' esthetische categorieën gecreëerd die op het eerste gezicht negatieve esthetische en sociale ervaringen en fenomenen uitdrukken, met name het abjecte (Kristeva 1983) en het unheimliche (Masschelein 2011).

Het werk van Sianne Ngai, *Ugly Feelings* (2005) en de opvolger ervan, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (2012), is wellicht de meest bekende vertegenwoordiger van de impact van de affective turn op de discussie rond esthetische categorieën. Zoals Sedgwick vertrekt Ngai van Jamesons kritiek op de 'waning of affect' in het postmodernisme, maar zij stelt hier tegenover de these van Paolo Virno dat 'the "classic sentiments of disenchantment" that once marked positions of radical alienation from the system of wage labor – anxiety, distraction, and cynicism – are now perversely integrated [...] into contemporary capitalist production itself' (Ngai 2005: 4). Die *ugly feelings*, die typisch zijn voor de post-kapitalistische maatschappij en exemplarisch terug te vinden zijn in literatuur en populaire cultuur, wil Ngai niet louter in kaart brengen. Ze wil ook nagaan hoe deze 'amorele', 'niet-cathartische' emoties, die schijnbaar niets teweegbrengen, maar een soort stemming (mood) of toon zetten, toch een bepaalde kritische functie kunnen hebben.³³

32. Voor een sterke tekst over de Deleuziaanse esthetica met aandacht voor literatuur en affect, zie O'Sullivan 2006. Voor brekingen van literatuur en Deleuzo-Guattariaans affect, zie Buchanan & Marks 2000 en Bourassa 2009.

33. Hoewel Ngai niet expliciet verwijst naar het werk van Hans-Thies Lehmann over het 'post-dramatisch theater', is de esthetica die ze in kaart brengt 'anti-aristotelisch' en 'anti-cathartisch'. Het gaat in haar project niet om grote emoties die een morele zuivering of politieke actie teweeg brengen, maar om kleine, schijnbaar irrelevante gevoelens die vooral lijken te resulteren in immobiliteit en passiviteit, exemplarisch belichaamd door Melville's bekende personage Bartleby, een rode draad door het boek.

De esthetische emoties die centraal staan in *Ugly Feelings* zijn hoofdzakelijk negatief of zo basaal dat ze nauwelijks nog affecten lijken te zijn: *animatedness* (geanimeerdheid, een soort nulgraad van quasi mechanische beweging), afgunst, irritatie, angst, *stuplimity* (een neologisme samengesteld uit *sublime* en *stupidity* dat duidt op een anti-sublieme ervaring van kleinheid en onbenulligheid), paranoia en walging. Hoewel het boek van Ngai zich inschrijft in de affective turn, plaatst Ngai het begrip *feeling* centraal in haar werk. Die term verwijst naar Raymond Williams bekende tekst rond ‘structures of feeling’ (opgenomen in de reader van Gregg & Steigworth 2010) en duidt op een strategische afstandname van het debat over het verschil tussen affect en emotie (Ngai 2005: 27). Ngai positioneert haar project daardoor duidelijk binnen de Marxistisch geïnspireerde culturele studies-traditie van denken over *feeling* als een fundamenteel sociaal gegeven, dat wordt bepaald door instituties en collectieve praktijken maar daar niet tot reduceerbaar is.³⁴ In haar analyses wil ze de (onder)toon van bepaalde werken vatten die de dialectiek tussen subject en object bepaalt. Net zoals het werk uit de queer studies over specifieke affecten – *happiness* bij Ahmed (2010), *cruel optimism* bij Berlant (2011) en melancholie bij Edelman (2004) – is het project van Ngai sterk ideologiekritisch en gericht op de analyse van contemporaine esthetische categorieën die relevant zijn voor de analyse van literatuur en populaire cultuur.

Affect, emotie en historische letterkunde

In de historische letterkunde is aandacht voor de emoties verweven met de geschiedenis van de academische discipline. C.S. Lewis schreef bijvoorbeeld in de jaren dertig over de uitvinding van romantische liefde in middeleeuwse ridderromans, en L.B. Campbell publiceerde in 1930 haar *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*, waarin zij vanuit het perspectief van de humorenleer keek naar de hoofdpersonen uit Shakespeares tragedies. Ook de analyse van emotionele effecten van literaire teksten op hun lezers en van toneel op het publiek vormden deel van de discipline vanaf haar aanvang, vooral in de context van de rol van retorica en poëtica. Er zijn echter ook stromingen binnen de historische literatuurkritiek te onderscheiden die zich keerden tegen de centrale positie van de emoties. Vanuit een verlangen om de discipline objectiever en theoretischer te maken had het New Criticism bijvoorbeeld bezwaar tegen analyses van historische literatuur die zich richtten op het emotionele effect van de literaire tekst. W.K. Wimsatt & Monroe Beardsley formuleerden de term *affective fallacy* om aan te geven dat de affectieve respons van de criticus nooit de basis van een objectieve en reproduceerbare analyse kon vormen (1949). Ook in de decennia na de *linguistic turn* in de

34. De invloed van de Marxistische literatuurstudie, vooral het werk van Williams als Jameson, op de affective turn is niet te onderschatten en is vooral duidelijk merkbaar in het werk van Ngai en Berlant 2011.

literatuurwetenschap werden thema's als esthetische respons, zintuiglijke ervaring en emotie gezien als ouderwets en uit de toon met het politieke engagement van de theoretische literatuurkritiek van de jaren zeventig en tachtig. Dit imago zorgde er wellicht voor dat emoties in de jaren negentig vooral bestudeerd werden onder de bredere noemer van gender, religie, of het lichaam en niet zozeer als op zichzelf staand thema. Onder invloed van de affective turn kwamen emoties centraal te staan in de bestudering van de middeleeuwse en vroegmoderne letterkunde. Zowel in het nieuwe veld van de cultuurgeschiedenis van de emoties als in de historische fenomenologie en onderzoek naar het affectieve effect van literaire teksten op de lezer of toeschouwer, worden premoderne passies gekarakteriseerd in termen die veel affiniteit hebben met concepten uit de hierboven besproken vormen van affect-theorie. Er bestaat daarbij een zekere spanning tussen de toepassing van hedendaagse affect-theorie en een cultuurhistorische benadering die geïnteresseerd is in de historische specificiteit van het denken over emoties en hun rol in de literatuur.

Er zijn goede redenen om vanuit het perspectief van affect naar historische teksten te kijken, zeker ook omdat er overeenkomsten bestaan tussen de premoderne manier van kijken naar de werking van emoties en een aantal thema's uit de affecttheorie. In het hierboven genoemde boek *The Transmission of Affect* zette Teresa Brennan zich af tegen het moderne beeld van de emoties als individueel en innerlijk. Ze deed dat door te putten uit de biologie, maar ook door te verwijzen naar antropologische en historische bronnen. Ze merkte op dat mensen in verschillende niet-Westerse en historische culturen niet worden gezien als *affectively contained*, maar juist als in verbinding staand met de omgeving. Als we accepteren dat de autonome, afgesloten Westerse identiteit een constructie is, schreef ze, dan ligt de weg open voor verder historisch onderzoek naar de transmissie van affect (Brennan 2004: 11).

Een voorbeeld van een dergelijk historisch onderzoek naar de overdracht van emoties is het werk van Gail Kern Paster. Zij heeft in haar boek *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage* (2004) laten zien dat het vroegmoderne zelf inderdaad niet werd ervaren als een gesloten geheel, maar juist in voortdurende uitwisseling stond met de omgeving. Paster liet zien hoe de Galenische humorenleer waarschijnlijk zorgde voor een heel andere ervaring van de emoties en van de relatie tussen het zelf en de omgeving dan de moderne, post-Cartesiaanse ervaring. In de humorenleer worden emoties veroorzaakt door een verandering in de balans tussen de vier lichaamssappen: bloed, speeksel, zwarte en gele gal. We kennen tegenwoordig nog figuurlijke uitdrukkingen als 'ik kook van woede,' maar in de vroegmoderne tijd werd de emotie letterlijk zo in het lichaam ervaren. Omdat de humoren in een open verbinding staan met de wereld, speelden bovendien omgevingsfactoren als warmte en kou, maar ook vochtigheid en droogte een rol in de balans van de lichaamssappen. In dit historische model ontstaan emoties niet in het brein van een individu, maar in een constante uitwisseling van het lichaam met de omgeving. Volgens Paster nodigt de humorenleer uit

om in ecologische termen naar vroegmoderne emoties te kijken: de relatie tussen het zelf en de wereld is er één van constante wederkerigheid en wederzijdse doorlaatbaarheid.³⁵ Zij vond theoretische steun voor haar these in het werk van Deleuze en Guattari. Het beeld van het poreuze vroegmoderne zelf herkent ze in hun *Body without Organs*: ‘the predominant early modern thinking and the early modern picture of a world filled with appetites and actively hungry spirits is not at all alien to the fundamental presuppositions about the body’s relation to its environment in the Deleuzian *Body without Organs*.’ (Paster 2004: 22). Paster ziet overeenkomsten tussen de Deleuziaanse deconstructie van binaire tegenstellingen als rede en passie, mens en dier, en het vroegmoderne begrip van het zelf als een stroom van humoren en passies.

