

DE GRUYTER

THE RHETORIC OF TOPICS AND FORMS

Edited by Gianna Zocco



universität
wien

ICLA2016
VIENNA

THE MANY LANGUAGES OF
COMPARATIVE LITERATURE

The Rhetoric of Topics and Forms

**The Many Languages
of Comparative Literature /**

**La littérature comparée:
multiples langues, multiples langages /**

**Die vielen Sprachen
der Vergleichenden Literaturwissenschaft**



Collected Papers of the 21st Congress of the ICLA

Edited by
Achim Hölder

Volume 4

The Rhetoric of Topics and Forms



Edited by
Gianna Zocco

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-064148-6
e-ISBN (PDF) 978-3-11-064203-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-064198-1
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110642032>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International Licence. For details go to <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2020943467

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2021 Gianna Zocco, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
The book is published open access at www.degruyter.com.

Cover: Andreas Homann, www.andreashomann.de
Typesetting: Dörlemann Satz, Lemförde
Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Table of Contents

Gianna Zocco

Introduction: The Rhetoric of Topics and Forms — 1

1 Expressing the Inexpressible: The Figurative Language of Love and Emotion

Kathrin Bethke

**Emotion Metaphors and Literary Texts: The Case of Shakespeare's
Sonnets — 15**

Eleonore De Felip

**Metaphern gegen den Tod. Friederike Mayröckers ekstatische
Trauergedichte — 29**

Nina Tolksdorf

Zu Kafkas Sprachen der Scham — 39

Richard Trim

**Networking at the Interface between Conceptual and Linguistic Metaphor in
Comparative Literary Texts — 51**

Christiane Kazue Nagao

**The Importance and Scope of Metaphor in Representing a Central Buddhist
Image: The Treasure Tower — 63**

Rainer Just

**Liebeskarotte / Wortgarrotte – Beobachtungen aus dem Folterhaus der
Sprache — 75**

Stefan Kutzenberger

**Enden der Liebe, Enden des Texts. Der Alltag der Liebe bei Navid Kermani
und Karl Ove Knausgård — 87**

Tanja Veverka

Liebe auf Distanz — 103

Gianna Zocco

Love and Propaganda in W. E. B. Du Bois's Novel *Dark Princess* — 115

Zlatka Timenova-Valtcheva

La scène du bal en littérature : le langage silencieux des émotions — 127

D. R. Gamble

The Limits of Language: Emotion and Its Expression in the Work of Alfred de Musset — 141

2 Relating Linguistic Realities and Literary Representations: Stylistic Phenomena in Multilingual Literature

Markus Huss

“A screeching as of jackdaws”: Sounds, Noises, and Incomprehension as Aspects of Literary Multilingualism — 155

Kristina Malmio

A Strange Romance: Malin Kivelä, *Du eller aldrig* (2006) as a Case Study of Late Modern Multilingualism in Finland-Swedish Minority Literature — 165

Sophie Wennerscheid

„Saatana. Mie se kyllä kiroan“: Finnische Schimpfwörter in schwedischer Literatur nach 1970 — 177

Stephan Michael Schröder

Deutsche Mutter-Sprache in dänischsprachiger Literatur — 187

Antje Wischmann

Varietäten als Gegenstand der Verhandlung in Texten sogenannter Südschleswiger Literatur — 197

Philipp Wagner

„You är ju även du“. Englisch als Mittel zur ‚Selbst‘-Reflexion in Aino Trosells *En egen strand* (2013) — 209

Johanna Laakso

Real Language, Real Literature: Problems of Authenticity in Modern Finnic Minority Literatures — 221

Hannah Tischmann

Mehrsprachigkeit als Verfahren der gesellschaftlichen Inklusion in schwedischer Gegenwartsliteratur am Beispiel von Neftali Milfuegos' *Tankar mellan hjärtslag* (2015) und Sami Saids *Väldigt sällan fin* (2012) — 233

Elin Fredsted

Funktionaler und indexikalischer Gebrauch von Vernakularsprachen im Film — 243

Robert Leucht, Jürgen Spitzmüller

„Du bist ein Symbol, Mensch! Du bist ein echtes Symbol!“ Metapragmatische Positionierungen im Diskurs zur deutschen Revolution 1918/19 — 255

3 Travelling between Ancient and Modern Worlds: The Language of Themes, Motifs, and Topics

K. Alfons Knauth

L'imaginaire somatique du multilinguisme dans le mythe et la littérature — 273

Tone Smolej

La thématologie et les actualisations des figures mythiques – le cas d'Antigone — 309

Nina Beguš

A Typology of the Pygmalion Paradigm — 319

Irina Brantner

Three Labyrinths and One Maze: The Motif of the Labyrinth in European Poetry of the First Half of the Twentieth Century — 331

Magda El-Nowieemy

Harry Tzalas's *Farewell to Alexandria* and the Alexandrian Mime in Antiquity: The Metaphorical Language of Cultural Identity — 341

Anat Koplowitz-Breier

Retelling the Bible: Jewish Women's Midrashic Poems on Abishag the Shunammite — 353

4 The Rhetoric of Social Critique and Moral Subversion: Satire, Irony, and the Green Language of Global Concern

Antonio Leggieri

Magistrates, Doctors, and Monks: Satire in the Chinese Jestbook *Xiaolin Guangji* — 369

Georgia Panteli

The Satirical Tradition of Collodi and Pinocchio's Nose — 381

Julia Bacskai-Atkari

The Verse Novel and Don Juan as a Vehicle for Satire — 391

Benjamin Boysen

A War in Words: James Joyce's Last Comedy (*Finnegans Wake*) — 403

Karima Lanius

Ironie: Eine Spielart der Satire — 415

Oksana Weretiuk

Shades of Green Language: Environmentalism in Contemporary Eastern-European Fiction — 427

Ewa Wojno-Owczarska

„mal sehen, ob die wälder wieder brennen, mal sehen, ob starke hitze uns entgegenschlägt“ (Kathrin Röggla). Klimawandel und Wetterbericht in ausgewählten Werken von Marcel Beyer und Kathrin Röggla — 439

Doris Hambuch

Ecopoetic Elements in the Work of Sarah Kirsch, Ahmed Rashid Thani, and Derek Walcott — 477

5 Comparing Aesthetic Styles and Forms: The Language of Individual Texts and Literary Genres

Kodjo Attikpoé

La langue de la littérature pour la jeunesse : une lecture des *Confidences de Médor* de Micheline Coulibaly et des *Cendres du père* de Pius Ngandu Nkashama — 493

Luciana Persice Nogueira

La folie du dire dans « la trilogie » de Ben Jelloun — 507

Walter Wagner

Die Ästhetik des hohen Nordens. Eine vergleichende Stilistik des Erhabenen — 519

Alexandra Irimia

Depicting Absence: Thematic and Stylistic Paradoxes of Representation in Visual and Literary Imagery — 533

Jesper Gulddal

Putting People in Jail, Putting People in Books: Author Characters in Agatha Christie and Dashiell Hammett — 545

Alice Leal

Borges's Pierre Menard and Schnitzler's Herr Huber: Language as a Topos in Fiction — 557

Andrea D'Urso

Bounoure, Effenberger et les « réflexions parallèles » de *La civilisation surréaliste* ou la sémiotique du surréalisme après Breton et Teige — 573

Gianna Zocco

Introduction: The Rhetoric of Topics and Forms

1

This fourth volume of papers emerging from the 21st World Congress of the International Comparative Literature Association (Vienna, 21–27 July 2016) comprises articles focusing on what are provisionally called “topics” and “forms” in the book title.¹ Thus, this volume promises to join two aspects that have often been viewed as a dichotomy: the level of literary content and the level of literary form – questions concerning the “aboutness” of a text and the contextual or world elements contributing to it on the one hand, and questions related to the intrinsic, aesthetic qualities of a literary work on the other hand. Studying a text’s motifs, themes, topics/topoi, clichés, *Stoffe*, myths, symbols, images, or discourses is typically seen as part of the former area of investigation, whereas the latter is linked to questions of style, structure, language, form, tropes, rhetorical devices, and so on. In literary scholarship, influential claims over the priority of intrinsic, formal approaches over content-oriented, contextual ones were made by representatives of literary schools such as formalism, new criticism, and structuralism, who typically accused thematically oriented fields of literary research for having a focus on the sources and influences of particular literary themes that was too simplistic and positivistic, and that necessarily missed the “*momento creativo*, che è quello che davvero interessa la storia letteraria ed artistica” [the *creative moment*, which is that which truly interests literary and artistic history] (Croce 1903, 78; my translation, emphasis in original). The defences of the criticized fields, however, often involve two lines of argument. On the one hand, it is argued that any act of reading literature is, by nature, thematic, and that the consideration of thematic aspects does justice to the experiences of “common” readers. Variations of this

1 Being a member of the organizing committee of the ICLA congress “The Many Languages of Comparative Literature,” and editing this volume of its collected papers, was a project that accompanied me through various cities and stages of my life – from Vienna, to New York, to Berlin, from the Department of Comparative Literature in Vienna, to maternity leave, to the Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin. It was a pleasure to collaborate with so many people, and I wish to express my special thanks to everyone involved in this project. In particular, I am grateful to Hannah Schroder and Juliane Werner from the Department of Comparative Literature in Vienna for their efforts and support in the process of preparing this volume of papers.

argument (with differences in emphasis and intention) can, for example, be found in a volume on new approaches to literary thematics from the 1990s, in a now-canonical essay by Edward Said, and in one of the most recent introductions to the discipline of comparative literature:

Literary study cannot afford to ignore the theme. It is that through which we read and it is that around which one writes, the locus of artistic creation in its effort to balance tradition against originality, the point of intersection between fictional and nonfictional worlds. (Bremond et al. 1995, 1)

Texts incorporate discourse, sometimes violently. [...] Words and texts are so much of the world that their effectiveness, in some cases even their use, are matters having to do with ownership, authority, power, and the imposition of force. (Said 2009 [1983], 275–276)

Identifying the theme is our primary rapport with a work of literature. We ask: “What’s that book about?” We say that Flaubert’s *Sentimental Education* is about the adventures of a naïve, self-centered young man in a chaotic time – and that Tutuola’s *The Palm-Wine Drinkard* is about the same thing. (Of course it is never *exactly* the same thing – but close enough for purposes of comparison.) (Domínguez et al. 2015, 68; emphasis in original)

A second line of argument frequently used for defending thematically oriented fields of literary research from the charge of mere positivism is the inner connectiveness and inseparability of content-related and formal matters within a literary text. Theodor Wolpers, one of the most distinguished scholars in the field of literary thematics, which René Wellek and Austin Warren (1949, 272) famously dismissed as “the least literary of histories,” makes this argument when he emphasizes the sheer complexity of the seemingly simple task of studying thoroughly the role of a single motif in literary texts:

Practiced in this way, motif analysis is the very opposite of any form of *Stoffhuberei* (pedestrian or trivial handling of subject matter, or subject-mongering). It is a highly complex approach, requiring not only full awareness of structural matters and matters of content and meaning but also a sound knowledge of genre history and literary movements. (Wolpers 1993, 87)

A related argument is made by Joep Leerssen, who – when reflecting on the “history and method” of comparative imagology, another field of literary research that Wellek (2009 [1959], 164) accused of “dissolving literary scholarship into social psychology and cultural history” – explains how the conception of Hugo Dyserinck’s influential “Aachen programme” of imagology (sometimes also called image studies) defies the criticism of “positivistic factualism” (Wellek 2009 [1959], 164):

The Wellek-imposed dilemma between “intrinsic” textual analysis and “extrinsic” contextualization did much to paralyse Comparative Literature worldwide. In the course of the 1960s and 1970s, comparatists tended to abandon image studies. The main exception was Hugo Dyserinck, who argued that national images and stereotypes need by no means be “extrinsic” to the text’s inner fabric, but instead permeate its very substance. [...] The ultimate implication here was that images concerning character and identity are not mental representations which are conceived by nations *about* nations but which, as articulated discursive constructs circulating through societies, are constitutive of national identification patterns. (Leerssen 2007, 23; emphasis in original)

Finally, a similar argument can be found in the already quoted recent introduction to comparative literature, where the authors note that the use of the term “material,” as in “thematic material,” easily misleads us into drawing too close analogies to more literary uses of the term: “Thematic material, then, is not simply the ‘stuff’ of which literature is made, as clay is the stuff of which pottery is made, but commands attention, shapes the imagined world into a world made of *these* possibilities, implies structure and consequence” (Domínguez et al. 2015, 76; emphasis in original).

2

Approaching content-related and formal elements within a literary text as internally connected, or even inseparable, is maybe the most striking parallel between the forty-two contributions collected in this volume. Although only few of them, such as the article by Tone Smolej, explicitly refer to fields of literary research such as imagology or thematics (also known as *thématologie* in the French-speaking and as *Motiv- und Stoffgeschichte* in the German-speaking countries), they share the precise focus on often unnoticed formal and content-related features of literary texts. Considering literature from genres as different as midrashic poems, travel writing, and detective fiction, they provide detailed case studies that cover a wide range of epochs and regions – from the Alexandrian mime in antiquity and the ancient Buddhist *Lotus Sutra* to Collodi’s *Pinocchio* and the *oeuvre* of Karl Ove Knausgård.

The priority that this attention to “the specific, idiomatic features of a text” (Domínguez et al. 2015, 75) is given over generalization and theoretical reflection explains why it appears appropriate to speak of a “*rhetoric* of topics and forms” in the title of this volume. Since its beginnings in ancient Greece, the discipline of rhetoric was not only related to the task of persuasion in political discourse, but also seen as the art or technique of the proper use of words in a more general

sense (*ars bene dicendi*; Quintilian). From the two-and-a-half-millennia-old “empire rhétorique” (Barthes 1970, 174), which – since Quintilian’s *Institutio oratoria* – included a comprehensive concept of rhetorical training structured across five canons, we can not just draw a direct link to the study of rhetorical figures, tropes, and literary styles prominently represented by the numerous contributions concerned with metaphor studies, cognitive linguistics, literary multilingualism, satire, and irony (see sections 1, 2, and 4 in this volume), but also discover a connection to more thematically oriented approaches to literature. While the former endeavour relates to the most-well known stage of *elocutio* in classical rhetoric, the latter can be traced to *inventio*, the method of systematic search for arguments, from which the category of *topoi*, or topics, is originally derived. Initially defined as the “places” (the literal translation of the Greek *topoi*) where certain arguments or ideas could be found, the meaning of *topoi* broadened over the course of the centuries, and came to include not only the places or storehouses containing such arguments, but also the arguments themselves. The most influential modern conception of *topoi* comes from Ernst Robert Curtius (1886–1956), a German professor of Romance philology at the University of Bonn, who was working on his magnum opus, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948; trans. as *European Literature and the Latin Middle Ages*, 1953), as Hitler came to power. Redefining the *topoi* as stylistic and content-related “intellectual themes, suitable for development and modification at the orator’s pleasure,” Curtius saw them as granting “a new perception of the inner connections of European literature” (1973 [1948], 70). He believed that the comparative study of *topoi* such as the *locus amoenus*, the composition of a poem as a nautical voyage, or “the world upside-down” could demonstrate the age-long unity of European humanist culture at a time when this unity was being gravely threatened – if not destroyed – by the ongoing “German catastrophe.”

3

While Curtius’s project was limited to European literature from antiquity to the works of Goethe, the majority of thematic studies in this volume are dedicated to European writers of the twentieth and twenty-first centuries such as James Joyce, Franz Kafka, Friederike Mayröcker, Aino Trosell, Marcel Beyer, and Kathrin Röggla. Several articles also cover works from non-European or not exclusively European contexts, among them the Chinese jestbook *Xiaolin Guangji*, young readers’ literature from francophone sub-Saharan Africa, the African American intellectual W. E. B. Du Bois, and the Moroccan writer Tahar Ben Jelloun. As the

term *topos* is explicitly referred to in only two of the contributions (Zlatka Timenova-Valtcheva, Alice Leal), and as other thematically associated terms such as “theme,” “motif,” or *Stoff* are used with equal rarity,² another observation is that, as Werner Sollors (1993, xii–xiii) already noted more than twenty-five years ago, “while one could probably argue that, *de facto*, thematic criticism has grown enormously, few scholars now seem to be willing to approach methodological issues of thematic criticism, or to look at their own works in the context of thematics.” The reason Sollors offers for this widespread tendency of “*undeclared* thematology” (2002, 219; emphasis in original) is the ongoing pejorative reputation of thematics and its continuing association with “mere” positivism, as well as the investigation of themes now tending “to travel under different colors,” including such “flourishing fields as post-colonial studies, cultural studies, ideological criticism, and New Historicism.”³ If we take this collection as a basis for expanding and updating this list of more appealing and at the same time more specific scholarly fields with a focus on thematic questions, the – in all cases interdisciplinary – areas of research related to the affective or emotional turn in literature (section 1), the study of literature in the context of migration and multilingualism (section 2, as well as the contributions by K. Alfons Knauth and Luciana Persice Nogueira), and ecocriticism (Oksana Weretiuk, Ewa Wojno-Owczarska, Doris Hambuch, Walter Wagner) are of further significance.

² “Theme” is usually defined as the broadest and most abstract of the three terms, and means the fundamental idea or basic problem a literary text is about. (“Love,” as studied by many of the articles in section 1, is certainly one of the most central literary themes.) Motifs, on the other hand, are seen as smaller and more concrete, often only local, thematic units (examples drawn from this volume might be the scene of the ball studied by Zlatka Timenova-Valtcheva, or the glaciers and icebergs analysed by Walter Wagner). The term *Stoff* is only used in the German-speaking countries and means the basic narrative outline or plot that can receive different literary and non-literary actualizations (the term “paradigm,” which Nina Beguš introduces in her analysis of *Pygmalion*, is maybe a good translation). For a more detailed discussion of the different terms and their varying definitions, see Dahms (2013) and Zocco (2014, 47–49).

³ An additional reason for the widespread tendency of avoiding explicitly thematological terms could be the confusion and uncertainty resulting from the notorious incongruity of the field’s international terminology. As Hölter (2019, 140) points out, the German *Stoff* most likely corresponds to the English terms *theme* and *legend*, and to the French *mythe*, whereas the French *thème* is closer to the English and German *motif*/*Motiv*.

4

The first section of this volume includes eleven articles that share an interest in the role of emotions (in particular love) in literature, both in the sense of a – or maybe even *the* (see Just in this volume) – literary theme, as well as in relation to the formal and aesthetic means of expressing seemingly inexpressible, highly complex affective states, which – as Bethke asserts in her analysis of Shakespeare’s *Sonnets* – would otherwise “have no stable place in the English emotion lexicon.” The historically specific intelligence that metaphors and other instances of figurative language offer about emotions was the topic of a group section (organized by Kathrin Bethke) during the congress in Vienna, whereas another group section (organized by Rainer Just) focused on the relation of language and love, considering the erotic dimension of language, as well as love’s desire for expressing itself through words. The four articles from each of these two sections include case studies on the literary expression of particularly complex emotions such as shame, sorrow, and the feeling of “worthlessness” (Nina Tolksdorf, Eleonore De Felip, Kathrin Bethke), and on love in contexts of autofictional and political writings (Stefan Kutzenberger, Gianna Zocco), as well as several more theoretically oriented investigations, which introduce concepts from cognitive linguistics and comparative metaphor studies (Richard Trim), psychoanalysis (Rainer Just), and (deconstructivist) philosophy (Tanja Veverka). These contributions are joined by three articles that were originally conceived as separate presentations but have a focus on related questions: on the use of the metaphor of the “Treasure Tower” as an immediate way of giving insight into the human condition in a sacred Buddhist text (Christiane Kazue Nagao), on the scene of the ball as a literary topos for the expression of “silent” emotions (Zlatka Timenova-Valtcheva), and on the role of music as another means of articulating otherwise inexpressible emotions in the work of Alfred de Musset (D. R. Gamble).

D. R. Gamble’s paper on the literary use of music to counter the inadequacy of language as perceived by Musset leads into the first contribution in section 2, which focuses on the role of sounds, noises, and incomprehension as elements of the acoustic dimension of literary multilingualism (Markus Huss). Based entirely on the congress section “Stylistic Phenomena in Multilingual Literature since 1900,” which was organized by scholars from Finno-Ugrian and Scandinavian studies (namely Johanna Laakso, Hannah Tischmann, Philipp Wagner, Antje Wischmann), the ten contributions in this section share the conviction that a closer understanding of literary multilingualism requires a consideration of the relationship between linguistic realities and their literary representations. They employ a broad definition of literary multilingualism that is not only based on the lexical but also includes syntactic, semantic, orthographical, visual, or – as

in Huss's paper – aural forms which often occur “on the borders between national languages” (Tidigs and Huss 2017, 217). Several contributions look at cases of literature in which such forms of multilingualism originate from the protagonists' (or one of their parents') belonging to the linguistic minority of Swedish speakers in Finland (Kristina Malmio), Finnish speakers in Sweden (Sophie Wenerscheid), German speakers in Denmark (Stephan Michael Schröder), or Danish speakers in northern Germany (Antje Wischmann), whereas Philipp Wagner investigates a contemporary Swedish novel in which multilingualism is related to the cosmopolitan characters' use of English. The disturbance of the “monolingual paradigm” (Yildiz 2012) and the deconstruction of the assumed homology between language, culture, ethnicity, and nationality, which many of the articles observe, remains a major issue in the subsequent contributions by Johanna Laakso, Hannah Tischmann, Elin Fredsted, and Robert Leucht and Jürgen Spitzmüller, which take us to examples of multilingualism in the context of minority and vernacular languages, dialects, and sociolects. Studying cases taken from modern Finnish minority literatures (Laakso), contemporary Swedish literature (Tischmann), Danish and German cinema (Fredsted), and a work by Alfred Döblin (Leucht and Spitzmüller), they observe a variety of functions multilingualism can take in such instances, ranging from questions of authenticity (Laakso) to the articulation of cultural concepts and the construction or figuration of individual, historical, and social *personae* (Fredsted).

While one could say that the articles in section 2 are interested in “une plus forte prise en compte du multilinguisme concret et de ses figures” section 3 begins with an article expanding the focus on multilingualism towards “l'imaginaire du multilinguisme” (K. Alfons Knauth). By this, Knauth means the representation of multilingualism in the mythologies and literatures of different cultures of the world, including images and symbols such as the Tower of Babel, the Roman god Mercury and his Greek and Egyptian predecessors, the bifid snake in Mexican mythology and the Bible, as well as the figure of the monstrous rhetorician *Ouyrdire* in Rabelais's *Gargantua et Pantagruel* and his (post-)modern successors. With Knauth thus tracing how images of multilingualism travelled between ancient and contemporary, mythological and modern worlds, the following five articles of this section focus on other themes, motifs, and figures that have taken distant and fascinating journeys through different times and cultures. Tone Smolej, Nina Beguš, and Irina Brantner all consider themes originating in Greek and Roman antiquity, namely the story of Antigone, the myth of Pygmalion, and the motif of the labyrinth, and they all trace these ancient themes to their more recent (or rarely studied) actualizations, including Anouilh's, Smolej's, and Žižek's theatre productions of the Antigone story; Hoffmann's *Der Sandmann* and a relatively unknown medieval Silk Road tale; and European poetry of the first half of the

twentieth century. Magda El-Nowieemy then focuses on the image of the cosmopolitan city of Alexandria and questions of cultural identity that were not only discussed in Harry Tzalas's *Farewell to Alexandria* but have a predecessor in the ancient Alexandrian mime. Finally, Anat Koplowitz-Breier takes us to the Bible as a source for modern retellings. She studies the "midrashic poems" by seven Jewish women poets who have each found different ways of giving a voice to Abishag the Shunammite, the female protagonist who is silenced in the original text.

The articles in section 4 have a common focus on literary languages of social critique and moral subversion. Whereas the first five articles share an interest in forms of satire and irony, the subsequent three contributions are united by their relation to ecocriticism and the environmental humanities – interdisciplinary fields of research that also connect to questions of morality and social critique, for example when they draw attention "to the convergences between colonial oppression and ecological degradation, to the unequal distribution of resources and risks, and in some cases, to First-World environmentalism's complicity in perpetuating conditions of socioeconomic injustice" (Heise 2017, 293). Antonio Leggieri's initial article considers satire, a form rooted in (especially Roman) antiquity and often approached through the Horatian/Juvenalian duality. Attempting to start a dialogue between Western and Chinese forms of satire, he considers the pre-modern Chinese jestbook *Xiaolin Guangji*, which prominently features debased images of magistrates, doctors, and monks, whose value systems are overturned. Georgia Panteli then takes us to a satirical tradition, often overlooked due to its classification as children's literature, in her partly Freudian reading of the satirical and subversive nature of Pinocchio's nose in Collodi's original text and some postmodern retellings. Two other satirical traditions are traced in the subsequent articles by Julia Bacskai-Atkari and Benjamin Boysen. While the former considers Lord Byron's *Don Juan* and subsequent verse novels as forms of multilevel satire originating from the depiction of the hero as a collector of roles he does not identify with, the latter focuses on James Joyce's *Finnegan's Wake*, a text that makes its readers hear and experience "rampant laughter" and thereby deconstructs any ideology that opposes people's birthright to freedom. A more theoretical perspective on satire and its relation to irony is provided by Karima Lanius, who studies both concepts through an approach related to systems theory and the ideas of Rainer Warning, and concludes by emphasizing satire's relationship with morality. The next three articles of the section then take us to the field of ecocriticism, with the first two considering European examples. While Oksana Weretiuk studies the language of ecological concern in Eastern-European prose texts from Ukraine and Poland, and concludes that the global scale of environmental problems is more strongly accented than post-colonial issues, Ewa Wojno-Owczarska analyses works by the contemporary German-speaking writers Kathrin Röggla and

Marcel Beyer, and focuses on their particular stylistic means of addressing the “Apokalypse von innen” (Nitzke). Doris Hambuch’s final paper compares poems by a German, an Emirati, and a St Lucian writer, who not only share a tendency for “nature-centric” metaphors and explicit references to environmental threats, but also articulate the need of a global perspective in the context of sustainability.

The final section collects seven articles that all share a focus on the analysis of particular literary genres and styles. Kodjo Attikpoé’s initial article considers two cases of contemporary young readers’ literature from francophone sub-Saharan Africa, both marked by an unusual degree of complexity which he finds expressed through a humoristic language in the first case, and through the treatment of the theme of violence in the second. The literary traditions of francophone Africa are also considered by Luciana Persice Nogueira in her investigation of three novels by Tahar Ben Jelloun, which are marked by numerous intertextual strategies resulting in a kaleidoscope of cultural hybridity. Walter Wagner’s comparative reading of English and French travel writing then takes us from Africa to the more northern parts of the globe. Studying how travelogues of the twentieth and twenty-first centuries employ the category of the sublime in their depiction of far northern landscapes, he finds that the encounters with the silent majesty of mountains, glaciers, and icebergs constitute a major challenge to the possibilities of linguistic expression. The limits of literary language – and those of other forms of artistic representation – are also of relevance to Alexandra Irimia, who considers figures of absence in literature, the visual arts, and cinema, and compares how different media have their unique strategies of creating meaning from empty signifiers. Whereas Jesper Gulddal, in the following article, takes an unusual approach to the study of literary authors by focusing on the role of author characters – and the subsequent complex interplay between conflicting forms of authority – in two detective novels by Agatha Christie and Dashiell Hammett, Alice Leal investigates how language is not only the medium of but can also be a *topos* in fiction, which she shows in her reading of two works by Schnitzler and Borges expressing peculiar notions of language as well as of translation. Reflections on language remain a major issue in the final contribution to the section. Andrea D’Urso investigates the shared semiotic interests of two main figures of surrealism – the French Vincent Bounoure and the Czech Vratislav Effenberger – which can be observed in the collective work *La Civilisation surréaliste*, as well as in unpublished letters and documents exchanged between them.