De cultuurgeschiedenis van de emoties is geïnteresseerd in de historische verschillen in het denken over emoties, emotionele *scripts*, en de expressie van emoties. Historisch gebruikte termen voor het concept emotie zijn onderwerp van onderzoek, omdat zij worden gezien als indicator van de manier waarop emoties geconceptualiseerd worden. Susan James heeft bijvoorbeeld laten zien dat de overgang van *passion* naar *emotion* na de zeventiende eeuw een beweging was van passiviteit naar activiteit, waarin verlangen de emotionele ervaring aandrijft en er niet het product van is. Ook de melancholie van de Renaissance kan niet één op één worden vertaald naar de depressies van de eenentwintigste eeuw. Sommige emoties verdwijnen in de loop van de geschiedenis: de Duitse emotiehistorica Ute Frevert heeft bijvoorbeeld betoogd dat ‘eer’ in het verleden een emotie was, terwijl zij nu niet meer als zodanig wordt ervaren (Frevert 2011: 85). Vanwege die historische specificiteit zal men in de titels van cultuurhistorische benaderingen niet snel het woord ‘affect’ vinden. Omdat het woord ‘emotie’ in de betekenis van sterke gevoelens pas in de zeventiende eeuw zijn intrede in de Engelse taal deed, geven veel auteurs de voorkeur aan het gebruik van termen die gebruikt werden in de periode die zij bestuderen.³⁶ De term *passions* prevaleert in het vroegmoderne emotie-onderzoek, om de reden dat deze term het meest werd gebruikt in traktaten over de werking van de emoties, zoals Thomas Wrights *The Passions of the Mind in General*. Voor de middeleeuwen heeft Sarah McNamer onlangs voorgesteld om de term *feeling* algemeen te gebruiken: zowel omdat de term in de middeleeuwen in het Engels gebruikelijk was, maar ook omdat het woord in zijn middeleeuwse betekenis het lichamelijke, het emotionele en het cognitieve samenbrengt, drie zaken die in de middeleeuwen sterk vervlochten waren (McNamer 2007: 247).

Hoewel de term ‘affect’ dus niet expliciet wordt gebruikt in besprekingen van historische emoties, is affect-theorie zeker van invloed op de manier waarop emoties bestudeerd worden in de historische letterkunde. Een stroming die speciaal geïnteresseerd is in de historische specificiteit van de emotionele ervaring is de *his-*

35. Zie ook Floyd-Wilson & Sullivan 2007.

36. Over de ontwikkeling van de term ‘emotie’ in de Engelse taal, zie Thorley 2013.

torical phenomenology. Historische fenomenologen proberen te reconstrueren hoe historische denkbeelden over de werking van het lichaam en de emoties de ervaring van die emoties gevormd moeten hebben. Literaire teksten vormen bij uitstek een bron om te achterhalen op welke manieren de vigerende denkbeelden de alledaagse ervaring van de emoties mee heeft bepaald. We zagen al hoe Gail Kern Paster in haar onderzoek naar de historische relatie tussen emoties en het zelf overeenkomsten zag tussen de vroegmoderne ervaring van het zelf en de fluïditeit van het zelf in het werk van Deleuze. In zijn boek *The Key of Green: Passion and Perception in Renaissance Culture* liet Bruce Smith zich inspireren door het hierboven besproken werk van Sedgwick & Frank. Zij gaven hem de middelen om de relatie tussen het zelf en de emoties niet te denken in de uitersten van *fluidity/control* en *permeable/self-contained*, maar juist een interpretatiemodel te ontwerpen dat in staat is om verschillende tinten van verschil in het denken over de passies te registreren (Smith 2008).

Binnen de historische letterkunde is recent veel aandacht voor het emotionele effect van de literaire tekst op de lezer of toeschouwer. De volgende vragen staan dan bijvoorbeeld centraal: met welke middelen en op welke manier creëert de literaire tekst een emotioneel effect op de lezer; is dat effect historisch bepaald; welke omgevingsfactoren spelen een rol bij het emotionele effect van de tekst; hoe dacht men in de specifieke historische periode waarin de tekst werd geschreven, gelezen of opgevoerd over de emotionele werking van tekst, poëzie en toneel? Sarah McNamer ziet de performatieve benadering van de literaire tekst als de meest toekomstbestendige voor de mediëvist: ‘Performance is the means through which the feelings embedded in literary texts became, potentially, performative, thus entering and altering history’ (McNamer 2007: 245). Zij adviseert een literaire analyse van drie stappen, waarin de criticus eerst de historische omstandigheden van de opvoering van de text reconstrueert, in eerste instantie door middel van empirisch onderzoek, en als dat niets oplevert, is speculatie geoorloofd. Daarna onderzoekt ze door middel van zorgvuldige aandacht voor de affectieve stilistiek van de tekst hoe deze emoties probeert op te wekken. Hoe werken de herhalingen, het ritme, de klanken, de beeldspraak, het narratieve tempo samen om gevoelens op te wekken? Ten slotte brengt de onderzoeker die interne en externe aspecten van de tekst bij elkaar om te zien welk beeld ontstaat. Middeleeuwse slaapliedjes en klaagzangen van de maagd Maria werden bijvoorbeeld hoogstwaarschijnlijk opgevoerd met echte baby’s in de armen. Volgens McNamer zou een dergelijk gegeven mee moeten worden genomen in een analyse van de tekst: werden baby’s bijvoorbeeld ook als levende objecten van devotie gebruikt door hun moeders, en welk emotioneel effect hadden deze liederen daarmee dan op de luisteraar? (McNamer 2007: 247). Vooral de nadruk op de affectieve werking van klanken, ritme en herhalingen in McNamers aanpak lijken aanknopingspunten voor het gebruik van affecttheorie. Maar hoewel uit McNamers bibliografie blijkt dat zij bekend is met het werk van Eve Kosofsky Sedgwick, maakt zij in haar analyse geen gebruik van affecttheorie.

Ook in de vroegmoderne letterkunde is recent veel aandacht voor de manier waarop literaire teksten emoties teweegbrengen. Katherine Craik en Tanya Pollard publiceerden in 2013 samen de bundel *Shakespearean Sensations*, waarin ze essays bijeenbrachten die het effect van zowel toneelstukken als poëzie op het lichaam en de emoties van lezers en toeschouwers in hun historische context analyseren. De cultuurhistorische inzichten die inmiddels zijn opgedaan in vroegmoderne denkbelden over de werking van de emoties, vormen de basis voor dergelijk onderzoek naar de performatieve werking van de literaire tekst in zijn context. Lezen was in de Engelse Renaissance een lichamelijke, materiële ervaring: boeken gaan de interactie aan met de fysiologie van de lezer en brengen de humoren van de auteur over op het lichaam van de lezer. Ook de opvoering van een toneelstuk had een materieel effect op de lichamen van de toeschouwers. Komedies stonden er bijvoorbeeld om bekend dat zij melancholie konden zuiveren, omdat zij zwarte gal zouden temperen. Craik en Pollard schrijven dat de aandacht voor lichamelijkheid in affecttheorie de vroegmoderne periode, waarin emotie als intrinsiek materieel en fysiologisch werd gezien, tot een bijzonder rijke bron maakt voor het verkennen van de werking van affect (Craik & Pollard 2013: 3). Ook Alison Hobgood, wiens *Passionate Playgoing in Early Modern England* eerder dit jaar verscheen, kadert haar verkenning van de rol die het publiek speelde in het emotionele leven van Renaissancetoneel in hedendaagse affect-theorie. Ze maakt in haar onderzoek naar de affectieve werking van het vroegmoderne toneel gebruik van het werk van Massumi. De hedendaagse tegenstelling van (cognitieve) emotie en (lichamelijk, pre-cognitief) affect ziet zij als minder relevant voor de vroegmoderne periode, omdat bewuste gevoelens en onbewuste sensaties nog niet als gescheiden werden gezien (Hobgood 2014: 7). Ze beargumenteert dat de emotionele agenda's van toneelstukken in de confrontatie met de lichamen en emoties van hun toeschouwers vaak vluchtig en kneedbaar geweest moeten zijn, en afhankelijk van de emotionele reacties van de bezoekers van het theater.

Ook in de historische letterkunde is daarmee sprake van een affective turn. Wel moet worden opgemerkt dat het gebruik van affect theory voornamelijk plaatsvindt in de introducties van studies, waar auteurs zeggen zich in hun argumenten over de historische emoties geïnspireerd of gesterkt te voelen door affect-theorie. In de analyses van de literatuur zelf speelt affect-theorie echter geen centrale rol. Terwijl deze auteurs signaleren dat het historisch specifieke beeld van de werking van de passies en de humeuren in de vroegmoderne periode draait om termen als lichamelijkheid, transmissie, en de fluiditeit van het zelf, zorgt het cultuurhistorische perspectief tegelijkertijd ook voor terughoudendheid in het toepassen van hedendaagse affect-theorie bij de analyse van historische literatuur.

Dit overzicht van emoties, affect en de historische letterkunde beperkt zich om praktische redenen tot de Engelstalige Middeleeuwen en Renaissance, maar ook in andere taalgebieden en eeuwen is sprake van hernieuwde aandacht en con-

ceptualisering van de relaties tussen emoties en literaire teksten.³⁷ Thema's als de werking van emoties in de tekst, het emotionele effect van teksten en opvoeringen van die teksten, de rol van de zintuigen, het lichaam en cognitie, de relatie van emoties tot gender, subjectiviteit en het zelf, maar ook de impact van literaire emoties op de sociale en politieke context, zullen de komende jaren nog veelbesproken blijven in de historische letterkunde.

Conclusie

Het affectonderzoek in de literatuur- en cultuurwetenschappen is nog steeds in volle ontwikkeling en heeft veel interessante nieuwe pistes geopend. Het is echter maar de vraag of het gaat om een echte 'wende' of ommekeer. Het affectbegrip dat gehanteerd wordt in de cultuurstudie is immers wel ten dele gebaseerd op resultaten van cognitief en neurobiologisch onderzoek, maar blijft toch sterk geworteld in de poststructuralistische theoretische traditie die ze van binnenuit bekritiseert en die zich precies ook kenmerkt door de vele zelfkritieken.

Veel van de literatuur over affect is opvallend theoretisch. Dat heeft voor een stuk te maken met de institutionele positie van *theory* (een vorm van continentale filosofie) in literatuur- en culturele studiesdepartementen in de Verenigde Staten. Bovendien duidt affect ook op een niet makkelijk te benoemen en te instrumentaliseren vage, subjectieve én intersubjectieve ervaring. Het gebrek aan heldere, eenduidige definities – Whetherell heeft het over een 'definitional morass' (Whetherell 2012: 75) – is dan ook geen zwakte van het onderzoek maar een eigenschap van het object. Het bij uitstek interdisciplinaire affectonderzoek vergt heel wat vertaling en assimilatie. Dat kan soms problemen opleveren, maar biedt ook het potentieel om mengvormen te denken van basale en complexe ervaringsprocessen (bv. affect en emotie), waarbij affect niet autonoom op zichzelf staat of buiten intentionaliteit en empirische studie valt.

Zoals we hebben proberen aan te tonen, kan de *affective turn* zich beroepen op voorgangers, zowel ver terug in de tijd als meer recente theoretische stromingen. Affect is immers niet vreemd aan de cultuurwetenschappen; in de betekenis van 'esthetische categorie' hoort het thuis in een lange traditie van opsporen en beschrijven hoe wij kunst en literatuur (inter-)subjectief ervaren. Hier kan de studie van *asignifying* en asubjectief affect ook bijdragen tot het ontwikkelen van een non-binaire *borderline* culturele terminologie waar we affectiviteit kunnen behandelen als een manier van denken, met het dynamische, het sensibele en het verschil als kritische waarden. Om die vroege ambitie van de affectstudie (onder andere binnen de queer theory en het feminisme) waar te maken, zal evenwel een

37. Voor overzichtswerken over emoties, affect en literatuur in het Franse en Duitse taalgebied zie bv. Alfes 1995 Fuchs & Strümpfer-Krobb 2003, Meyer-Sickendiek 2005, Baroni & Rodriguez 2014, Manning 2014.

nauwere samenwerking nodig zijn tussen de verschillende disciplines: niet enkel het onderzoeken van primaire energetica en basale lichaam-brein percepties in cognitief, biologisch en psychologisch onderzoek, maar ook hun wisselwerking met discursieve, conceptuele, narratieve en sociale betekenislagen van affect die onderzocht kunnen worden door onder andere de sociale en politieke wetenschappen, historici en antropologen, én de kunst- en literatuurstudie. Op die manier kan een vorm van ‘dialogisme’ worden binnengebracht in het onderzoek rond kunst en literatuur, met als doel om die discours open te breken en democratischer te maken.

Bibliografie

- Ahmed, S. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- Ahmed, S. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Alfes, H.F. *Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte literarischen Schreibens und Lesens*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.
- Anderson, B. *Encountering Affects. Capacities, Apparatuses, Conditions*. Surrey: Ashgate, 2014.
- Baroni, R. & Rodriguez, A. (red.) ‘Les passions en littérature. De la théorie à l’enseignement’, in: *Etudes de lettres*. 295 (3), 2014.
- Barthes, R. *Fragments d’un discours amoureux* Paris: Editions du Seuil, 1977.
- Blackman, L. *Immaterial Bodies. Affect, Embodiment, Mediation*. Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC: Sage, 2012/2013.
- Bradway, T. ‘Permeable We! Affect and the Ethics of Intersubjectivity in Eve Sedgwick’s “A Dialogue on Love”’, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 19 (1), 2013, 79-110.
- Berlant, L. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Blackman, L. *Immaterial Bodies. Affect, Embodiment, Mediation*. London: Sage, 2012.
- Bourassa, A. *Deleuze and American Literature. Affect and Virtuality in Faulkner, Wharton, Ellison, and McCarthy*. New York: Palgrave MacMillan, 2009.
- Brennan, T. *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- Buchanan, I. & Marks, J. (red.), *Deleuze and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Butler, J. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. London/New York: Routledge, 1993.
- Campbell, L.B. *Shakespeare’s Tragic Heroes: Slaves of Passion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1930.
- Caruth, C. (red.) *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Clough, P.T. & Halley, J. (red.) *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Connolly, W.E. *Neuropolitics. Thinking, Culture, Speed*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

- Craik, K. *Reading Sensations in Early Modern England*. Houndmills: Palgrave, 2007.
- Craik, K. & Pollard, T. (red.). *Shakespearean Sensations: The Experience of Theatre in Early Modern England*. Cambridge University Press, 2013.
- Damasio, A. *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow and the Feeling Brain*. London: Vintage, 2004.
- Deleuze, G. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Deleuze, G. & Guattari, F. *What is Philosophy?* London/New York: Verso, 2013.
- Duncan, P. 'Taking the Smooth with the Rough. Texture, Emotion, and the Other Post-modernism', in: *PMLA*. 129 (2), 2014, 204-222.
- Edelman, L. *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Ekman, P. & Davidson, R. *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Ettinger, B. *The Matrixial Borderspace*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press: 2006.
- Felman, S. & Laub, D. *Testimonies. Crises of Witnessing in Literature, History and Psychoanalysis*. Londen/New York: Routledge, 1992.
- Floyd-Wilson, M. & Sullivan, G. (red.) *Embodiment and Environment in Early Modern England*. Houndmills: Palgrave, 2007.
- Foster, H. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Twentieth Century*. Cambridge, Ma/Londen: The MIT Press, 1996.
- Frevert, U. *Emotions in History. Lost and Found*. Budapest: Central European University Press, 2011.
- Fuchs, A. & Strümper-Krobb, S. (red.) *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis Heute*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Gibbs, A. 'Disaffected', in: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 16 (3), 2002, 335-41.
- Gregg, M. & Seigworth, G. (red.) *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press, 2010.
- Greimas, A.J. & J. Fontanille *Sémiotique des passions: Des états de choses aux états d'âme*. Paris: Editions du Seuil, 1991.
- Guattari, F. 'Ritornellos and Existential Affects', in: Genosko, G. (red.). *The Guattari Reader*. Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.
- Harding, J. & Pribram, E.D. (red.) *Emotions. A Cultural Studies Reader*. Oxon/New York: Routledge, 2009.
- Hobgood, A. *Passionate Playgoing in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- James, S. *Passion and Action. The Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Kristeva, J. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Kristeva, J. *Pouvoirs de l'horreur: essais sur l'abjection*. Paris: Editions du Seuil, 1980.
- Kristeva, J. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