Works cited

- Barthes, Roland. "L'Ancienne rhétorique: Aide-mémoire." *Communications* 16 (1970): 172–223.
- Bremond, Claude, Joshua Landy, and Thomas Pavel. "Introduction." *Thematics: New Approaches*. Ed. Bremond, Landy, and Pavel. Albany: State University of New York Press, 1995. 1–6.
- Croce, Benedetto. "La 'Letteratura Comparata.'" *La Critica: Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce* 1 (1903): 77–80.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. 1948. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Dahms, Christiane. "Thema, Stoff, Motiv." *Handbuch Komparatistik: Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Ed. Rüdiger Zymner and Achim Hölder. Stuttgart and Weimar: Metzler 2013. 124–129.
- Domínguez, César, Haun Saussy, and Darío Villanueva. *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. London and New York: Routledge 2015.
- Heise, Ursula K. "Comparative Literature and the Environmental Humanities." *Futures of Comparative Literature: ACLA State of the Discipline Record*. Ed. Heise. London and New York: Routledge, 2017. 293–301.
- Hölder, Achim. "Themnologie heute." *Komparatistik gestern und heute. Perspektiven auf eine Disziplin im Übergang*. Ed. Sandro M. Moraldo. Göttingen: V & R unipress, Bonn University Press, 2019. 139–159.
- Leerssen, Joep. "Imagology: History and Method." *Imagology: The Critical Construction and Literary Representation of National Characters*. Ed. Manfred Beller and Leerssen. Amsterdam and New York: Rodopi, 2007. 17–32.
- Said, Edward. "The World, the Text, and the Critic." 1983. *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*. Ed. David Damrosch, Natalie Melas, and Mbongiseni Buthelezi. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009. 260–283.
- Sollors, Werner. "Introduction." *The Return of Thematic Criticism*. Ed. Sollors. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1993. xi–xxiii.
- Sollors, Werner. "Thematics Today." *Thematics: Interdisciplinary Studies*. Ed. Max Louwerse and Willie van Peer. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 2002. 217–235.
- Tidigs, Julia, and Markus Huss. "The Noise of Multilingualism: Reader Diversity, Linguistic Borders and Literary Multimodality." *Critical Multilingualism Studies* 5.1 (2017): 208–235.
- Wellek, René. "The Crisis of Comparative Literature." 1959. *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*. Ed. David Damrosch, Natalie Melas, and Mbongiseni Buthelezi. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009. 162–172.
- Wellek, René, and Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949.
- Wolpers, Theodor. "Motif and Theme as Structural Content Units and 'Concrete Universals.'" *The Return of Thematic Criticism*. Ed. Werner Sollors. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1993. 80–91.

Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press, 2012.

Zocco, Gianna. *Das Motiv des Fensters als Öffnung ins Innere in Erzähltexten seit 1945*. Berlin: Weidler, 2014.

1 Expressing the Inexpressible: The Figurative Language of Love and Emotion

Kathrin Bethke

Emotion Metaphors and Literary Texts: The Case of Shakespeare's *Sonnets*

Abstract: In *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, George Lakoff and Mark Turner argue that poetic metaphors are simply variations and extensions of basic conceptual metaphors that structure everyday language. Based on examples from William Shakespeare's sonnet sequence, this article reconsiders the question of poetic metaphor with a particular focus on the function of emotion metaphors in literary texts. Poetic metaphors of emotion, this study argues, can capture affective states that have no stable place in the English emotion lexicon, such as the feeling of "heaviness" described in Shakespeare's sonnet 50 or the feeling of "worthlessness" described in sonnet 87. Even though poetic metaphors may be derived from basic conceptual metaphors, they can potentially function as absolute metaphors that make historically as well as culturally remote affective states accessible to the intellect.

Keywords: conceptual metaphor, embodiment, emotion, metaphor, prosody, Shakespeare, sonnet

1 Emotion metaphors as absolute metaphors

What is the function of metaphors in the representation and description of affective phenomena? How do emotion metaphors work when they are part of a literary text? And is there, in fact, any difference between the emotion concepts we use in our everyday language and poetic metaphors of emotion? Scholars from the field of cognitive linguistics have argued that metaphors are not just "a matter of word play," but that they are an integral part of the human conceptual system (Lakoff and Turner 1989, 50; Lakoff and Johnson 1980). Zoltán Kövecses has shown in numerous studies that conceptual metaphors are frequently used in everyday discourses of emotions (Kövecses 1988, 1990, 2000). Lakoff and Turner have also argued that there is usually no qualitative difference between metaphorical expressions in literary texts and ordinary language: poetic metaphors are in most cases variations or extensions of the same basic concepts that structure our everyday language, they claim (1989, 9).

The present study reconsiders the question of poetic metaphor with a special focus on figurative descriptions of affective states. Based on examples from William Shakespeare's 1609 sonnet sequence, it argues that literary texts encode

a historically specific knowledge of affect by means of their figurative language. Even though the conceptual metaphors that structure these poems might be basic and conventional, the way they are blended and extended makes them capable of capturing subtle and often nameless affective states: Shakespeare's sonnets frequently describe affective phenomena that no longer occupy a stable place in the English emotion lexicon. Sonnet 50, for example, thematizes the feeling of "heaviness", which, throughout the late Middle Ages and the Renaissance, was used as a synonym for sadness and was thus associated with melancholia.¹ Sonnet 87 portrays, in a cascade of metaphors from the source domains of law and trade, the sudden drop in self-esteem after being rejected by a lover. While the word "heaviness" was used widely as a signifier for an emotional state in Shakespeare's time, it is difficult, if not impossible, to find in the catalogue of available emotion words a proper label for the emotion portrayed in sonnet 87. In texts like these, emotion metaphors become "absolute metaphors."² They have the capacity of not just illustrating, but actually creating nuances of emotions or affective dispositions that are either not registered in our emotion lexicon at all, or that have become marginal over time. Considering the metaphorical structure of these poems, as well as the way their figurative language interacts with their sound structure and metrical peculiarities, will show that poetic metaphors have the power of making accessible the intricate facets of emotional states that belong to historically or culturally removed affect cultures. Connected to the argument of this case study, then, is the larger argument that literary texts can serve as storage spaces of a knowledge of affect that is neither covered entirely by folk theories of emotion (as they are expressed in everyday concepts) nor by scientific discourses of emotion in any given period.

2 Theoretical perspectives on metaphor and emotion

The theoretical history of emotion metaphors is as old as the theory of metaphor itself:

¹ *The Sonnets* are cited following *The Norton Shakespeare* (Shakespeare 2008).

² The concept of "absolute metaphors" as "translations" that "resist being converted back into authenticity and logicity" was introduced in 1960 by Hans Blumenberg in *Paradigms of a Metaphorology* (2010, 3).

Let us begin then, with the commonest and by far the most beautiful of *tropes*, namely *metaphor*, the Greek term for our *translatio*. It is not merely so natural a turn of speech that it is often employed unconsciously or by uneducated persons [...]. It adds to the copiousness of language by the interchange of words and by borrowing, and finally succeeds in accomplishing the supremely difficult task of giving a name to everything. (Quintilian 1922, 8.6.4–5; emphasis in original)

This passage from Quintilian's *Institutio Oratoria* mentions two characteristics of figurative speech that overlap with the core arguments of conceptual metaphor theory. Firstly, Quintilian draws attention to the fact that metaphor is not an exclusively ornamental feature of refined speech but that we use metaphorical concepts frequently in our everyday language – without even noticing. Secondly, he argues that figurative language is able to fill lexical gaps, that it provides linguistic expressions wherever the so-called *verbum proprium* is missing: “A noun or a verb is transferred from the place to which it properly belongs to another where there is either no literal term or the *transferred* is better than the *literal*” (Quintilian 1922, 8.6.5; emphasis in original). His examples suggest that the field of human emotions and affective dispositions is one in which metaphor's capacity to supplement our lexical system is needed most: “We speak of a *hard* or *rough* man,” he says, because there is “no literal term for these temperaments” (Quintilian 1922, 8.6.6; emphasis in original). The same is true for the description of the following affective states: “we say that a man is *kindled to anger* (*‘incensum irae’*) or *on fire with greed* (*‘inflammatum cupiditatae’*) or that he has *fallen into error* (*‘lapsus errore’*)” because none of these processes can be rendered better “in its own word (*‘verbum proprium’*) than in those we import from elsewhere” (Quintilian 1922, 8.6.7; emphasis in original).

George Lakoff and his collaborators have amended and expanded Quintilian's substitution theory of metaphor by insisting that metaphorical processes are not in fact based on the exchange of words or lexical positions but rather rely on the transfer of concepts and image schemas in order to make abstract phenomena accessible to our intellect in the first place. Metaphors, they argue, have a cognitive as well as an epistemological function, and structure the entire conceptual system on which our perception of the world is based: “human thought processes are largely metaphorical,” they claim (Lakoff and Johnson 1980, 6). Their theory of conceptual metaphor can be summarized as follows:

In general it can be suggested that a conceptual metaphor consists of a source and a target domain and that the source domain is, at least in the everyday cases, typically better understood and more concrete than the target domain. (Kövecses 2008, 381)

The process of exchanging and replacing words from a paradigm of signifiers connected by similarity, as it is described by Quintilian, now becomes a process of conceptual mapping. According to Lakoff and Turner, the mapping process transfers properties and knowledge, as well as structures and relations, that belong to the concrete source domain to the abstract target domain, thereby connecting and blending both conceptual domains with one another, or even creating and inventing features of the target domain by building new properties and structures into it (Lakoff and Turner 1989, 54, 67).

Like Quintilian, the Hungarian scholar of linguistics Zoltán Kövecses has shown that conceptual metaphors also pervade everyday language about emotions. He has identified the basic concepts from which conventional expressions regarding various emotions are derived. In his notation each conceptual metaphor is rendered in capitals and followed by examples of its linguistic actualization in italics:

- LOVE IS A NUTRIENT: I am *starved* for love. [...]
 LOVE IS A FLUID IN A CONTAINER: She was *overflowing* with love.
 LOVE IS FIRE: I am *burning* with love.
 LOVE IS AN ECONOMIC EXCHANGE: I'm *putting* more *into* this than you are. [...]
 LOVE IS A NATURAL FORCE: She *swept* me off my feet.
 LOVE IS AN OPPONENT: She tried to *fight* her feelings of love. [...]
 LOVE IS A SOCIAL SUPERIOR: She was completely *ruled* by love. (Kövecses 2000, 26)

Although the capitalized concept of “LOVE” suggests that all these examples target the same phenomenon, it has to be noted that each of them actually addresses one specific aspect or component of the emotion. Phrases like “*burning with love*” or “*being starved for love*” are not descriptive of love in general; they actually target the physiological symptoms associated with a very specific kind of romantic love, whereas the phrase “she was completely *ruled* by love” targets the problem of emotion regulation. “Each metaphor provides structure for comprehending a different aspect of the target domain,” Lakoff and Turner argue (1989, 53). This function of emotion metaphors is congruent with Klaus Scherer’s “component process model of emotion,” according to which each emotion episode comprises at least five different features, or stages, starting with a “cognitive component” named appraisal and a “neurophysiological component” consisting of neurological processes as well as physiological symptoms that manifest themselves in the body. Furthermore, each emotion has a “motivational component” that determines a person’s “action tendencies” in response to a stimulus; and then there are facial and vocal expressions, which make up the so-called “motor-expression component” (Scherer 2005, 698). Finally, emotions have a “subjective feeling component,” which determines the actual phenomenological experience of the emotion

episode (Scherer 2005, 699). Scherer's model conceives of emotions as complex multifaceted processes that involve all parts of the human organism. It can be used as a heuristic concept in the analysis of historical emotion discourses – even though these may be based on different theoretical premises, explanations, and terminologies.

But what exactly distinguishes basic conceptual metaphors from the figurative language used in Shakespeare's poetry? Based on an analysis of different conceptualizations of death in poems by John Donne, Emily Dickinson, and others, Lakoff and Turner have argued that even the most intricate poetic metaphors are usually simply extensions or elaborations of basic conceptual metaphors (Lakoff and Turner 1989, 53–55). According to their study, the inventiveness one might attribute to poetic modes of figuration is not grounded in the discovery of new conceptual domains that would allow for original metaphorical expressions. Instead, invention resides in the creative linguistic variation of metaphorical concepts that are already there. By looking at different conceptualizations of love in Shakespeare's *Sonnets*, this hypothesis can be tested.

3 Conceptualizations of love in Shakespeare's *Sonnets*

My love is strengthened, though more weak in seeming.
I love not less, though less the show appear.
That love is merchandized whose rich esteeming
The owner's tongue doth publish everywhere. (102.1–4)

Upon first glance, this accumulation of metaphorical descriptions of love appears as though it can be divided into, and reduced tidily to, different basic conceptual metaphors:

LOVE IS A LIVING ORGANISM: My love is *strengthened* [...]
LOVE IS A SUBSTANCE: I love not *less* [...]
LOVE IS A COMMODITY: That love is *merchandized* [...]
LOVE IS A TREASURE: [...] whose *rich esteeming*
LOVE IS A SECRET: The owner's tongue doth *publish* everywhere.

Understanding the theoretical implications of this passage from sonnet 102 with regard to the emotion in question, however, requires reading these basic conceptual metaphors in combination: in the first two lines, the speaker of the poem suggests that there might be a discrepancy between the visible signs of his affec-

tions and their actual intensity. Claiming such an incongruence between reality and appearance demands conceptualizing the abstract feeling of love as something that has physical properties, namely power (“My love is strengthened”) and quantity (“I love not less”). While the beginning of the stanza is concerned with the semiotics of affect, the following lines thematize the display rules of emotion as well as the regulative effect of verbalizing a feeling. The poem shifts from the source domain of the physical world to the world of finance and suggests that love is a treasure, the value of which would be compromised and cheapened by broadcasting it. The basic metaphors in the passage may not be original, but in this particular combination they capture a familiar, yet barely explicable phenomenon: the intensity and integrity of a tender feeling can be enhanced as well as protected by a certain amount of discretion.

According to Lakoff and Turner, poetic metaphors are distinguished from basic conceptual metaphors in the way they extend, elaborate, accumulate, or compose conventional metaphorical concepts (1989, 53–55, 67–70). The effect of these strategies is often one of defamiliarization, meaning that “authors call upon our knowledge of basic conceptual metaphors in order to manipulate them in unusual ways” (Lakoff and Turner 1989, 54). This is precisely what happens in the following passage:

Your love and pity doth th'impression fill
 Which vulgar scandal stamped upon my brow;
 For what care I who calls me well or ill,
 So you o'ergreen my bad, my good allow? (112.1–4)

These lines are based on the same conventional basic concepts as those in the previous example: LOVE IS A SUBSTANCE and LOVE IS A LIVING ORGANISM, in this case a plant. However, the passage activates different aspects of the source domain: the metaphor highlights not the variable quantity but the special consistency of the substance of love. Love is imagined to be the plaster of Paris that evens out the scars and wrinkles that a personified “vulgar scandal” has imprinted on the speaker’s face. Traditionally, the purpose of a personification or prosopopoeia is to give a face to something abstract or absent, which this example literally does. As opponents of “scandal,” “love” and “pity” can be read as corresponding personifications that work, like make-up artists, on the speaker’s face to even out the external traces of his inward pain. In line four of the quotation, however, the ambiguous metaphor undergoes another metamorphosis as love’s plaster is now transformed into a plant that overgrows both the scandalous “impressions” on the speaker’s face and the rumours they have inspired. The following extract contains a similar multiple blend:

Sweet love renew thy force. Be it not said
 Thy edge should blunter be than appetite,
 Which but today by feeding is allayed,
 Tomorrow sharpened in his former might. (56.1–4)

The basic concepts that structure this passage are merged artfully into a complex triple blend. The first line suggests, quite conventionally, that LOVE IS AN EXTERNAL POWER. The following line opposes romantic love and sexual desire (“appetite”) as well as merging the two concepts LOVE IS HUNGER and LOVE IS A BLADE. The speaker wishes that his amorous affection may remain just as keen and urgent as his baser yearnings. The association between love and the physical sensation of hunger might actually be descriptive of the way love can manifest itself in a physical symptom that resembles a stomach pain. The concept of the blade specifies the phenomenological qualities of that pain, which might feel blunt or sharp. It activates the source domain of the body in order to convey the phenomenological qualities of love and thus an intensity that, in this particular case, is actually welcomed by the speaker: “Sweet love renew thy force.” By inviting the sharp pain of physical appetite, and by resisting its appeasement through “feeding,” the poem extends the conventional LOVE IS HUNGER metaphor in a rather unexpected and unconventional way.

The particular mode of figuration used in this sonnet is called embodiment and has been investigated by, among others, Raymond Gibbs, who argues that “embodiment is central to understanding emotional experience” (2006, 243).³ The interesting paradox regarding embodied emotion concepts is that they might be used as metaphors that invoke physical sensations in order to convey the more abstract aspect of what Klaus Scherer calls the “subjective feeling component” of emotion (2005, 698), just as they might target its concrete physiological symptoms – which would technically turn them into metonymies.

4 Sonnet 50 and the feeling of heaviness

Embodied emotion concepts, regardless of whether they target the phenomenological aspects of an emotion or its “subjective feeling component,” draw attention to a difficult theoretical question regarding emotion metaphors in general: do such metaphors address only our conceptual understanding of an emotion, or do

³ The special role of the source domain of the body in conceptual metaphors has also been investigated by George Lakoff and Mark Johnson (Lakoff and Johnson 1999; Johnson 1987, 2007).

they somehow make it accessible on a phenomenological level as well? Raymond Gibbs has argued that embodied metaphors are particularly well suited to conceptualizing emotions because they activate the mnemonic system of the body as a supplement to the cognitive processing of verbal information (2006, 273).

Shakespeare's sonnet 50 testifies to the advantages of metaphorical embodiment by expanding and elaborating an embodied concept that was temporarily lexicalized as a common emotion word during the Renaissance:

How heavy do I journey on the way,
When what I seek – my weary travel's end –
Doth teach that ease and that repose to say
“Thus far the miles are measured from thy friend.” (50.1–4)

This poem, which describes the speaker's departure from his beloved, uses the physical sensation of “heaviness” to conceptualize the mental feeling of “heaviness.” In the first stanza, the word “heavy” is identified as a synonym for sadness and weariness by the context: travel is difficult because the only comfort the speaker can expect at his journey's end is the exact knowledge of how far away his beloved actually is.

A quick search of Ian Lancashire's *Lexicons of Early Modern English* database (2018) shows that the words “heavy” and “heaviness” are frequently listed as synonyms for mental states such as sorrow and sadness, anguish, and “ponderity” (e. g. Blount 1969 [1656], s. v. “ponderity”). A dictionary attributed to Geoffrey the Grammarian (and cited here according to an anonymous reprint) distinguishes three kinds of “heuyenesse” with its entries on “heuyenesse in herte,” “heuyenesse of slepe,” and “heuyenesse of weight” (*Promptorium Parvulorum* 1968 [1499]). There is no distinction between heaviness as a physical attribute of bodies that have mass and the metaphorical application of the term to psychological states in these entries. Thomas Blount's *Glossographia* lists heaviness as the primary symptom of melancholia:

Melancholy is by Phisitions reckoned for one of the four humors of mans body, and resembles the Earth, as Choler doth the fire; Blood the air; Phleme the water. It is said to be the grossest of all four, which, if it abound too much, causeth heaviness and sadness of mind. (Blount 1969 [1656], s. v. “melancholy”)

Shakespeare's poem highlights and exposes the physical origins of this widely used emotion word:

The beast that bears me, tired with my woe
Plods dully on to bear that weight in me. (50.5–6)

Even though the speaker's heaviness is clearly identified as emotional baggage (he speaks about his "woe" which is localized "in me"), it has a physical impact on his surroundings: the speaker's mind is so heavy that the horse that carries him is unable to move any further.

The bloody spur cannot provoke him on
That sometimes anger thrusts into his hide,
Which heavily he answers with a groan
More sharp to me than spurring to his side. (50.9–12)

As the poem continues, but the speaker's journey does not, another conceptual agent comes into play: a personified anger transfers the speaker's emotional state brutally onto the animal. Eventually, the horse becomes just as "heavy" as its master and ejects a "heavy groan," which, in turn, is conceptualized as a vocal spur that causes a sharp pain in the speaker's mind:

For that same groan doth put this in my mind:
My grief lies onward and my joy behind. (50.13–14)

In contrast to the examples given earlier, this poem not only creates multiple blends that project the physical onto the abstract and vice versa. It also creates an entire desperate scene in order to convey the affective state of hopeless despair and mental paralysis that is characteristic of melancholia. T. S. Eliot has famously described similar scenes in his *Hamlet* essay, which can be read as a theory of embodiment *avant la lettre*:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative": in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (Eliot 1975, 48; emphasis in original)

Exemplary passages from the *Sonnets* have shown that Shakespeare combines and blends basic conceptual metaphors in extremely intricate ways, and that this mode of conceptualizing emotions is particularly efficient when he uses the source domain of the body to do so. The use of embodied metaphors appears to be at once consistent with the psychophysiological explanation of the passions in the Renaissance and current theories of embodiment that consider the physical experience of the world as one of the most capable instruments for communicating emotional experience.

5 Sonnet 87 and the feeling of worthlessness

Finally, I want to consider a poem that describes a complex affective state for which it is hard to find a label in the English emotion lexicon – it literally creates an “objective correlative” for something which provisionally could be termed the “feeling of worthlessness.” Unlike the previous examples, this poem does not make use of embodied metaphors. Instead, it exploits a set of source domains one would hardly associate with the experience of intense emotions, namely the semantic fields of trade, finance, and bookkeeping. Nevertheless, it is one of the most beautiful and moving poems of the sequence.

Farewell – thou art too dear for my possessing,
 And like enough thou know'st thy estimate,
 The charter of thy worth gives thee releasing;
 My bonds in thee are all determinate.
 For how do I hold thee but by thy granting?
 And for that riches where is my deserving?
 The cause of this fair gift in me is wanting,
 And so my patent back again is swerving.
 Thy self thou gav'st, thy own worth then not knowing,
 Or me to whom thou gav'st it else mistaking;
 So thy great gift, upon misprision growing,
 Comes home again, on better judgement making.
 Thus have I had thee, as a dream doth flatter,
 In sleep a king, but waking no such matter. (87:1–14)

This poem stands out from the rest of Shakespeare's *Sonnets* in several ways. Unlike the majority of the poems that express a hopeless devotion to an aloof and self-sufficient young man of exquisite beauty, sonnet 87 presupposes the temporary fulfilment of the speaker's desire and marks at the same time, and only two-thirds of the way through the sequence, the end of this liaison. The separation has not come about through any decision or action of the addressee. The speaker himself is convinced that his beloved has committed a clerical error (“misprision”) in his emotional reckoning and that he himself no longer fulfils the requirements of the contract or bond connecting them. Whatever relationship existed between them, he concludes, must therefore be terminated.

The poem contains twenty-two nouns, eighteen of which have a financial or legal connotation. The first stanza invokes the microeconomic technique of double-entry bookkeeping and the complementary discipline of arithmetic. One part of the double-entry system, aside from a memorial and a double ledger, was the inventory – a meticulous list of items and possessions that, in sum, constituted the net worth of an estate. The speaker's reference to the beloved's “charter of [...]

worth” suggests an inventory of his qualities whose final balance exceeds his own worth and thus “releases” him from all obligation. By mentioning the metaphor of the “bond,” the poem invokes the discourse of usury and money-lending, thereby suggesting that a love relationship is a temporary business connection. Whatever passes between two lovers must be eventually repaid with interest, at least according to the speaker’s reasoning, which is unable to accommodate the paradoxical logic of the gift and insists on balanced amorous accounts instead.

What exactly is the emotional equivalent of the disturbingly profane business venture that constitutes the relationship described here? On a conceptual level, the poem illustrates the emotion component of cognitive appraisal: it activates the source domain of finance and reckoning, and literally performs an economic appraisal of the self, thereby suggesting that there is an inherent connection between affect and the concept of value. However, unlike the previous poems, this one does not actually name the feeling it is discussing. Aside from a wistful “farewell” in the first line, nothing in the extremely logical calculation conducted by the poem indicates the speaker’s emotional response to the inevitable consequence of his reckoning. Nevertheless, the profanity of economic calculation is undermined by the poem’s remarkable sound structure and prosodic features. Whatever affective state is objectively correlated on the level of figuration is also encoded on a phenomenological level in the stylistic configuration of the poem. How does it achieve this effect?

The poem’s most significant and distinctive feature is its unusual set of rhymes: as one of only two poems in the entire sequence, it has – with the exception of one masculine line in the first stanza – feminine endings throughout. In addition to their phonetic resemblance as rhyme-fellows, these rhymes are phonetically cross-connected as homeoteleuta by way of their unstressed endings in the syllable “-ing.” The consonance of the feminine cadences in twelve out of fourteen lines creates a tremendous homogeneity of sound that evens out completely the extreme structural imbalance created by the single masculine rhyme in the first quatrain. It also compensates for the imperfect rhyme between “possessing” and “releasing” in stanza 1.

In terms of metre, sonnet 87 displays, upon first glance, an unusual regularity: the metrical stresses prescribed by the pentameter line coincide through large parts of the poem with the natural word accents. However, there are two significant disruptions of the iambic pattern in lines 5 and 13. The first hemistichs of these two lines, “how do I hold thee” and “Thus have I had thee,” contain a dactyl and a trochee, and thus follow the metrical pattern of the adonic, the concluding line of the Sapphic ode stanza. They can be isolated as metrical hypograms that create the latent presence of a number of intertexts evoked by the Sapphic signature line. By way of these intertexts, the adonic is pre-coded with a specific

affect scenario similar to that described in the sonnet. In Sappho's fragments, for example, the adonic line is used in poetic complaints to Aphrodite about a restless infatuation as well as for the expression of grief over the demise of the beautiful youth (Sappho 2002, 168). It is thus the metrical signature of a very specific sentiment.

Sonnet 87 uses conceptual metaphors from the source domains of finance and reckoning to describe the appraisal structure of a particular emotion that applies the concept of value to the self. But the phenomenal qualities of that feeling only become accessible through the phenomenal qualities of the non-conceptual elements of poetic language.

6 Conclusion

Using examples from Shakespeare's sonnet sequence, it has been shown that poetic metaphors of emotion may be derived from basic conceptual structures, but that the communication of complex affective states depends on the combination and variation of those conceptual metaphors. Furthermore, conceptual metaphors are not universal; metaphors derived from the source domain of the body, in particular, can have historically variable functions as emotion metaphors. Additionally, it has become clear that emotion concepts, once they are correlated with the phenomenality of the poetic text, can invoke subtle affective states that would not be accessible to us by way of mere conceptualization.

Works cited

- Blount, Thomas. *Glossographia*. 1656. Menston: Scolar Press, 1969. English Linguistics, 1500–1800, 153.
- Blumenberg, Hans. *Paradigms for a Metaphorology*. Trans. Robert Savage. Ithaca: Cornell University Press, 2010.
- Eliot, T. S. "Hamlet." *Selected Prose of T. S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975. 45–49.
- Gibbs, Raymond W. *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.
- Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2007.
- Kövecses, Zoltán. *The Language of Love*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1988.
- Kövecses, Zoltán. *Emotion Concepts*. Berlin and New York: Springer, 1990.

- Kövecses, Zoltán. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling: Studies in Emotion and Social Interaction*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2000.
- Kövecses, Zoltán. "Metaphor and Emotion." *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Ed. Raymond W. Gibbs. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2008. 380–396.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- Lakoff, George, and Mark Turner. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Lancashire, Ian, ed. *LEME: Lexicons of Early Modern English*. University of Toronto Press, 2018. <http://leme.library.utoronto.ca/> (17 May 2018)
- Promptorium Parvulorum*. 1499. Menston: Scolar Press, 1968. English Linguistics, 1500–1800, 108.
- Quintilian. *Institutio Oratoria: The Orator's Education*. Trans. Harold Edgeworth Butler. Cambridge and London: Harvard University Press, 1922.
- Sappho. *If Not, Winter: Fragments of Sappho*. Trans. Anne Carson. New York: Knopf, 2002.
- Scherer, Klaus R. "What Are Emotions? And How Can They Be Measured?" *Social Science Information* 44.4 (2005): 695–730.
- Shakespeare, William. *The Norton Shakespeare: Romances and Poems*. Ed. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, and Katharine Eisaman Maus. New York: Norton, 2008.

Kathrin Bethke is an assistant professor of English Literature at the University of Kiel. She is interested in the history and theory of emotions and is currently completing her dissertation on William Shakespeare's use of economic metaphors in the conceptualization of affective states. She has held scholarships from the DRS (Dahlem Research School) and the DAAD (German Academic Exchange Service) for research stays at Stanford University and the Hebrew University of Jerusalem.