- La Caze, M. & Lloyd, H. M. 'Editors Introduction. Philosophy and Affective Turn', in: *Parrhesia*. 13, 2011, 1-13. <http://www.parrhesiajournal.org/past.html> [juni 2014]
- Lehmann, H.-T. *Postdramatic Theatre*. Oxon/New York: Routledge, 2006.
- Leys, R. 'The Turn to Affect: A Critique', in: *Critical Inquiry*. 37 (3), 2011, 434-472.
- Manning, N. 'L'autorité de l'affect & ses risques rhétoriques: les frontières d'une critique émotionnelle émergente', in: *Acta fabula*. ('Autopsie des émotions') 15 (4), 2014. <http://www.fabula.org/revue/document8658.php> [juni 2015].
- Masschelein, A. *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. Albany: State University of New York Press, 2011.
- Massumi, B. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham/London: Duke University Press, 2002.
- Massumi, B. *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Massachusetts/London: MIT Press, 2013.
- McNamer, S. 'Feeling', in: Stroh, P. (red.) *Oxford Twenty First Century Approaches to Literature. Middle English*. Oxford: Oxford University Press, 2007, 241-57.
- Meyer-Sickendiek, B. *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Ngai, S. *Ugly Feelings*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2005.
- Ngai, S. *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2012.
- Nussbaum, M. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- O'Sullivan, S. *Art Encounters. Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation* Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2006.
- Papoulias, C. & Callard, F. 'Biology's Gift: Interrogating the Turn to Affect', in: *Body & Society*. 16 (1), 2010, 29-56.
- Paster, G.K. *Humoring the Body. Emotions and the Shakespearean Stage*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Reddy, W.M. *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Rosenwein, B. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca/New York: Cornell University Press, 2006.
- Ruberg, W. & Steenbergh, K. (red.) *Sexed Sentiments: Interdisciplinary Perspectives on Gender and Emotion*. Amsterdam: Rodopi, 2008.
- Sedgwick, E.K.. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Sedgwick, E.K. & Frank, A. (red.) *Shame and its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*. Durham/London: Duke University Press, 1995.
- Seigworth, G. 'From Affection to Soul', in: Stivale, C.J. (red.) *Gilles Deleuze. Key Concepts*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2005, 159-169.
- Smith, B. *The Key of Green. Passion and Perception in the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Terada, R. *Feeling in Theory. Emotion after the 'Death of the Subject'*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2001.
- Thorley, D. 'Towards a History of Emotion, 1562-1660', in: *The Seventeenth Century* 28 (1), 2013, 3-19.

- Thrift, N. *Non-Representational Theory. Space, Politics, Affect*. Londen – New York: Routledge, 2007.
- Van der Tuin, I. & Dolphijn, R. *New Materialism. Interviews & Cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012.
- van Tuinen, S. & Meiborg, C. *Deleuze and the Passions*. Amsterdam: Rodopi, te verschijnen 2015.
- Wetherell, M. *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*. London/Los Angeles/New Delhi/Singapore: Sage, 2012.
- Wimsatt, W.K. & M.C. Beardsley. 'The Affective Fallacy', in: *The Sewanee Review*. 57 (1), 1949, 31-35.

HET VELD

HUMOR

Olivier Couder

FWO-Vlaanderen / Vrije Universiteit Brussel / Universiteit Gent

Humor is een belangrijk deel van ons dagdagelijkse leven. Maar wanneer je iemand vraagt waarom hij of zij iets grappig vindt, dan moet die persoon vaak het antwoord schuldig blijven. Er is nog veel over de werking van humor dat we niet helemaal precies begrijpen. Humor eenduidig definiëren is dan ook geen gemakkelijke taak. Deze opdracht wordt nog uitdagender wanneer men de plaats en rol van humor in literatuur wil bestuderen. De interpretatie van humor is immers net zoals die van literatuur subjectief van aard. De inherente gelaagdheid van de literaire tekst maakt bovendien dat de studie van humor in de context van literatuur gecompliceerder is dan in standaardstudies waarin enkel gekeken wordt naar korte en geïsoleerde moppen.

Dit artikel richt zich op de relatie tussen humor en literatuur, in brede zin. Hierbij is het belangrijk om op te merken dat ik de term humor gebruik als een overkoepelende term zonder een onderscheid te maken tussen uitingen van humor (bijvoorbeeld lachen) of specifieke vormen van humor zoals ironie of satire.¹ Ik schets eerst het hedendaagse landschap in de humorstudie om vervolgens in te zoomen op de plaats die de studie van humor in literatuur inneemt binnen dat landschap, waarbij ik de mogelijke valkuilen van de bestaande benaderingen en aandachtspunten voor de toekomst wil behandelen.

Humor: de theorie

Humor is een onderwerp dat vanuit verschillende invalshoeken bestudeerd wordt, onder meer in de psychologie (Freud), de sociologie (Davies), de filosofie (Bergson, Morreall), de antropologie (Oring) en de linguïstiek (Raskin, Attardo). Het hoeft niet te verwonderen dat een dergelijke rijkdom aan invalshoeken uitmond in een grote verscheidenheid aan theorieën. Binnen die verscheidenheid zijn er echter drie overkoepelende categorieën zichtbaar, de ene al dominanter dan de andere. Een eerste categorie wordt gevormd door de cognitieve theorieën van humor, met als belangrijkste exponent de incongruentietheorie. Een tweede categorie verzamelt humorthorieën die zich op sociologische factoren toespitsen, zoals de superioriteitstheorie. Tot slot zijn er nog de psychoanalytisch geïnspireerde humorthorieën, schatplichtig aan het werk van Sigmund Freud en Henri Bergson, die humor beschouwen als een manier om (onderdrukte) frustraties en negatieve emoties te verwerken: ‘The underlying principle [of Release Theory] is

1. Voor een uitgebreid overzicht van de verschillende humorthorieën zie Ermida 2008.

that laughter provides relief to various tensions and allows repressed desires to be satisfied' (Ermida 2008: 22). Psychoanalytische humorthorieën waren vooral populair in de jaren '40 en '50, maar hebben sindsdien aan populariteit ingeboet. Deze humorthorie is nogal eenzijdig gericht op het individu en er wordt nauwelijks of geen rekening gehouden met de interpersoonlijke context of met de sociale functie van humor (Martin 2007: 32,42). Die sociale factoren komen veel meer aan bod in sociologisch geïnspireerde humorthorieën zoals de superioriteitstheorie.

De superioriteitstheorie zegt dat humor het gevolg is van het plezier dat mensen halen uit de onfortuinlijke lotgevallen of het leed van degene die ze (sociaal) inferieur achten (Vandaele 2002: 222, 225). De idee dat superioriteit een bepaalde component van humor is, kent haar oorsprong in de klassieke oudheid maar vindt ook vandaag de dag nog navolging. Zo is Jean-Marc Moura's (2010) humorthorie deels gebaseerd op de klassieke driedeling ethos, pathos en logos. Ethos verwijst dan naar de houding van de spreker of lezer ten opzichte van de persoon (of het object) waarmee gelachen wordt, een houding die vaak gekenmerkt wordt door een gevoel van superioriteit. Dommeblondjesmoppen zijn hier een goed voorbeeld van; een bepaalde bevolkingsgroep wordt geassocieerd met een beperkte intelligentie. Volgens de superioriteitstheorie lachen we met dergelijke moppen omdat we ons beter en slimmer wanen dan leden van die groep. Het sociale en gevoelsmatige aspect is hier belangrijk. De superioriteitsgedachte impliceert dat je je bewust bent van zowel de eigen positie als van de positie van de ander binnen een socioculturele hiërarchie en dat je daar plezier in schept. Net vanwege dat element van leedvermaak wordt de superioriteitstheorie door sommigen ook wel eens bestempeld als een agressieve humorthorie waarin elke grap herleid kan worden tot een conflict of wedstrijd tussen twee partijen waarbij er steeds een winnaar en een verliezer is (Martin 2007: 45-46). We identificeren ons dan met de winnaar en lachen ten koste van de verliezer.

Is de superioriteitstheorie meer gericht op de gevoelsmatige en sociale component van humor, dan beschouwt de incongruentietheorie humor meer als een fenomeen dat via een logische analyse ontleed en begrepen moet worden.

Het uitgangspunt van de incongruentietheorie is dat humor ontstaat op basis van een incongruentie en dat de resolutie van die incongruentie ervoor zorgt dat iets als grappig ervaren wordt (Lewis 1989: 8-9). De term incongruent verwijst in deze betekenis naar objecten, gebeurtenissen of handelingen die afwijken van ons normale verwachtingspatroon (McGhee 1979: 6-7).² Kort samengevat betekent dit, althans volgens de linguïst Salvatore Attardo (Attardo 2001), dat humor het gevolg is van het oplossen van een incongruentie en dus van het succesvol integreren van conflicterende informatie, wat hij een "script-oppositie" noemt, tussen een

2. Paul McGhee beschouwt de term incongruentie als inwisselbaar met absurditeit (Morreall 2009: 10). Net zoals bij Wallace Chafe (2007) en ook Elliott Oring (2003) zien we hier een sterk verband tussen humor enerzijds en het absurde anderzijds.

object of een situatie zoals die beschreven wordt en de standaardvoorstelling van dat object of die situatie opgeslagen in ons geheugen. Een prototypisch voorbeeld hiervan is de volgende mop: “Is the doctor at home?” the patient asked in his bronchial whisper. “No”, the doctor’s young and pretty wife whispered in reply. “Come right in” (Attardo 2001: 21). In deze mop bestaat er een incongruentie tussen de vraag van de patiënt en het antwoord van de doktersvrouw. Waarom zou hij binnenkomen als de dokter toch niet thuis is? We kunnen de incongruentie oplossen door het beeld van de man als patiënt te vervangen door dat van een minnaar. Vervolgens vervangen we het script van een doktersbezoek met dat van een buitenechtelijke affaire en we herinterpreteren de sequentie.

Zoals gezegd ligt de nadruk van de incongruentietheorie op het logisch redeneren terwijl bij de superioriteitstheorie sociale krachtverhoudingen en de emoties die daarmee gepaard gaan centraal staan. Veelal echter blijft humor in de studie ervan een verhaal van ofwel superioriteit ofwel incongruentie. Zo’n strikte scheiding is vaak niet houdbaar. Het lijkt zinvoller om beide theorieën als twee zijden van eenzelfde medaille te beschouwen, vooral in de context van literatuur, waar vaak bewust gebruik gemaakt wordt van incongruenties en waar relaties tussen personages een belangrijke rol spelen. De studie van humor in literatuur zou dus een nieuwe impuls bieden aan het traditionele humoronderzoek omdat ze duidelijk maakt dat een en-en benadering aangewezen is in plaats van het gebruikelijke of-of denken. Deze gedachte wordt door humorwetenschappers zelden met open armen ontvangen.³ Het is niet verwonderlijk dat er relatief weinig humorstudies zijn die zich specifiek richten op de rol van humor in literatuur. In een volgend stukje overloop ik enkele werken die zich hier wel aan wagen.

Humor en literatuur: de praktijk

Humorwetenschappers gaan er doorgaans van uit dat humor in literaire teksten op ongeveer dezelfde wijze bestudeerd en beschreven kan worden als in korte moppen, met als gevolg dat ze nauwelijks of geen rekening houden met de eigenheid van literatuur. Typerend voor deze aanpak is het werk van Attardo. Hij staat aan de wieg van de *General Theory of Verbal Humor (GTVH)*, het dominante model van de incongruentie-resolutietheorie. Hoewel de GTVH ontwikkeld werd met het oog op uitingen van humor in gesproken taal, beschouwt Attardo zijn model voor humoranalyse evenzeer geschikt om humor in literatuur te bestuderen (vgl. Attardo 2001). Hij doet dat door afzonderlijke grappen in een literaire tekst te identificeren. Door moppen die thematisch of formeel verwant zijn met elkaar te verbinden worden de overkoepelende thematische en formele patronen in de literaire tekst zichtbaar, aldus Attardo (2008: 110-111). Met zijn literaire

3. Attardo, bijvoorbeeld, verzet zich tegen de volgens hem vaak intuïtieve narratieve analyses waaraan een wetenschappelijk methodologische fundering ontbreekt (Vandaele 2012: 122).

analyse wil hij laten zien dat zijn theoretisch model humor in om het even welke vorm en context kan bestuderen. De literaire context verschilt volgens hem immers niet fundamenteel van die van alledaagse communicatie. Daarbij houdt hij geen of nauwelijks rekening met de gelaagdheid van literatuur, zowel op het formele als op het inhoudelijke vlak. De GTVH schiet dan ook tekort als analyseapparaat voor literaire teksten, zegt Isabel Ermida, omdat zij de humor in de tekst als een lineaire opeenvolging van afzonderlijke grappen beschouwt, zonder dat zij aandacht voor de literaire context opbrengt (Ermida 2008: 109).

In *The Language of Comic Narratives* (2008) ontwikkelt Ermida een analyseapparaat waarmee ze de humor in een reeks korte verhalen analyseert, gaande van Woody Allens *The Lunatic's Tale* (1975) tot Graham Greenes *A Shocking Accident* (1972). Haar literaire analyses vertrekken eveneens vanuit de idee dat incongruentie aan de basis van humor ligt. Meer dan Attardo echter is Ermida zich bewust van narratieve aspecten, en ze laat zien dat narratieve humor meer is dan een losse aaneenschakeling van grappen: 'the comic narrative should be regarded as a whole resulting from complex interrelations between the various linguistic and structural elements' (Ermida 2008: 102). Een literaire tekst kan volgens Ermida enkel als grappig beschouwd worden wanneer voldaan wordt aan vijf principes. (1) Eerst en vooral moet er een script-oppositie zijn. (2) De scripts in de tekst moeten hiërarchisch georganiseerd zijn en (3) meermaals terugkeren in de tekst. (4) Het incongruente script blijkt uiteindelijk dominant en botst met de lezersverwachtingen, en (5) die misleiding van de lezer berust op een stilzwijgende samenwerking tussen auteur en lezer (Ermida 2008: 175). Deze vijf regels vormen het referentiekader dat Ermida hanteert tijdens haar literaire analyses. Zo stelt ze in elk verhaal dat ze bestudeert een dominante script-oppositie vast. Ze gaat echter niet in op de vraag waarom die opposities grappig zijn, of hoe ze dat effect bewerkstelligen. Ermida's analyses steunen te sterk en te eenzijdig op script-opposities om narratieve humor te verklaren, iets wat ze niet kunnen zoals Jeroen Vandaele aangeeft: 'scripts are an important instrument for humor. Yet they are not the mechanism of (narrative) humor itself, which lies in the discourse-mediated, situation-specific incongruity and superiority relations between (narrative) participants' (Vandaele 2012: 115).

Om narratieve humor te bestuderen is er een andere aanpak nodig, aldus Vandaele, een meer holistische aanpak. Er dient voldoende aandacht besteed te worden aan de overkoepelende narratieve structuur en niet enkel aan de rationele component van humor, namelijk het oplossen van de incongruentie. Een kernbegrip in Vandaeles opvatting is intentionaliteit. Mensen hebben een bewustzijn maar zijn ook lichamelijk verankerd. Dat betekent dat hun handelingen en hun gedrag begrepen moeten worden in relatie tot die wereld en hen die er deel van uitmaken (Vandaele 2010: 722). Vertalen we dat naar literatuur dan wil dat zeggen dat we om de humor in een verhaal te begrijpen rekening moeten houden met de personages, hun onderlinge interactie, de interactie met de verhaalwereld en met de rol van de verteller(s). Vandaele wil aantonen hoe humor in literatuur door de

samenwerking tussen verschillende actoren tot stand komt, hoe humor bedacht wordt door de auteur, verwoord en tot uiting gebracht wordt door vertelinstanties en personages en hoe humor geïnterpreteerd wordt door lezers.⁴ Hij laat echter na om concreet aan te tonen hoe dat in zijn werk zou gaan. Zijn focus blijft in de eerste plaats theoretisch, een voorlopig gemiste kans. Te vaak nog beperken studies van humor en literatuur zich tot een (historisch) genreoverzicht. Een verklaring daarvoor is niet zo moeilijk te vinden. Humor op zichzelf is reeds een subjectief gegeven, en dat is des te meer het geval voor humor in literatuur. Het wederzijdse wantrouwen tussen humorwetenschappers enerzijds en letterkundigen anderzijds werkt ook niet bevorderend. Een verregaande samenwerking tussen deze vakgebieden is misschien nog niet voor morgen, maar lijkt toch het nastreven waard omdat het een rijke voedingsbodem blootlegt, zowel voor de studie van humor als voor de studie van literatuur.

Bibliografie

- Attardo, S. *Humorous Texts. A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2001.
- Attardo, S. 'A Primer for the Linguistics of Humor', in: Raskin, V. (red.) *The Primer of Humor Research*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2008, 101-155.
- Chafe, W. *The Importance of Not Being Earnest. The Feeling behind Laughter and Humor*. Amsterdam: John Benjamins, 2007.
- Ermida, I. *The Language of Comic Narratives. Humor Construction in Short Stories*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2008.
- Lewis, P. *Comic Effects. Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*. Albany: State University of New York, 1989.
- Martin, R. *The Psychology of Humor. An Integrative Approach*. Amsterdam: Elsevier, 2007.
- McGhee, P. *Humor. Its Origin and Development*. San Francisco: W.H. Freeman, 1979.
- Morreall, J. *A Comprehensive Philosophy of Humor*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- Moura, J-M. *Le sens littéraire de l'humour*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- Oring, E. *Engaging Humor*. Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- Vandaele, J. 'Humor Mechanisms in Film Comedy. Incongruity and Superiority', in: *Poetics Today*. 23 (2), 2002, 221-249.
- Vandaele, J. 'Narrative Humor (I). Enter Perspective', in: *Poetics Today*. 31 (4), 2010, 721-785.
- Vandaele, J. 'Narrative Humor (II). Exit Perspective', in: *Poetics Today*. 33 (1), 2012, 59-126.