Eleonore De Felip

Metaphern gegen den Tod

Friederike Mayröckers ekstatische Trauergedichte

Abstract: Friederike Mayröckers hochkomplexe Trauermetaphern sind der Ausdruck intensivster Emotionen. In ihnen gelingt die Übersetzung des Unausprechlichen ins Medium der Sprache. Den Grundtenor ihrer späten Lyrik bildet neben der Trauer um den verlorenen Geliebten auch die um das eigene, schwindende Leben und um den fliehenden Genius. ‚Ekstatische Metaphern‘ dienen hier dem verzweifelten Anschreiben gegen den Tod und das Verstummen. Mayröckers paradoxe Trauermetaphern integrieren zwei Gegenbewegungen: einerseits das Nahen des unendlichen Todes, andererseits die ihm entgegenwirkende Kraft des kreativen Geistes. Sie erfassen die zwischen Glück und Verzweiflung changierende Verstörung des lyrischen Ichs. Der Aufsatz analysiert die Metaphern – ihre Lexik, ihren Rhythmus und ihre Musikalität – im Lichte der kognitiven Literaturwissenschaft.

Keywords: Metaphern der Trauer; konzeptuelle Metaphern; kognitive Literaturwissenschaft; ‚ekstatische‘ Lyrik; lyrische Intensität; Friederike Mayröcker

Im Juni 2000 schrieb Friederike Mayröcker ein Gedicht von außerordentlicher emotioneller Intensität. In leuchtenden Metaphern und eindringlichen Rhythmen formuliert hier das lyrische Ich sein ekstatisches Bekenntnis zum Leben:

DIES DIES DIES DIESES ENTZÜCKEN ICH *KLEBE* AN DIESER ERDE
an dieser hinschmelzenden Erde an diesem Baldachin eines
Junihimmels dessen Bläue in Wellen gebauscht und mit tiefen
Schwalben: ich meine *trunken* und zuweilen verborgen, scheinen
sich zu verbergen in irgend Buchten und Malven Holunderbäumen :
wilden Monstranzen ... die Luft ist wie damals, ja, die Luft
wie damals in D., die Zirren nein Zirben die Wolfsmilchstauden
VON ANBEGINN : alle Schmerzen aller Wahn schon Ewigkeiten vorher
seit Ewigkeiten erlitten, die *lilies* Magnolienfelder, von oben
von irgendwoher ich glaube aus verhültem Gezweig diese
einzelne Stimme mich durchdringt : mein unsichtbarer
Liebster in dieser Baumkrone ach jubiliert! diese Lust diese
Süße ich *KLEBE* an dieser Flammen Erpressung an diesem
Licht an diesem Himmel, sage ich, *etwas Hawaii oder möchte*
in BURGUNDISCHEN GÄRTEN über Maszliebchen Erde ... *was!*
Flitzerei / plötzlicher Engel, habe diesmal versäumt

die ersten Schwalben zu sichten in ihrer Inbrunst nicht wahr,
 diese Luftbeute, Wollust der Augen, ach ich KLEBE an diesem
 Leben an diesem LEBENDGEDICHT.
 4. 6. 00 (Mayröcker 2014, 692–693)

Das lyrische Ich befindet sich in einem Zustand tiefen Entzückens. Von der überwältigenden Schönheit eines strahlenden Junitages umfungen, empfindet es intensives Glück, wobei seine Emotionen nicht *beschrieben* und kaum *benannt* werden, sondern durch die sprachliche Wiedergabe multipler Sinneseindrücke unmittelbar *gezeigt* werden. Optische und akustische Eindrücke stürmen gleichzeitig auf die lyrische Person ein: Schwalben, die durch das tiefe Blau des Himmels flitzen, Malven, Holunderbäume, Zirben, Wolfsmilchstauden, Lilien, Magnolienfelder und das Jubilieren des ‚unsichtbaren Liebsten‘ in der Baumkrone. Die reale Kulisse verschmilzt mit einer ‚inneren‘, erinnerten Landschaft. „Wie damals in D.“ heißt es: das Jetzt und die fernen Tage der Kindheit fallen in eins. „D.“, das ist bei Mayröcker das niederösterreichische Deinzendorf, in dem die Autorin eine sehr glückliche Kindheit verbracht hat. Elliptische Satzkonstruktionen, Interjektionen wie „ach!“ und „was!“ oder ‚Korrekturen‘ wie „die Zirren nein Zirben“ suggerieren die Simultaneität von Sinneseindrücken und Gedanken, die sich überlagern. In die leuchtenden Bilder, die vor allem dem visuellen Bereich entnommen sind, scheint sich nur ein einziger dunkler Gedanke zu schieben, nämlich der an alle Schmerzen und allen Wahn „schon Ewigkeiten vorher seit Ewigkeiten erlitten“. Das lyrische Ich tritt zum gegenwärtigen Augenblick in starke Resonanz, es umarmt die Gesamtheit des Moments, darin auch Schmerz und Wahn. Es ist ein Moment großer Achtsamkeit und existenziellen Berührt-Seins.

Doch vor dem biographischen Hintergrund der Niederschrift gelesen – das Gedicht ist mit 4.6.2000 datiert –, bekommen die Metaphern eine neue Tiefendimension. Als Mayröcker das Gedicht schrieb, lag ihr Lebens- und Schreibgefährte Ernst Jandl im Sterben. Fünf Tage später verlor sie mit ihm den ihr liebsten Menschen. Bedenkt man beim Lesen den akut drohenden Verlust, verändert sich der emotionelle ‚Effekt‘ der Metaphern; sie werden tiefgründig und ambivalent. Die Metaphorik des Gedichts steht nicht mehr in krassem Kontrast zu jenen Emotionen, die angesichts des Sterbens des liebsten Menschen ‚üblich‘ sind; das Glück erscheint nun in einem anderen Licht. Um es in der Terminologie der *cognitive poetics* zu sagen: die Bilder rücken nun in den Vordergrund. Sie werden zu ‚Gestalten‘ (vgl. Tsur 2008, 111–154) – hinter denen sich eine ‚gestaltlose‘ Dimension auftut. Der Beginn des Gedichts „DIES DIES DIES DIESES ENTZÜCKEN ICH KLEBE AN DIESER ERDE / an dieser hinschmelzenden Erde ...“, Verse wie „mein unsichtbarer / Liebster in dieser Baumkrone ach jubiliert!“ und „etwas *Hawaii* oder möchte in *BURGUNDISCHEN GÄRTEN* über Maszliebchen ...“ sind nur verständlich als ‚Dichtung eines veränderten Bewusstseinszustands‘ („poetry of

altered state of consciousness“, Tsur 2008, 451–471), als ‚ekstatische Dichtung‘ („ecstatic poetry“, Tsur 2008, 495–510), wie Reuven Tsur sagen würde. Sie sind der Ausdruck eines scheinbar paradoxen emotionellen Zustands, den man als ‚ekstatische Verzweiflung‘ umschreiben könnte. Im Zustand der extremen Angst scheint der Augenblick still zu stehen, das Bewusstsein öffnet sich für die Totalität der Existenz, für die Koexistenz von Leben und Tod. Das Gedicht wird verständlich als ‚Dichtung eines Ausnahmezustands‘ im Sinne Reuven Tsurs¹, worin sich der Mensch seiner Endlichkeit in höchstem Maße bewusst ist. ‚Ekstatische Metaphern‘ dienen einem verzweifelten Anschreiben gegen den Tod. Es ist, als stünde das lyrische Ich an der Schwelle zum absolut Unbekannten, zum Nichts. Im Ausnahmezustand mystischer Verzückung (der Text trägt Züge mystischer Poesie) lockern sich die Schranken des Bewusstseins. Die Grenzen zwischen dem betrachtenden Subjekt und den betrachteten Objekten lösen sich auf. Außen und Innen, An- und Abwesendes, Gegenwart und Vergangenheit verschmelzen. In den Erscheinungen der Welt offenbart sich das Göttliche. In seinem Buch *On the shore of Nothingness* sagt Reuven Tsur, mystischer bzw. religiöser Dichtung liege oft dieselbe konzeptuelle Metapher zugrunde, nämlich die Vorstellung, dass das in Anbetung versunkene lyrische Subjekt am Ufer einer unendlichen Dimension stehe. (Vgl. Tsur 2003, 231–261) Während es mit seinen Füßen fest in der konkreten, gestalteten Welt verwurzelt ist, blickt es gleichzeitig durch die Dinge hindurch in eine Dimension jenseits von Gestalt und Konzept. Die Erscheinungen ringsum werden zu Narrativen einer gestaltungsfreien Vision.

Mit welchen poetischen Mitteln gelingt es Mayröcker, die Erfahrung einer mystischen Vereinigung mit dem Daseinsgrund sprachlich zu übertragen, sodass auch wir Lesende in den Metaphern eine ‚ekstatische Qualität‘ wahrnehmen? Wie gelingt es ihr, in sprachlichen Bildern das Unaussprechliche einzufangen? Wie kann im System der sprachlichen Zeichen eine Erfahrung wiedergegeben werden, die einem anderen System, dem der menschlichen Emotionen, zugehört? Tatsächlich verlangt die Übertragung einer unaussprechlichen, nicht-konzeptuellen Erfahrung ins Medium der Sprache bestimmte Konfigurationen im Zielbereich (der Sprache), die fein genug sind, um mit der Erfahrung des Quellbereichs (dem Unaussprechlichen) vergleichbar zu werden. Oder, um es mit einem Bild zu sagen: je feiner die sprachliche Bildauflösung, desto größer die Ähnlichkeit mit dem Original (vgl. Tsur 2003, 31).

¹ Tsur spricht von einer „extreme situation“, in which man’s sense of limitedness is ‚heightened, to any degree heightened‘. I propose to call this kind of literature ‚literature of extreme situations‘. (Tsur 2008, 527)

In Anlehnung an Henri Bergsons Beschreibung der ‚metaphysischen Intuition‘ (vgl. Bergson 1964, 10) kann auch von den Mayröckerschen Metaphern gesagt werden, dass sie ihre Bedeutungen schrittweise entfalten, wenn man sie in einer Art Inwärts-Bewegung von der Peripherie hin zu ihrem Zentrum liest. In der Meditation unterscheidet Bergson zwischen der Wahrnehmung der Oberfläche und der Vision der Tiefe. Wenn er seine Aufmerksamkeit nach innen lenkt, um sein eigenes Selbst zu betrachten, so nehme er zuerst die Oberflächenkruste wahr, all die Sinneseindrücke, die von der materiellen Welt auf ihn eindringen. Diese Eindrücke seien klar und deutlich. Sobald er jedoch die Aufmerksamkeit von der Peripherie zum Zentrum lenke, finde er unter der Kruste ein stetiges Fließen, das keinem anderen Fließen vergleichbar sei. Hier kündigt jeder Zustand den nächsten an, so wie er seinerseits alles Vorhergehende in sich enthält. Es gibt keinen Anfang und kein Ende; alles setzt sich ineinander fort. So gibt es auch in Metaphern wie „diese hinschmelzende Erde“ zunächst eine Oberflächenkruste, die *konkrete* Dimension der Jahreszeit: Die noch froststarre Erde schmilzt in der Wärme der Junisonne. Darunter gibt es zweitens die *emotionelle* Dimension, in der das lyrische Ich vor Entzücken über die Schönheit dieser Erde dahinschmilzt; die diesem Bild zugrundeliegende konzeptuelle Metapher besagt: Entzücken ist ein inneres Feuer. Und dann gibt es schließlich, gewissermaßen im ‚Innersten‘ der Metapher, die *spirituelle* Dimension, wo das Leben selbst in einem ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen dahinschmilzt, zerfließt. Die konzeptuelle Metapher ‚dahinter‘ sagt: Das Leben ist ein unaufhaltsamer Fluss. Damit wird die Metapher auch ‚unheimlich‘ im Sinne von Sigmund Freud (vgl. Freud 1999, 227–278). Unheimlich ist für Freud das, was zugleich *unvertraut* und *vertraut* ist. In das vertraute Bild des Junihimmels, durch welchen die Schwalben flitzen, schiebt sich der Tod als der große Unvertraute.

Der „Baldachin eines Junihimmels“ evoziert zunächst ein konkretes Sonnen- oder Zierdach, doch die Tiefe des Himmels ist unendlich, seine „Bläue“ ist „in Wellen gebauscht“; er ist ein offenes Meer, das sich dem Ordnungsprinzip „oben – unten“ entzieht. Auf der rhythmischen Ebene suggerieren die ruhigen Daktylen das Rauschen eines friedlichen Meeres: „dessen Bläue in Wellen gebauscht und mit tiefen Schwälben“.

Malven und Holunderbäume werden zu „wilden Monstranzen“, die dem intuitiv erkennenden Auge das Allerheiligste zeigen. Eine Monstranz² ist ein kostbar verziertes Behältnis, in dem in der katholischen Liturgie die Hostie zur Verehrung und Anbetung gezeigt wird, vor allem Ende Mai oder Juni beim Fronleichnamsfest. Das Allerheiligste, das sind bei Mayröcker die kleinen Schwalben, die von

2 Vom lat. „monstrare“ = zeigen.

einer Hemisphäre zur anderen wechselnden Zugvögel, die Botschafter des Frühlings, Inbegriff des vergehenden und wiederkehrenden Lebens. Mühelos wechseln sie von der sichtbaren Dimension in die unsichtbare („ich meine *trunken* und zuweilen verborgen, scheinen / sich zu verbergen in irgend Buchten und Malven Holunderbäumen“). Sie spiegeln die Trunkenheit des betrachtenden Ichs, sind nun selbst „trunken“, wie in Ekstase. „Trunken“ kann sich gleichermaßen auf das lyrische Subjekt wie auf die Vögel beziehen. Es gibt keine klar definierten Sätze, sondern nur grammatisch und semantisch weit offene Satzfragmente. Die ‚fließende‘ Oberfläche des Gedichts spiegelt die ‚gestaltlose‘, ‚ozeanische‘ Tiefendimension wider. Das Allerheiligste (Gott, die Schwalben) erscheint nicht nur als unsichtbares Mysterium, sondern zugleich als sichtbare Präsenz. Es ist ein schützender Baldachin. Tsur verwendet in seiner kognitiven Theorie der Metapher Jungs Terminus „Archetypus“, um die meist unbewussten emotionellen Muster zu beschreiben, die ‚gängigen‘ (d. h. in verschiedenen Kulturen anzutreffenden) Bildern zugrunde liegen. So gesehen, drückt der Baldachin das archetypische Bedürfnis des Menschen nach Schutz und Zuflucht aus. Er soll die lyrische Person und ihren unsichtbaren Liebsten während ihrer Grenzerfahrung beschützen.