4. Auteurs trachten doelbewust de interesse van de lezer te wekken en ook vast te houden. Ze doen dit door verwachtingen bij lezers op te roepen aan de hand van de handelingen van personages, de gebeurtenissen en de manier waarop deze in het verhaal weergegeven worden. (Vandaele 2010: 736-737). Op basis van concepten zoals intentionaliteit, betrouwbaarheid van de verteller, lezersverwachtingen maakt Vandaele een onderscheid tussen vormen van narratieve humor, zoals 'metanarrative humor' of 'comic suspense'. Voor een uitgebreid overzicht van die verschillende vormen van narratieve humor, zie Vandaele 2010.

LITERATUUR EN BIOPOLITIEK

Stijn De Cauwer & Pieter Vermeulen

KU Leuven

Sinds Michel Foucault beschreven heeft hoe het leven op zich in de moderniteit steeds belangrijker is geworden als object van politieke interventie en het begrip “biopolitiek” gebruikte, is de academische belangstelling voor dit begrip spectaculair toegenomen. Door de publicatie en vertaling van zijn lessen aan het Collège de France werden in de laatste twee decennia ook meer van zijn reflecties over biopolitiek toegankelijk voor een breed publiek. Hij heeft de term biopolitiek nochtans slechts op een beperkt aantal plaatsen gebruikt – voornamelijk in zijn lessen van 1975-1976 en 1978-1979 en in het laatste hoofdstuk van *L'Histoire de la sexualité, tome 1: La volonté de savoir* – en men kan deze passages eerder beschouwen als een werk in progress, als provisionele aanzetten, waarbij Foucault soms lijkt te twifelen tussen verschillende theoretische uitwerkingen van zijn analyse van biopolitiek. Maar het is juist door die voorlopigheid dat latere academici hebben geprobeerd om zijn suggesties verder uit te werken of aan te vullen, wat tot een grote diversiteit aan publicaties en theorieën over biopolitiek heeft geleid, die soms ver afwijken van zijn analyses.

Foucault introduceerde het begrip biopolitiek voor het eerst helemaal op het eind van zijn lessenreeks van 1975-1976 (gepubliceerd als “*Il faut défendre la société*”, 1997) om aan te duiden hoe macht vanaf het eind van de negentiende eeuw anders is gaan functioneren. In het kort daarvoor verschenen *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975) had hij al een onderscheid gemaakt tussen soevereine macht, die zich vooral uit door de macht om mensen te doden, en disciplinaire macht, die eerder gericht is op het vormen en disciplineren van mensen, bij voorbeeld in gevangenissen of scholen. Nu vulde Foucault de werking van disciplinaire macht, die gericht is op individuele lichamen, aan met biopolitiek (of biomacht), die het sturen van groepen mensen op het niveau van de populatie als doel heeft. Dit gebeurt onder meer door geboorteplanning of grootschalige vormen van stadsplanning. Een belangrijk gevolg van die biopolitieke ontwikkeling is dat voor het eerst leven op zich object wordt van politieke interventie.

Theorieën en tendensen

De voorbije jaren hebben verschillende theoretici hun eigen originele en invloedrijke ideeën over de werking van biopolitiek vorm gegeven, bijvoorbeeld Giorgio Agamben, die de analyse van Foucault aanvult met concepten van Hannah Arendt en vooral Walter Benjamin, zoals “homo sacer” en “uitzonderingstoestand”. Een goed overzicht van de belangrijkste teksten over biopolitiek

kan men vinden in *Biopolitics. A Reader* van Timothy Campbell and Adam Sitze (2013).

De theorieën over biopolitiek hebben in verschillende disciplines, van filosofie tot sociologie, geleid tot een groot aantal publicaties en toepassingen, maar het is pas vrij recent dat ze ook in de literatuurwetenschappen worden gebruikt. Nochtans had Foucault reeds in zijn lessenreeks van 1975-1976 zelf twee keer literaire voorbeelden gebruikt (met name de *gothic novel* en de tragedie) om zijn analyse van de historische ontwikkeling van de werking van macht te verduidelijken. Het gebruik van biopolitiek in de literatuurwetenschappen is ook sterk gekleurd door het feit dat Foucault zijn reflecties over biopolitiek deed in dezelfde periode als zijn theoretische analyses van de opkomst van het economische liberalisme en zogenaamde “gouvernementaliteit”.

We geven hier kort vier tendensen weer in het gebruik van biopolitiek in recente literatuurwetenschappelijke publicaties.

1. Biopolitiek en gouvernementaliteit. Er bestaat een onmiskenbare spanning tussen biopolitiek, die *rechtstreeks* ingrijpt op het leven van de bevolking, en literatuur, die zich, als een vorm van esthetische representatie, per definitie *onrechtstreeks* tot het biologische leven verhoudt. Foucaults notie van gouvernementaliteit noemt een aspect van biopolitiek dat makkelijker aan literatuur te linken is. Het neologisme “gouvernementalité” duidt op het innige verband tussen macht en bestuur enerzijds en denken en subjectiviteit anderzijds; het duidt op de manier waarop de moderne mens, zelfs (en vooral) in een liberale samenleving, tot subject worden gekneed door vaak impliciete, onzichtbare of geïnterioriseerde machtsmechanismen; gouvernementaliteit is, om een vaak gehoorde frase te gebruiken, de “conduct of conduct” – het (zelf-)sturen van menselijk gedrag. Het concept heeft een duidelijke affiniteit met Gramsci’s bekende notie van hegemonie. In “Literature and Governmentality” betoogt John Marx dat de notie van gouvernementaliteit nieuwe mogelijkheden aanlevert om te onderzoeken hoe literatuur (de interacties tussen) verschillende mensengroepen helpt organiseren; literatuur, voor Marx, verbeeldt nieuwe en verrassende vormen van bestuur, en verdient het om bestudeerd te worden als een vorm van gouvernementaliteit. Marx’ eigen monografie, *Geopolitics and the Anglophone Novel, 1890-2011* (2012), mobiliseert een combinatie van micrologische tekststudie en politieke theorie om aan te tonen dat de Engelstalige roman in de lange twintigste eeuw, en initieel in een (anti-)imperialistische context, heeft bijgedragen tot pragmatische veranderingen in de manier waarop gemeenschappen worden georganiseerd en geadministreerd.

Belangrijk is dat literatuur (en literatuurwetenschap) hier niet geconcipeerd worden als per definitie vijandig tegenover de staat en tegenover pragmatische vormen van politieke en sociale kennis; door literatuur als een vorm van gouvernementaliteit te bekijken breekt Marx precies met het anti-etatisme dat een

belangrijk aspect is van het zelfbeeld van (bij uitstek) de Amerikaanse literatuurwetenschap. In dat opzicht heeft Marx's interventie veel gemeen met Bruce Robbins' boek *Upward Mobility and the Common Good* (2007), dat de moderne romantraditie herleest om te tonen hoe literatuur de mogelijkheid van "upward mobility" niet, zoals vaak aangenomen, linkt aan een robuust individualisme, maar wel aan de noodzaak van bemiddelaars en weldoeners, en dus, in Robbins' argument, aan de wenselijkheid van een welvaartsstaat. Het combattieve zelfbeeld waar Marx en Robbins zich tegen verzetten was nergens sterker dan in het veld van de Victoriaanse literatuurstudie, dat sinds de jaren tachtig sterk beïnvloed werd door Foucaults werk over disciplinaire macht (denk bijvoorbeeld aan D.A. Millers klassieke studie *The Novel and the Police* uit 1988, dat de Victoriaanse roman analyseert als een politieel machtsinstrument). Het is de grote verdienste van Lauren Goodlads *Victorian Literature and the Victorian State* (2004) te tonen dat Foucaults werk over disciplinaire macht, en specifiek het paradigmatische belang dat het toekent aan Jeremy Bentham's Panopticon, tekortschiet om de contradicties van het negentiende-eeuwse liberalisme – waarvoor een moreel "character" even belangrijk is als de figuur van de *homo economicus* – en van de negentiende-eeuwse roman te vatten; Goodlad toont dat Foucaults werk over gouvernementaliteit toelaat om *onrechtstreekse* vormen van bestuur te begrijpen, om het negentiende-eeuwse liberalisme als een veelheid van parallelle praktijken veeleer dan als een monolithische machine te bekijken, en om literatuur in relatie tot die praktijken te analyseren. Goodlad en Marx tonen hoe gouvernementaliteit kan demonstreren hoe literatuur participeert in een ruim sociaal en politiek domein.

2. *Biopolitiek en neoliberalisme.* Een van de meest productieve aspecten van Foucaults werk over biopolitiek en gouvernementaliteit is het expliciete verband met het neoliberalisme. Zijn lezingen uit 1979 bieden uitvoerige en nog steeds invloedrijke analyses van het Duitse Ordoliberalisme en de economische Chicago School, en ze presenteren het neoliberalisme als een allesomvattende reorganisatie van het hedendaagse leven; in de wondere nieuwe wereld van het neoliberalisme is iedereen een "entrepreneur of the self" die zijn menselijk kapitaal beheert en investeert, en is elk aspect van het leven onderworpen aan een rigoureuze marktlogica. De filosofische en sociologische dimensies van de neoliberalisering van het bestaan zijn uitgebreid beschreven, en de consequenties voor de literatuur en de literatuurwetenschap zijn het meest uitvoerig geanalyseerd door Jeffrey T. Nealon's boeken *Foucault beyond Foucault* (2007) en *Post-postmodernism, or, the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism* (2012). Voor Nealon heeft de intensifiëring van de neoliberale biopolitiek in de laatste decennia alle aspecten van het leven door en door veranderd, en moeten literatuur en literatuurstudie dan ook niet langer hun toevlucht zoeken in een (semi-)autonomie die niet meer bestaat; in plaats daarvan moeten ze manieren bedenken om de intensiteit van een versnelde en vermarkte wereld te vatten.

De manieren waarop het neoliberalisme de hedendaagse literatuur uitdaagt om nieuwe vormen van waarde en van samenleven te verbeelden staat centraal in een recent nummer van het tijdschrift *Textual Practice*, uitgegeven door Emily Johansen en Alissa G. Karl. Rachel Greenwald Smiths *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism* (2015) is de eerste van wat in de volgende jaren ongetwijfeld een aanzienlijk aantal monografieën over de relatie tussen literatuur en het neoliberalisme wordt. Smith toont hoe het wijdverbreide idee dat literaire waarde afhangt van het uitdrukken en communiceren van de emotionele lading van persoonlijke ervaringen volledig compatibel is met een neoliberale logica, die ons de afgelopen decennia geleerd heeft om gevoelens als een persoonlijk bezit te gaan cultiveren. Voor Smith getuigen zowel postmoderne als eenentwintigste-eeuwse literatuur van die neoliberale mobilisering van literatuur, terwijl sommige literatuur er ook weerstand aan biedt door vorm te geven aan wat ze “onpersoonlijke” gevoelens noemt; op die manier slaagt literatuur er in de vormen van subjectiviteit in vraag te stellen die, gevoed door het neoliberalisme, onze esthetische oordelen schragen.

Vanuit een rigoureuze literatuur-sociologische hoek heeft Sarah Brouillette getoond hoe neoliberale ideeën over creativiteit het literaire veld in het Verenigd Koninkrijk sinds de jaren negentig grondig hertekend hebben. In *Literature and the Creative Economy* illustreert ze een dubbele these: dat ideeën over flexibiliteit, creativiteit en *self-management* die vigeren in *management- en policy-speak* teruggaan op historische noties van auteurschap en kunstenaarschap; en dat hedendaagse literatuur op een reflexieve manier omgaat met een liberaal klimaat waarbinnen literatuur een deel van de creatieve economie is geworden, en waarbinnen artistieke autonomie niet langer denkbaar is; literaire expressie is onontkoombaar gecompromitteerd, maar daarom niet onmogelijk.

3. *Literatuur vs. Biopolitiek*. Waar Smith en Brouillette aan literatuur een eerder beperkt vermogen toekennen om aan de greep van de neoliberale biopolitiek te ontsnappen, ontwikkelen een aantal recente studies een meer optimistische visie op de kracht van literatuur om de neoliberale biopolitiek in vraag te stellen en er alternatieven voor te verbeelden. In *Narrative Care. Biopolitics and the Novel* (2013) schrijft Arne De Boever aan hedendaagse literatuur de kwaliteiten van een “pharmakon” toe: ze is tegelijkertijd geneesmiddel én vergif, oplossing én probleem; de hedendaagse romans die De Boever bespreekt tonen zich bewust van de rol die literatuur (en vooral het genre van de roman) traditioneel gespeeld heeft in het managen en beheren van leven en dood, en vooral in het promoten van het moderne individu, maar tegelijk bieden ze ook weerstand aan die traditie; voor De Boever is het romangereedschap historisch een vorm van gouvernementaliteit, maar anders dan bij bijvoorbeeld John Marx probeert hedendaagse fictie zich voor De Boever aan die erfenis te ontworstelen.

Twee andere recente studies leggen meer dan De Boever de nadruk op vormelijke experimenten in naoorlogse Amerikaanse literatuur. Alex Houens *Powers*

of Possibility (2012) situeert de experimentele kracht van verschillende genres – poëzie, theater en fictie – in de manier waarop ze de notie van “potentialiteit” manipuleren; terwijl potentialiteit in biopolitieke en neoliberale vertogen al te snel geïdentificeerd wordt als koopkracht en als arbeidskracht, mobiliseren de oeuvres die Houen analyseert de onvoorspelbare performatieve en affectieve kracht van literatuur door bewust de relatie tussen actualiteit en potentialiteit te gaan her-verteelden. Christopher Breus *Insistence of the Material* (2014) ziet de kritische kracht van literaire experimenten in naoorlogse Amerikaanse literatuur anders: voor hem gebruiken een aantal transgressieve werken experimentele technieken om vorm te geven aan de obscure, abjecte en obscene materiële onderkant van de hedendaagse biopolitiek. In deze studies wordt literatuur bevestigd als de behoeder van een vorm van leven die niet tot biopolitiek kan worden gereduceerd – de nadruk ligt, met andere woorden, minder op de onvermijdelijke medeplichtigheid van literatuur als een vorm van biopolitieke gouvernementaliteit.

4. *Biopolitiek en moderniteit*. Ook in het werk van Eric Santner wordt literatuur de capaciteit toegeschreven om de biopolitieke conditie waarin we ons bevinden te verteelden en door deze literaire verteelding een kritische afstand te verkrijgen. In een reeks originele boeken, met *The Royal Remains* (2011) als meest recente en meest ambitieuze werk, heeft Santner een theorie ontwikkeld over de biopolitieke consequenties van de moderniteit. Hij gaat uit van het onderscheid dat door Ernst Kantorowicz werd gemaakt tussen het fysieke lichaam van de soeverein en het symbolische, tweede lichaam dat in stand werd gehouden door publieke rituelen en overgedragen kon worden op een nieuwe persoon als de vorige soeverein was overleden. Na de Franse revolutie, waarin de soeverein zowel letterlijk als figuurlijk werd onthoofd, bleef dit symbolische, tweede lichaam echter voortbestaan, nu niet langer belichaamd door de persoon van de soeverein, maar als een immanente druk of onrust verspreid over het hele volk. Net zoals Kafka's personage dat voor de deur van de wet staat, voelt het volk een even onbevattelijke als onontkoombare druk die tot uiting komt als een belichaamde agitatie, die door Santner wordt aangeduid als “the flesh”. Biopolitiek is voor Santner het geheel aan pogingen om deze onrust te beheersen en te controleren. Santner ziet in het werk van schijvers als Rilke, Hofmannsthal, Kafka en Sebald een literaire confrontatie met de biopolitieke toestand die hij beschrijft, dankzij personages die rusteloos ronddolen en in hun dwaaltocht aangetrokken zijn tot de zelfkant van de maatschappij, bevolkt door de verworpenen van de moderne stad, of, zoals Santner het in navolging van Benjamin noemt: creaturen. Door de bijzondere literaire verteelding van de biopolitieke toestand waarin we ons bevinden biedt het werk van deze auteurs ons de mogelijkheid, volgens Santner, om niet langer louter passief de biopolitieke druk te ondergaan maar om andere manieren van leven te bedenken. Voor Santner, net zoals voor de andere auteurs die we hier hebben besproken, voert literatuur het menselijke leven naar de rand van de biopolitieke conditie. Wat voorbij die rand ligt, blijft een open vraag.

Bibliografie

- Breu, C. *Insistence of the Material. Literature in the Age of Biopolitics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Brouillette, S. *Literature and the Creative Economy*. Stanford: Stanford University Press, 2014.
- Campbell, T & Sitze, A. (red.) *Biopolitics. A Reader*. Durham and London: Duke University Press, 2013.
- De Boever, A. *Narrative Care. Biopolitics and the Novel*. London: Bloomsbury, 2013.
- Goodlad, L. *Victorian Literature and the Victorian State. Character and Governance in a Liberal Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.
- Houen, A. *Powers of Possibility. Experimental American Writing since the 1960s*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Johansen, E & Alissa G.K. *Neoliberalism and the Novel*. Spec. issue van *Textual Practice* 29.2 (2015).
- Marx, J. 'Literature and Governmentality', in: *Literature Compass* 8 (1), 2011, 66-79.
- Marx, J. *Geopolitics and the Anglophone Novel, 1890-2011*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Miller, D.A. *The Novel and the Police*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Nealon, J.T. *Foucault beyond Foucault. Power and its Intensifications since 1984*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Nealon, J.T. *Post-postmodernism, or, the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Robbins, B. *Upward Mobility and the Common Good. Toward a Literary History of the Welfare State*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Santner, E.L. *The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago & Londen: University of Chicago Press, 2011.
- Smith, R.G. *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

PERSONALIA

Olivier Couder (1984) studeerde taal- en letterkunde (Nederlands en Engels) aan de Vrije Universiteit Brussel. Sinds 2014 is hij als FWO-aspirant verbonden aan de Vrije Universiteit Brussel en aan de Universiteit Gent. Hij bereidt een proefschrift voor over de rol en werking van absurdistische humor in absurde literatuur. Zijn meest recente artikel, over Maurice D'Haeses 'De vervreemding', verscheen in *Spiegel der Letteren* (2014).