Die Begrenztheit der Sinne und des irdischen Lebens – ein ‚gestaltloses‘ Konzept – wird in konkrete, doch ambivalente ‚Gestalten‘ ‚übersetzt‘: Nicht nur die Schwalben sind sichtbar und unsichtbar zugleich, auch der in der Baumkrone jubelnde Liebste ist zwar deutlich vernehmbar, doch unsichtbar; ja selbst das Gezweig, aus dem die Stimme dringt, ist verhüllt („von oben / von irgendwoher ich glaube aus verhülltem Gezweig diese / einzelne Stimme mich durchdringt“). Sie alle markieren den gleitenden Übergang von den konkreten Phänomenen des Diesseits ins abstrakte Jenseits.

Die Stimme des Liebsten wird so intensiv wahrgenommen, dass sie das lauschende Subjekt wie etwas Physisches durchdringt. Die emotionelle Wirkung dieser ‚Berührung‘ ist überwältigend. Das lyrische Ich wird von Glücksgefühlen überflutet. Es empfindet tiefe Liebe für das ambivalente Wunder des Lebens. Da ihm das Leben zum absoluten Wert wird, werden Schmerzen, Wahn und die Kürze des Daseins willig ertragen; das lyrische Ich wird erpressbar: „ich KLEBE an dieser Flamme Erpressung an diesem / Licht an diesem Himmel“. Es verspürt den Wunsch, die ihm gesetzten Grenzen zu überwinden, selbst wie Schwalben über wunderschöne Landschaften, über Blumen und die Erde zu fliegen, zu flitzen: „*etwas Hawaii oder möchte / in BURGUNDISCHEN GÄRTEN über Maszliebchen Erde...*“. Hier endet die Metapher abrupt, der Satz bleibt elliptisch, doch wie eine Wellenbewegung pflanzt sich das Bild fort: „was! / Flitzerei / plötzlicher Engel“. Der Wunsch des lyrischen Ichs wird nicht ausgesprochen, er gehört in den Bereich des Verborgenen, wird aber in der Auslassung als ‚Spur‘ ‚spürbar‘. Auch die Metapher „Flitzerei / plötzlicher Engel“ positioniert sich an einer ‚Grenze‘,

diese wird durch den Schrägstrich sogar ins Schriftbild geholt. ‚Diesseits‘ der Grenze erscheint noch ein sinnlich wahrgenommenes Flitzen (wobei auch ‚Flitzerei‘ schon ein Abstraktum ist, das sich in Richtung gestaltfreies Konzept zubewegt); ‚jenseits‘ der Grenze wird es zur plötzlichen Vision des Heiligen.³ Wir erleben hier eine poetische Pendelbewegung zwischen den Bereichen des Konkreten und des Abstrakten. Anton Ehrenzweig zufolge liegt dieser Pendelbewegung ein emotionelles Muster zugrunde. Er beschreibt es als inneren Rhythmus, mit dem das kreative Ich zwischen differenzierten ‚Gestalten‘ und ozeanischer Undifferenziertheit hin- und herschwingt (vgl. Ehrenzweig 1970, 135).⁴ Auch Freud und Jung maßen der Fähigkeit, zwischen fokussierten Vorstellungen und ‚ozeanischen Gefühlen‘ hin- und herzuwechseln, eine lebenswichtige Bedeutung für unsere seelische Gesundheit bei. Eine wichtige Funktion der Kunst und der Religion liege darin, diesen Rhythmus in Gang zu setzen. Die im Gedicht unmittelbar ausgedrückte ekstatische Trauer erinnert an Bewusstseinszustände, wie sie aus der Meditation und der mystischen Ekstase bekannt sind. Allen diesen Erfahrungen gemeinsam ist die Erfahrung des Absoluten (Göttlichen) durch die Überwindung der Trennung von Subjekt und Objekt. Eine solche Erfahrung von ‚absoluter Größe‘ und Heiligkeit, die über das gewöhnlich Schöne hinausreicht, erfordert nach Kant eine „Erweiterung des Gemüts“ (Kant 2006, 120), die er die Erfahrung des ‚Erhabenen‘ nennt, es „zeigt ein Vermögen des Gemüts an, welches allen Maßstab der Sinne übertrifft.“ (Kant 2006, 119)⁵ Erhaben wirke die Natur in jenen Erscheinungen, deren Anschauung „die Idee der Unendlichkeit bei sich führt“. (Kant 2006, 120)⁶ Das Erhabene löse, so Kant, Erstaunen aus, das mit Ehrfurcht, sogar mit Schrecken verbunden ist. Auch bei Mayröcker wird das Wunder des Seins als *mysterium tremendum* und *fascinans*⁷ erlebt. Die verzückende Wahrnehmung höchster Weite, nämlich der Anblick der Zirren, verschmilzt mit der erschütternden Erkenntnis von der Allgegenwart von Schmerzen und Wahn. Die Erfahrung des Erhabenen ereignet sich, strukturell gesehen, genau in der Mitte des Gedichts. ‚Umfangen‘ wird sie durch Bilder des blühenden Lebens. So münden

³ Die Metaphern sind offen und polyvalent, so wie auch die Wahrnehmung der Welt kontingent ist.

⁴ Anton Ehrenzweig spricht von einem „[...] creative ego rhythm that swings between focussed gestalt and an oceanic undifferentiation“. (Ehrenzweig 1969, 120)

⁵ Kant (in *Die Kritik der Urteilskraft*) definiert das Erhabene als „Erhebung“ über das Sinnliche. (Vgl. Kant 2006, 119)

⁶ ... wobei die geistige Verfassung des Betrachters die entscheidende Rolle spiele, denn die Natur alleine sei ohne die Vernunftideen des Subjekts nicht erhaben. (Vgl. Kant 2006, 120)

⁷ Den Begriff führt der Religionswissenschaftler Rudolf Otto (1869–1937) ein, der ihn aus dem Lateinischen entlehnte, um das Göttliche, das Wunder des Seins, zu beschreiben. (Vgl. Otto 2004, 13–37, 42–52)

die Schmerzen und der Wahn in „diese Lust diese / Süsze ich KLEBE an dieser Flammen Erpressung an diesem / Licht an diesem Himmel“. Das Bekenntnis zum Leben ‚umarmt‘ den Schmerz. In der Ringkomposition des Gedichts wird diese Idee gespiegelt: die Wendung „ich klebe an dieser Erde“ im ersten Vers wird am Ende wieder aufgegriffen und variiert: „ach ich KLEBE an diesem / Leben diesem LEBENDGEDICHT“. Und so wird das Bekenntnis zum Leben zum Lobgesang auf die lebenserhaltende Wirkung der Dichtung. So wie das Leben ein schriftloses Gedicht ist, so ist das Gedicht etwas Lebendiges, etwas Leben-Erhaltendes. Solange in der Schönheit dieser Erde das Unendliche wahrgenommen und besungen wird, verliert der Tod seinen Schrecken. Der poetische Blick vermag es, die Grenzen der physischen Welt nicht als Ende, sondern als Schwelle wahrzunehmen. Er befähigt das lyrische Ich, sich für die Erpressung des Lebens zu entscheiden. Daher hören wir es auch neun Jahre später in einem Gedicht sagen: „ich beisz die Tödin jag den Winter fort“ (Mayröcker 2009, 327).

In Mayröckers Texten ist die Melancholie von Anfang an da. Vielleicht hat sie biographische Gründe wie den endgültigen Verlust der glücklichen Kindheit, die unwiederbringlich verflossenen Sommer im Vierkanthof in „D.“ (Deinzendorf) oder den Tod der gütigen Großmutter. Klage über das Verlorene und Beschwörung der glücklichen Erinnerungen kennzeichnen Mayröckers poetische Rede. Mit Burkhard Liebsch könnte man sagen, in ihren Werken zeige sich die „*geheimnisvolle Gastlichkeit der Trauernden*, die den Verlust vielfach in sich bewahren wie einen sorgsam gehüteten Schatz“ (Liebsch 2006, 32). Vermutlich beruht ihre Melancholie aber auch auf einer besonderen seelischen Empfänglichkeit, die sie befähigt, sich von den Phänomenen des Lebens im Innersten erfassen zu lassen. Tränen der Ergriffenheit füllen die Augen des lyrischen Ichs und machen es ‚blind‘. In den Tränen erscheint die gleichermaßen glückliche wie verzweifelte Intensität der sprechenden Instanz. Jandls Tod (aber auch der anderer geliebter Menschen) hat Mayröckers Melancholie für immer besiegelt. Der Gedanke an den eigenen Tod lastet nun unendlich schwerer.

Den Grundtenor von Mayröckers später Lyrik bildet neben der Trauer um den verlorenen Geliebten auch die um das eigene, schwindende Leben und um den ‚fliehenden Genius‘ (den ‚hl. Geist‘, wie er von Mayröcker oft genannt wird), dessen Flüchtigkeit und quälendes Fernbleiben das lyrische Ich in Todesangst versetzt. Als Beispiel für diese Aspekte der Trauer seien hier noch zwei Gedichte aus dem bisher letzten Gedichtband *Von den Umarmungen* (2012) erwähnt.

Im Jänner 2010 lässt sich Mayröcker von Martin Schongauers berühmtem Altarbild „Madonna im Rosenhag“⁸ zum Gedicht *Vom Küssen der Jungfrau im*

8 Der Altar befindet sich in der Dominikanerkirche in Colmar (Elsass).

Schnee im Rosengebüsch, nach Martin Schongauers »La Vierge au buisson de roses« 1473 Detail (Mayröcker 2012, 21) inspirieren. Schongauers zartes Gemälde zeigt die Muttergottes Maria mit dem Jesuskind im Arm unter einer Rosenlaube auf einer Gartenbank sitzend. Nur Vögel bevölkern den himmlischen Garten. Die Schlange als Symbol der Erbsünde ist aus dem Paradies verbannt. Nicht aber bei Mayröcker, denn hier führt das lyrische Ich

... Gespräche mit meinen hl.Schlangen : jg.Ringelnattern und
Blindschleichen unter der Gieszkanne im Gras im Gehege im Hag sie blicken
mich an ich streiche ihnen über die feuchte Haut – allwohnd von
Engeln. Du darfst sie nicht jagen nicht töten nicht schlagen erschla-
gen mit deinem Stock oder Prügel ...

Es folgt eine Klammerkonstruktion, in der im (durativ-ewigen) Präsens die Heiligkeit und die königliche Würde der Schlange genannt werden: „(sie ist sehr heilig heiliges Tier hast du ihre Krone gesehen ihr / Schlangenhaut Jäckchen [...])“. Ihre Haut, die in Vers 5 als „allwohnd von Engeln“ bezeichnet wird, macht sie zu einem himmlischen, engelsgleichen Wesen. Wenn die Zeit reif dazu ist, streift die Schlange ihre alte Haut ab und lebt in einer neuen, feucht glänzenden weiter. Die Krone auf ihrem Kopf zeichnet sie vollends vor allen anderen Kreaturen aus. Mayröcker holt die Schlange innerhalb des christlichen Kontexts aus dem Bereich der Sünde und der Verstoßung in eine Dimension der königlichen Unantastbarkeit und Heiligkeit.

Aus hermeneutischer Sicht ‚offenbart‘ der letzte Satz des Gedichts den ‚Sinn‘ des ganzen Textes: „[...] mein Schlangenhaut Jäckchen 1 Parabel ist mir / zu weit geworden ich verzehre mich in meiner Trauer in meinem Abschieds- / schmerz von der Welt“. Erst hier, am Ende des Gedichts, wird die Trauer explizit genannt. Die Schlangenhaut wird zur Parabel für die lebenslangen Häutungen des lyrischen Ichs. Nun ist ihm sein „Schlangenhaut Jäckchen“ zu weit geworden. Es fühlt sich schwinden, klein und unscheinbar werden. Wie die bedrohten Tiere, mit denen sich das Ich verwandt weiß, fühlt es sich nun selbst gefährdet.

In einer Art bildlicher und jahreszeitlicher Syllepsis verschmelzen Schongauers Rosenhag und der Schnee einer kalten, inneren Seelenlandschaft. Durch eine subtile Verdrehung der Pronomina werden die grammatischen und semantischen Bezüge vage und offen. Man könnte von einer Wendung ins undifferenziert Unendliche sprechen. Dem idyllischen Paradies des Altarbildes Schongauers werden inkommensurable (subjektive) Zeit- und Gefühlsordnungen eingeschrieben. Der bevorstehende Abschied ist für das lyrische Ich unvermeidlich, aber sein Schmerz ist nicht nur bitter, sondern erfüllt von den beglückenden Bildern dessen, was gewesen ist (V. 1: „am Waldrand zwischen Wildeseln Kirschblüten Nuszbaumfrüchten im Schnee [...])“. Es ist der Schmerz, einen Paradiesgarten ver-

lassen zu müssen. Schon hat sich Schnee über den Garten gesenkt. Der Winter ist gekommen. Es wird für das lyrische Ich keinen Frühling mehr geben. Doch im Augenblick des Sehens (Schreibens) lebt es noch immer.

Von der Trauer um den ‚fliehenden Genius‘ handelt schließlich das mit 3.6.2010 datierte Gedicht

Vom Behauchen der Junikälte

durch Buchenhecken hingeweht halt mir die Augen zu mit 1 Vogel-
feder halt mir die Augen zu mit 1 Vogelschwarm – stillstehen wäh-
rend die Sekunden fliehen der Genius flieht weil ich ihm nicht
gelauscht, stillstehend in der Nacht die Nacht ist bang ich schrecke
aus den Träumen nachts ...

(Mayröcker 2012, 39)

Es sind keine ‚traditionellen‘ Trauermetaphern, sondern die ‚atmosphärische‘ Kälte und Angst, es ist der Schrecken der endlosen Nacht, es sind die wie Regen unaufhaltsam rinnenden Tränen (V. 12: „ich weine viel“), es sind der Regen und der Sumpf, in die das lyrische Ich versinkt, die dem Gedicht eine Note tiefer Trauer und Verlorenheit geben (V. 9–10: „der Regen fällt die Erde sumpfig mein Fusz versinkt im Schlamm die / Augen nasz“). Die endlose, ozeanische Nacht ist von Angst erfüllt: Es ist die Zeit, da die (lesenden) Augen und (schreibenden) Hände ruhen und nur in den Träumen die Bilder kommen und gehen. Das aus konturlosen Träumen aufschreckende lyrische Ich empfindet Angst, sein Genius könnte ihm entfliehen und mit ihm seine kreative Kraft.