Stijn De Cauwer (1977) is postdoctoraal onderzoeker (FWO) in literatuurwetenschappen en culturele studies aan de Universiteit van Leuven. Zijn proefschrift (Utrecht, 2012) verscheen als *A Diagnosis of Modern Life: Robert Musil's Der Mann ohne Eigenschaften as a Critical-Utopian Project* (2014). Hij is lid van de onderzoeksgroep MDRN en woordvoerder van het IdeaLab *De Biopolitieke Conditie*.

Michel De Dobbeleer (1978) is slavist, classicus en italianist, en sinds 2012 doctor in de Oost-Europese Talen en Culturen (Universiteit Gent). Vanaf 2015 bestudeert hij als doctor-assistent met onderzoeksmandaat de representatie van de Oost-Europese letteren in negentiende-eeuwse wereldliteratuurgeschiedenissen (Universiteit Gent). Artikels van zijn hand over narrativisering (van o.a. de Leningradblokkade), verstripping (van Slavische klassieken) en imagologie (over Den Doolaard en Macedonië) verschenen in *Primerjalna književnost, Slavic and East European Journal* en *Spiegel der Letteren*.

Thijs Festjens (1977) studeerde taal- en letterkunde (Duits en Zweeds) aan de Universiteit Gent. Sinds 2012 is hij er als wetenschappelijk onderzoeker verbonden aan de afdeling Duitse Letterkunde. Zijn doctoraatsonderzoek betreft de nieuwere documentaire tendensen in de Duitstalige literatuur na 2000 evenals hun voorgeschiedenis. Van zijn hand verschenen publicaties over het documentaire theater van Rimini Protokoll en over de oorlogsdagboeken van Ernst Jünger.

Tobias Hermans (1989) studeerde Taal- en Letterkunde (Duits en Engels) aan de Universiteit Gent en de FU Berlijn; aan de Universiteit Gent volgde hij ook een specialisatiejaar muziekgeschiedenis. Sinds 2012 is hij als FWO-aspirant verbonden aan de Universiteit Gent. Hij werkt momenteel aan een proefschrift over *Musikkritik* in de negentiende eeuw, met bijzondere aandacht voor de kritieken van Robert Schumann en Richard Wagner. Hermans publiceerde recent tevens over het lyrische werk van Gustav Mahler (*Afterlives of Romantic Intermediality*, 2015).

Christophe Madelein (1978) studeerde Taal- en Letterkunde: Germaanse talen (Nederlands en Engels) aan de Universiteit Gent en Literatuurwetenschap aan de

Katholieke Universiteit Leuven. Hij promoveerde in 2008 aan de Universiteit Gent met een proefschrift over het sublieme, uitgegeven als *Juigchen in den adel der menschlijke natuur. Het verhevene in de Nederlanden (1770-1830)* (2010). In zijn huidig onderzoek concentreert hij zich op de relatie tussen literatuur en de omgang met het (vaderlandse) verleden, met name in Nederlandse epen van de late achttiende eeuw.

Gunther Martens (1976) studeerde Taal- en Letterkunde (Duits en Engels) aan de universiteiten van Gent en Eichstätt (Duitsland) en Literatuurwetenschap (Universiteit Antwerpen). Hij is hoofddocent Duitse letterkunde aan de Universiteit Gent. Hij publiceerde: *Ein Text ohne Ende für den Denkenden* (1998), *Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs Die Schlafwandler und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften* (2005), *De experimentele encyclopedische roman* (2009, red.).

Anneleen Masschelein (1971) is docent culturele studies en literatuurwetenschap aan de KU Leuven. Haar boek, *The Unconcept, The Conceptualisation of the Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory* verscheen in 2011. Sindsdien werkt ze aan verschillende projecten, o.a., rond "dying" narratives en rond handboeken voor creative writing. Zij doceert cultuursemiotiek, literatuurtheorie en gender en queer theorie.

Kristine Steenbergh (1976) promoveerde te Utrecht in de Engelse Letterkunde. Sinds 2007 is zij universitair docent Engelstalige Literatuur aan de Vrije Universiteit Amsterdam, waar zij een van de directeuren is van het Amsterdam Centre for Cross-disciplinary Emotions and Sensory Studies (ACCESS). In het kader van een NWO VENI-project schrijft zij een boek over de rol van compassie in het vroegmoderne Engelse theater. Ze publiceerde artikelen over emoties en Engels en Nederlands vroegmodern toneel, en redigeerde samen met Willemijn Ruberg de bundel *Sexed Sentiments: Interdisciplinary Perspectives on Gender and Emotion* (2011).

Nico Theisen (1985) studeerde germanistiek en japanologie aan de universiteit Trier. Sinds 2012 is hij wetenschappelijk medewerker in het interuniversitair FWO-project (Universiteit Gent en Vrije Universiteit Brussel) *TextTheatralität. Ein interdisziplinärer Ansatz anhand von Narratologie und Theaterwissenschaft*. Hij werkt aan een proefschrift over het komische in het 'Diskurstheater' van René Pollesch. Zijn artikel 'Realität als Simulation in einem Stück von Rimini Protokoll' verscheen in de collectie *Rimini Protokoll Close-Up: Lektüren* (2015).

Hans Vandevoorde (1960) is als docent Nederlandse letterkunde verbonden aan de Vrije Universiteit Brussel. Publiceert over de literatuur en cultuur van de negentiende en twintigste eeuw en over hedendaagse poëzie. Hij is hoofdredac-

teur van het *Cahier voor Literatuurwetenschap* en coördineert samen met Lars Bernaerts & Bart Vervaeck de alliantieonderzoeksgroep SEL (Studiecentrum voor Experimentele Literatuur).

Arne Vanraes (1991) studeerde westerse literatuur en literatuurwetenschappen aan de KU Leuven. Als onafhankelijk onderzoeker verscheen zijn meest recente artikel '(Ont)Roeringen/Co-Respond-Dance. Affectieve ontmoetingen en kinesthetische empathie in Butoh' in *Documenta* (2015).

Pieter Vermeulen (1980) doceert Amerikaanse en Vergelijkende Literatuurwetenschappen aan de universiteit van Leuven. Hij is de auteur van *Romanticism After the Holocaust* (2010) en van *Contemporary Literature and the End of the Novel. Creature, Affect, Form* (2015), en co-editor van onder meer *Institutions of World Literature* (2015) en *Memory Unbound* (2016).

Sophie Wennerscheid (1973) studeerde Scandinavische Taal- en Letterkunde aan de universiteiten van Göttingen, Lund en Berlijn. Zij is sinds 2013 hoofddocent aan de Afdeling Scandinavistiek en Noord-Europakunde aan de Universiteit Gent. In 2006 is zij aan de Humboldt Universiteit Berlijn gepromoveerd op het werk van Søren Kierkegaard. Haar proefschrift, *Das Begehren nach der Wunde. Religion und Erotik im Schreiben Kierkegaards*, verscheen in 2008. Zij publiceerde talrijke artikelen op het gebied van de negentiende en twintigste-eeuwse Scandinavische letterkunde. Op dit moment werkt zij aan een studie over vuil- en reinheid in de hedendaagse Zweedse literatuur.

CLW • 7
(2015)

Grote gevoelens in de literatuur

Grote gevoelens waren lange tijd taboe in de literatuurstudie. Ze werden immers geassocieerd met hol pathos, geforceerde retoriek en zelfs met melodrama en sentimentaliteit. Deze bundel essays breekt een lans voor een hernieuwde studie van hevige gevoelens in de literatuur door ze te benaderen vanuit een vergelijkend perspectief en aan de hand van nieuwe methodes, zoals de *history of emotions*, de affecttheorie en de narratologie. Tegelijk werpen deze teksten een kritisch licht op de gevoelscultus die onze romantische literatuuropvatting domineert, en op de rol van hevige emoties hierin. Technologische vernieuwingen en economisering maken de allerindividueelste gevoelens en sentimenten immers steeds toegankelijker. Daarom is zowel binnen de historische literatuurstudie als de studie van actuele literatuur en performance het gevoel een opvallend zwaartepunt van kritisch en interdisciplinair onderzoek geworden.

Grote gevoelens in de literatuur is de eerste wetenschappelijke studie in het Nederlandse taalgebied die de *emotional turn* binnen de cultuurwetenschappen behandelt vanuit het oogpunt van historische én moderne literatuurwetenschap.

ISBN-13: 978-9038225616



9 789038 225616