Gleich zu Beginn des Gedichts verbirgt und schützt das lyrische Ich seine Augen. Die Angst vor der Blindheit, die ‚Augenangst‘, zieht sich in unzähligen Varianten durch Mayröckers spätere Texte (vgl. Mayröcker 2010 und 2013). Das von der Augenangst erfüllte Ich ist (wie alle Blinden) geprägt von der Furcht zu fallen. Diese Furcht ähnelt der Angst beim Schreiben, wenn die Schreibende zu Beginn nicht weiß, worauf es hinausläuft. Das lebenspendende Schreiben ähnelt den tastenden Bewegungen eines Blinden.⁹ Die Angst, beim Schreiben zu fallen, und die Angst, ins Unendliche zu fallen, sind eins.

Mayröckers paradoxe Trauermetaphern erfassen die zwischen Glück und Verzweiflung changierende Verstörung des lyrischen Ichs. Sie integrieren zwei Gegenbewegungen: einerseits das Nahen des unendlichen Todes, andererseits die ihm entgegenwirkende Kraft des kreativen Geistes. In allen drei hier besprochenen Gedichten werden die Grenzen zwischen dem ‚Selbst‘ und dem Unend-

⁹ Denselben Gedanken beschreibt Derrida in den *Aufzeichnungen eines Blinden* (vgl. Derrida 1997, 11).

lichen ‚(Nicht-Selbst‘) durchlässig. Das lyrische Ich versinkt in einen Zustand ‚ozeanischer Undifferenziertheit‘ (vgl. Tsur 2003, 233), der dem Tod gleicht. In diesem Zustand erneuert sich zugleich die kreative Energie, die zum gegenteiligen Extrem, zur Ekstase, führt. In Mayröckers Gedichten bedingen einander der todähnliche Zustand und das Erwachen einer außerordentlichen Energie. In der ‚Berührung‘ der Extreme, in solcherart ‚ekstatischen‘ Augenblicken, ereignet sich die Kommunikation mit dem Unendlichen, dem metaphysischen Nichts.

Literaturverzeichnis

- Bergson, Henri. *Materie und Gedächtnis und andere Schriften*. Übers. R. v. Bendemann. Frankfurt/M.: Fischer, 1964.
- Derrida, Jacques. *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzel. München: Fink, 1997.
- Ehrenzweig, Anton. *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1969.
- Freud, Sigmund. „Das Unheimliche“ [1919]. *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Hg. Anna Freud et al. Bd. XII. Frankfurt/M.: Fischer, 1999. 227–278.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner, 2006.
- Liesch, Burkhard. *Revisionen der Trauer. In philosophischen, geschichtlichen, psychoanalytischen und ästhetischen Perspektiven*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2006.
- Mayröcker, Friederike. *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Mayröcker, Friederike. *Von den Umarmungen. Gedichte*. Berlin: Insel, 2012.
- Mayröcker, Friederike. *études*. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Mayröcker, Friederike. *Gesammelte Gedichte 1939–2003*. Hg. Marcel Beyer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2014.
- Otto, Rudolf. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Göttlichen*. München: Beck, 2004.
- Tsur, Reuven. *On the Shore of Nothingness*. Exeter: Imprint Academic, 2003.
- Tsur, Reuven. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Brighton/Portland: Sussex Academic Press, 2008.

Eleonore De Felip hat an den Universitäten Wien und Innsbruck Germanistik und Altphilologie studiert und über Ilse Aichingers ‚hermetische‘ Szenen und Dialoge *Zu keiner Stunde* promoviert. Zur Zeit arbeitet sie an ihrer Habilitationsschrift zur ‚lyrischen Intensität‘ in Friederike Mayröckers Gedichten. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck.

Nina Tolksdorf

Zu Kafkas Sprachen der Scham

Abstract: Unterschiedlichsten Ansätzen und Theorien zufolge ist Scham zum einen subjektkonstitutiv und wird zum anderen mit Merkmalen wie dem Erröten und dem Versuch, sich zu verbergen, sich zu verstecken, versehen. Nicht so bei Kafka: Hier wird Scham vielmehr zu einem Erzählverfahren, das weiß, dass es sich nicht verstecken kann, weil seine Rhetorik immer für Sichtbarkeit sorgt. Der Artikel „Zu Kafkas Sprachen der Scham“ zeigt, dass Scham bei Kafka eine andere Richtung bekommt und wirft im Zuge dessen die Frage auf, ob Scham eine Möglichkeit aufweist, Verantwortung jenseits von Schuld und jenseits eines stabilen Subjekts zu denken.

Keywords: Scham; Franz Kafka; Rhetorik; Schuld; indirekte Rede; Verantwortung

Immer wieder werden Franz Kafkas Texte unter dem Vorzeichen der Schuld gelesen: Wessen hat sich Josef K. im *Proceß* schuldig gemacht?¹ Was sind seine Verfehlungen? Warum ist die Schuld in der Strafkolonie „immer zweifellos“ (Kafka 1994, 212) und welche Rolle spielt sie im „Brief an den Vater“? Paradoxerweise scheint sich im *Proceß* die Frage nach der Schuld besonders dringlich zu stellen, denn hier liegt sie nicht auf der Hand. Die Forschung sucht jedoch immer wieder nach Ursachen für K.s Schuld und findet sie in sexuellen Verfehlungen, in seiner Schamlosigkeit oder in seiner Schwäche und Uneinsichtigkeit.² Wenn sie sich auf die Ursachen für K.s Schuld konzentriert, lässt sie jedoch eine bedeutendere Überlegung außer Acht: Sie bezweifelt nicht, dass es tatsächlich eine Verfehlung K.s gibt. Dass K. ermordet wird, geht hier mit der Sicherheit einher, dass dieser Mord von einer höheren (metaphysischen) Instanz gerechtfertigt ist, deren Autorität nicht in Frage gestellt wird.³ Mit anderen Worten: K. muss sterben, weil er schuldig ist, und er ist schuldig, weil er hingerichtet wird. Aber weder K. noch die Leserinnen und Leser erfahren, wie das Urteil des Gerichts ausgefallen ist – falls es ein solches gegeben hat – oder in welcher Beziehung die Männer, die K.

1 Passagen dieses Beitrages sind auch im Kafka-Kapitel des Buches *Performativität und Rhetorik der Redlichkeit. Nietzsche – Kleist – Kafka – Lasker-Schüler* erschienen (Tolksdorf 2020).

2 Zur Frage der Schuld in der *Proceß*-Forschung vgl. Manfred Engel im Kafka-Handbuch (Engel und Auerochs 2010, 198).

3 Deleuze und Guattari zufolge ist die Frage nach Schuld oder Unschuld hingegen die Frage nach dem Unendlichen bzw. nach einer transzendentalen Institution und deswegen nicht Kafkas Frage (vgl. Deleuze und Guattari 1976, 73).

in den Steinbruch führen und töten, mit dem Gericht stehen und welcher Taten oder Untaten K. angeklagt wurde, falls diese Anklage überhaupt stattgefunden hat. Ein zweiter, nicht minder problematischer Aspekt der Schuldfrage ist, dass Schuld ein Individuum oder ein Subjekt impliziert, das sich entweder schuldig gemacht hat oder durch ein Verfahren im Namen der Schuld erst konstituiert wird.⁴ Das heißt, die Schuldfrage setzt ein Subjekt voraus, das in der Lage ist, seine Handlungen zu rechtfertigen oder die eigene Geschichte kohärent und in einem geschlossenen Narrativ wiederzugeben, wodurch die Subjektposition verteidigt oder geschaffen wird.

Dass aber zum Beispiel im *Proceß* gar kein stabiles Subjekt formuliert wird, das zu einem solchen Narrativ in der Lage wäre, zeigt sich an der Unmöglichkeit, die Frage „Wer spricht?“ zu beantworten. Vielmehr wird die Herkunft der Rede maximal verwirrt. Bereits der erste Satz zeugt davon: „Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“ (Kafka 1990, 9) Weil es hier nicht heißt, „Jemand hatte K. verleumdet“, sondern weil Kafka mit der Ambivalenz des „musste verleumdet haben“ arbeitet, wird, wie Beda Allemann zeigt, die Verleumdung als Sprechakt sowohl einer Notwendigkeit unterstellt als auch in Ungewissheit belassen (vgl. Allemann 1963, 239). Diese doppelte Valenz des „musste“ wird, wie Vogl zeigt, durch eine „Vermischung von direkter und indirekter Rede“ potenziert, durch die sich eine Stimme artikuliert, „in der ein Ich nicht aufhört, in der Maske des Er zu sprechen“ (Vogl 1994, 751). Die Antwort auf die Frage „Wer spricht?“ muss sich im *Proceß* insofern verlieren, als sie an einen Ursprung der Rede gerichtet ist, der sich eigentlich in einem Subjekt bündelt, hier aber nicht auffindbar ist. So schreiben Deleuze und Guattari, dass sich bei Kafka die Sprache „nicht zwischen etwas Geschehenem (oder Gefühlem) und etwas Gesagtem bildet“, sondern „immer von einem Sagen zum nächsten geht.“ (Deleuze und Guattari 1976, 107). Dadurch verweist das Ausgesagte „weder auf ein Subjekt der Aussage als seine Ursache, noch auf ein Subjekt des Ausgesagten als seine Wirkung.“ (Deleuze und Guattari 1976, 26). Auch der erste Satz verweist nicht auf einen Ursprung/Urheber der Verleumdung, sondern auf ein „Jemand“. Die Fragen „Wer ist Jemand?“ und „Wer hat K. verleumdet?“ markieren dann gleichsam die unlösbare Frage nach dem Ursprung der Sprache. Die Frage „Wer spricht?“, die eine Subjektposition sowie einen Ort des Subjekts forciert und immer von der Existenz eines Subjekts ausgeht (vgl. Derrida 1991), kann nicht beantwortet werden beziehungsweise wird die Antwort immer im gleichermaßen kollektiven und privaten „Jemand“ oder „Niemand“ verhallen.

⁴ Zur subjektkonstitutiven Kraft von Schuld vgl. vor allem die zweite Abhandlung von Friedrich Nietzsches *Genealogie der Moral* (Nietzsche 1999, ab 291).

K. kommt damit die Funktion des *man* oder der vierten Person Singular zu, in der alles „singulär und dadurch gleichzeitig kollektiv und privat, in eines besonders und allgemein, weder individuell noch universell“ (Deleuze 1993, 190) ist. Kurz: Die Suche nach einem schuldigen Subjekt muss am fehlenden Subjekt ableiten.

Einige Vertreterinnen und Vertreter aus Psychologie, Soziologie, Philosophie und Anthropologie schreiben auch der Scham eine identitätsstiftende Funktion zu. Und obwohl Scham ein uferloses Thema ist, das sich nicht mit wenigen Worten zusammenfassen lässt, gibt es doch einige Merkmale, die Disziplinen übergreifend als konstitutiv für die Scham betrachtet werden. Ein Merkmal ist ihre Situierung an der Schwelle von Innen und Außen: Als Gefühl wird ihr ein Platz innerhalb des Körpers zugewiesen, gleichzeitig wird sie, z. B. im Erröten, oft sehr deutlich sichtbar. Der Begriff „Scham“ kommt von Verhüllen, Verbergen, Scham setzt aber ein Gesehen-Werden voraus.⁵ Ein zweites Merkmal ist ihre Situierung an der Schwelle von „Natur“ und „Kultur“. So meint zum Beispiel Freud, dass erst der aufrechte Gang des Menschen die Genitalien sichtbar und damit schutzbedürftig machte, so dass am Beginn des Kulturprozesses neben der Aufrichtung die Scham stehe (vgl. Freud 1994, 65). Sie befindet sich auch dann an dieser Schwelle, wenn sich für sogenannte natürliche Körperfunktionen und Begehren geschämt wird, weil sie in gewissen kulturellen Dynamiken als anstößig gelten und deswegen verdrängt, verboten oder verpönt werden. Weil die Scham ein „Affekt ist, der sich nicht gegen das richtet, was ihn erregt, sondern gegen denjenigen, der ihn hat“ (Vogl 2010, 62–63) und sich das Ich so selbst erfährt, wird in der Folge auch der Scham eine Ich, Subjekt oder Identität erzeugende Wirkung zugeschrieben. So generiert nach Silvan Tomkins die Scham „the torment of self-consciousness“, das heißt in der Scham erfährt das Selbst sein Selbst (Tomkins 1995, 136) und auch laut Simmel ist die Scham die Betonung des Ich-Gefühls (vgl. Simmel 1983).

Schaut man sich die Scham bei Kafka genauer an, fallen vor allem zwei Verschiebungen auf: Erstens ist Scham bei Kafka nicht in erster Linie identitätsstiftend. Zweitens löst sie aus genau diesem Grund die nicht auffindbare Schuld ab und ist nicht als deren Manifestation zu verstehen.⁶ Die folgenden Lektüren einiger Figuren und Dynamiken in Kafkas Texten, die mit Scham verbunden sind, machen das deutlich.

Während gemeinhin Erröten, der Drang sich zu verstecken und Abwenden als körperlicher Ausdruck von Scham verstanden werden, sind es bei Kafka häufig

⁵ In diesem Punkt scheinen sich so unterschiedliche Denkerinnen und Denker wie Charles Darwin (1872 [1986] 333–337 und 317), Sigmund Freud (1994, 65), Georg Simmel (1983), Helmut Plessner (1981, 7–133), Silvan Tompkins (1995) und Eve Kosofsky Sedgwick (2003) einig zu sein. Wobei das „Wie“ des Gesehen-Werdens und das „Was“ sehr unterschiedlich ausfällt.

⁶ Vgl. dazu Vogl (2010, 62), anders z. B. Sokel (1964, 288) und Emrich (1958, 217).

diejenigen Figuren, die aufrecht und erhoben sind, die deplatziert sind und sich preisgeben müssen, die mit Scham kurzgeschlossen werden. Die vielleicht eindrucksvollste Darstellung der Scham findet sich in einer sehr frühen Geschichte Kafkas, die er 1906 in einem Brief an Oskar Pollak schreibt:

Der schamhafte Lange war in einem alten Dorf verkrochen zwischen niedrigen Häuschen und engen Gäßchen. So schmal waren die Gäßchen, dass, wenn zwei zusammen gingen, sie sich freundlich aneinander reiben mußten, und so niedrig waren die Stuben, dass, wenn der schamhafte Lange von seinem Hockstuhl sich aufreckte, er mit seinem großen eckigen Schädel geradewegs durch die Decke fuhr und ohne sonderliche Absicht auf die Strohdächer niederschauen mußte. ...

Vor Weihnachten einmal saß der Lange geduckt beim Fenster. In der Stube hatten seine Beine keinen Platz; so hatte er sie bequem aus dem Fenster gestreckt, dort baumelten sie vergnüglich. Mit seinen ungeschickten magern Spinnenfingern strickte er wollene Strümpfe für die Bauern. Die grauen Augen hatte er fast auf die Stricknadeln gespießt, denn es war schon dunkel. Jemand klopfte fein an die Plankentür. Das war der Unredliche in seinem Herzen. Der Lange riß das Maul auf. Der Gast lächelte. Und schon begann sich der Lange zu schämen. Seiner Länge schämte er sich und seiner wollenen Strümpfe und seiner Stube. – Aber bei alledem wurde er nicht rot, sondern blieb zitronengelb wie zuvor. Und mit Schwierigkeit und Scham setzte er seine Knochenbeine in Gang und streckte schämig dem Gast die Hand entgegen. (Kafka 1983, 15)

Scham will sich bedecken, verbergen. „Scham versucht noch, verschämt, sich zu verhüllen“, sie entsteht aber nur, weil sie sichtbar, einem Blick ausgesetzt, Zeigen und Offenbarung ist (Lehmann 1991, 824); eine Bewegung, die sich in Kafkas Brief durch die dem Gast „schämig“ hingestreckte Hand, die zu allem Übel auch noch „durch die ganze Stube“ langt, manifestiert (Kafka 1983, 15). Auffällig ist, dass der Lange zitronengelb bleibt und nicht rot wird. Das weist einerseits darauf hin, dass er auch vor dem Besuch bereits schamhaft war, wie das sein Name verrät, andererseits wird Gelb dadurch zur Farbe der Scham. Die geläufige Redewendung „vor Scham im Boden versinken zu wollen“ wird hier verkehrt, wenn der Schamhafte genau dies nicht tut, sondern im Gegenteil mit seinem eckigen Kopf durch die Decke fährt. Scham bekommt hier also buchstäblich eine andere Richtung. Deleuze und Guattari nannten die Geschichte vom schamhaften Langen eine „Meditation über Territorium und Haus“ (Deleuze und Guattari 1996, 219) und tatsächlich ist der größte Unterschied zwischen dem Langen und dem Unredlichen, dass der Erste allein wegen seiner Größe nicht in die „engen Gäßchen“ und „niedrigen Häuschen“ seines Dorfes passt, der Unredliche in die Stadt aber wie angegossen:

Der Unredliche in seinem Herzen, der wohnte in einer großen Stadt, die betrank sich Abend für Abend und war rasend Abend für Abend. Dieses ist nämlich der Städte Glück. Und wie die Stadt war so war auch der Unredliche in seinem Herzen. Dieses ist nämlich der Unredlichen Glück. (Kafka 1983, 15)

Es ist genau dieses Unpassende, von dem aus sich Scham in Kafkas Texten ausbreitet und das auf moralischen, sexuellen, aber vor allem rhetorischen Ebenen ausgespielt wird. Das zeigt sich auch in der Erzählung „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse.“ Das Pfeifen, so erfährt man, gehört zu den „gedankenlosen Gewohnheiten“ der Mäuse, das vor allem immer dann zu hören ist, wenn den Mäusen wohl ist (Kafka 1994, 354). Es sei deswegen anzunehmen, heißt es weiter, dass bei den Auftritten der Sängerin auch gepfiffen werde. Im Gegenteil sei es aber „mäuschenstill“ bei ihren Konzerten, bis einmal „irgendein törichtes kleines Ding während Josefines Gesang in aller Unschuld auch zu pfeifen anfang.“ (Kafka 1994, 354) Die anderen Zuhörerinnen „zischten und piffen ... gleich die Störerin nieder, trotzdem es gar nicht nötig gewesen wäre, denn sie hätte sich gewiß auch sonst in Angst und Scham verkrochen“ (Kafka 1994, 355). In der unüblichen Situation der Mäuschenstille passiert das Übliche: Ein wohliges Pfeifen entgleitet der Maus und zieht den Ärger der anderen auf sich. Womit Kafka hier aber spielt, ist nicht nur das unpassende Pfeifen, das zur sozialen Ächtung führt, sondern vor allem auch die Redensart „sich vor Scham im Mauseloch verkriechen zu wollen“. In Anbetracht der Tatsache, dass hier Mäuse die Protagonistinnen sind, ist es nicht unwahrscheinlich, dass sie sich bereits in einem Mauseloch befinden. Selbst der Ort, der Schutz bieten soll, ist also vor der Scham nicht gefeit. Es gibt kein Entrinnen, vielmehr ist das Versteck der Ort der Scham. Der Begriff „mäuschenstill“ tut hier das Übrige: Er suggeriert, dass die absolute Stille eine typische Eigenschaft der Mäuse ist. Laut Erzählung trifft das jedoch nicht zu, sondern die Mäuschenstille bezeichnet gerade die unübliche Situation der Mäuse, zu deren „gedankenlosen Gewohnheiten“ ja das Pfeifen gehört. Die Rhetorik des Textes stellt sich hier als unangemessen heraus, wie die pfeifende Maus beim Konzert Josefines. Gerade dann, wenn sich die Rhetorik vor Angst und Scham verkriechen oder mäuschenstill bleiben will, indem sie sich in ihrem semantischen Umfeld tarnt, wird sie durch ihren unpassenden Ton laut und sichtbar. Vor der Scham gibt es kein Versteck, sie ist nur da, wenn und weil sie gesehen wird und sich nicht zurücknehmen lässt.

Dabei hat Scham keine eigene Sprache, sondern ist immer auch die Sprache der anderen: der Mäuse, des Jemand, des anderen Blicks. Das zeigt der schamhafte Lange, wenn er von den Worten des Unredlichen regelrecht befallen wird:

Der [Unredliche] drehte die Augenlider in die Höhe und die Worte gingen aus seinem Mund. Das waren feine Herren mit Lackschuhen und englischen Halsbinden und glänzenden Knöpfen, und wenn man sie heimlich fragte: ‚Weißt du, was Blut aus Blut ist?‘ so antwortete einer anzüglich: ‚Ja, ich habe englische Halsbinden.‘ Und kaum waren die Herrchen aus dem Munde draußen, stellten sie sich auf die Stiefelspitzen und waren groß, dann tänzelten sie zum Langen hin, kletterten zwickend und beißend an ihm hinauf und stopften sich ihm mühselig in die Ohren. (Kafka 1983, 15-16)

Während der Unredliche die Herren aus seinem Mund gehen lässt, pikst er den Schamhaften mit einem Stock auf eine Weise, dass der Eindruck entsteht, er beschreibe ihn wie ein gelbes oder vergilbtes Papier. Die Zeichen, Buchstaben und Fragen, die an dem Schamhaften hochkriechen, wenn der Unredliche sich verabschiedet hat (vgl. Kafka 1989, 15), sind nicht die seinen, sondern diejenigen des Unredlichen.

Beide Aspekte, dass die eigene Sprache die der anderen ist und dass die Scham sich als unpassendes Moment manifestiert, prägen auch den *Proceß*. Das bezieht sich nicht nur auf die Fehlplatzierung K.s an den merkwürdigsten Orten, in versteckten Gängen, Hinterzimmern und fremden Betten, sondern vor allem auf die Eingabe, das heißt auf die Darstellung seines Lebens, die er kurz nach seiner Verhaftung anfängt zu schreiben. Die Eingabe und ihr Bezug zur Scham ist vor allem deswegen interessant, weil sich hier zeigt, dass die Sprache der Scham keine Identität erzwingen will, die ohnehin nicht erfüllt werden kann, weil sie, wie der Ursprung der Rede, nirgendwo zu finden ist.

Im ersten Kapitel des Roman-Projekts wird Joseph K. verhaftet. Weder er, noch die Leserinnen und Leser erfahren den Grund. Was durch die Verhaftung aber in Gang gesetzt wird, ist K.s Verteidigung, d. h. sein Versuch zu beweisen, dass er unschuldig ist. K. beginnt, von sich und seinem Leben Rechenschaft abzulegen. Da er nicht weiß, wofür er verhaftet wird, aber dennoch seine Unschuld beweisen will, nimmt er sich vor, eine Eingabe zu schreiben, in welcher er

eine kurze Lebensbeschreibung vorlegen und bei jedem irgendwie wichtigeren Ereignis erklären [wollte, N.T.], aus welchen Gründen er so gehandelt hatte, ob diese Handlungsweise nach seinem gegenwärtigen Urteil zu verwerfen oder zu billigen war und welche Gründe er für dieses oder jenes anführen konnte. (Kafka 1990, 118)

Dieses Vorhaben, die exakte und begründete Darstellung eines Lebens, erweist sich insofern als Gewaltakt, als es das Unmögliche von K. verlangt: „Man mußte keinen sehr ängstlichen Charakter haben und konnte doch leicht zu dem Glauben kommen, daß es unmöglich war, die Eingabe jemals fertig zu stellen.“ (Kafka 1990, 170)

Judith Butler hat anhand des Konzepts *giving an account of oneself* (vgl. Butler 2005) gezeigt, wie auch mit einem instabilen und dezentrierten Subjekt Verantwortung gedacht werden kann. Sie schreibt, dass das Konzept eines Subjektes, von dem nicht permanent gefordert wird, kongruent, transparent und sich selbst gleich zu sein und zu bleiben, einer ethischen Gewalt entgegenwirken könne, die eben darin bestehe, von sich und anderen zu fordern, immer mit sich selbst identisch zu sein (vgl. Butler 2001, 30–34). Das Subjekt kenne sich, so Butler, immer nur unvollständig und auch nur im Kontext eines sozialen Umfeldes, das ihm

vorausgehe, das nach ihm existiere und es immer bereits in einer Form beeinflusst habe, die ihm nicht in Einzelheiten zugänglich werden könne:

The ‚I‘ cannot tell the story of its own emergence, and the conditions of its own possibility, without in some sense bearing witness to a state of affairs to which one could not have been present, prior to one’s own becoming, and so narrating that which one cannot know. (Butler 2001, 26)

Wie also, fragt Butler, können wir, wenn wir uns niemals vollständig gegenwärtig sind, Rechenschaft ablegen und einfordern, ohne permanent Gewalt ausgesetzt zu sein oder auszuüben? Wie kann Rechenschaft eingefordert werden, wenn Gründe und Ursachen des Handelns immer entgleiten? Sie diskutiert mit Bezug auf Adriana Cavarero (die sich wiederum auf Hannah Arendt bezieht) die Ethik der Frage „Wer bist du?“,⁷ die wir nie aufhören dürfen zu stellen, weil sich das Du immer verändert, ebenso wie sich die Geschichten verändern, die das Du als Antwort gibt (vgl. Butler 2001 und 2005). Im Unterschied zur eingangs diskutierten Frage „Wer spricht?“ fragt Butler nicht nach der Instanz hinter und außerhalb der Sprache oder des Textes, sondern das Sprechen selbst rückt in den Fokus der Betrachtung. Die Frage nach dem Du darf Butler zufolge nicht nach Kongruenz und Geschlossenheit verlangen, sondern erwartet keine befriedigende Antwort und keinen abschließbaren Prozess. Deswegen muss die Frage auch immer wieder aufs Neue gestellt werden. Dem Gewaltakt des „Wer spricht?“ kann die Frage „Wer bist du?“, die sich an die Sprache richtet und nicht auf ein vermeintlich hinter der Sprache sich verbergendes Subjekt zielt, entgegengesetzt werden.

K.s „kurze Lebensbeschreibung“ soll nicht nur sein Leben transparent darstellen, sondern die Plausibilität seines Lebens beweisen, indem er für jede seiner Handlungen Gründe angeben und sie bewerten will. Motiviert wird die Eingabe K.s zwar durch den Vorwurf einer Schuld. Von Beginn an schreibt sich aber die Scham in sie ein:

Er erinnerte sich, wie er einmal an einem Vormittag, als er gerade mit Arbeit überhäuft war, plötzlich alles zur Seite geschoben und den Schreibblock vorgenommen hatte, um versuchsweise den Gedankengang einer derartigen Eingabe zu entwerfen und ihn vielleicht dem schwerfälligen Advokaten zur Verfügung zu stellen, und wie gerade in diesem Augenblick die Tür des Direktionszimmers sich öffnete und der Direktor-Stellvertreter mit großem Gelächter eintrat. Es war für K. damals sehr peinlich gewesen, obwohl der Direktor-Stellvertreter natürlich nicht über die Eingabe gelacht hatte, von der er nichts wußte, sondern über einen Börsenwitz, den er eben gehört hatte, einen Witz, der zum Verständnis eine Zeichnung erforderte, die nun der Direktor-Stellvertreter, über K.s Tisch gebeugt, mit K.s Blei-

⁷ Hannah Arendt untersucht in *Vita Activa*, inwieweit Handeln und Sprechen zeigen, wer jemand ist. (Vgl. Arendt 1960, 164)

stift, den er ihm aus der Hand nahm, auf dem Schreibblock ausführte, der für die Eingabe bestimmt gewesen war. (Kafka 1990, 169)

Wenn der Direktor-Stellvertreter einen Witz auf das Papier zeichnet, das für die Eingabe bestimmt war, dann wird K.s Leben zum Witz. Auch hierin zeigt sich das Gewalttätige des Vorhabens, das aus dem Konzept der Schuld entsteht. Während die Schuld die kongruente Darstellung des Lebens verlangt, weiß die Scham, dass sie immer unpassend ist, dass also auch die Darstellung eines Lebens immer unpassend ist. Anders gesagt, Scham weiß, dass es keine bruchlose, alles erinnernde, stringente Darstellung gibt, bzw. weiß sie, dass das Vergessen und Brüche immer konstitutiver Teil der Darstellung sind. Deswegen ist es auch wieder die Scham, welche die Kulisse für K.s Tod bestimmt. Nachdem die Wächter im Kapitel „Ende“ K. abgeholt und in einen Steinbruch begleitet haben, heißt es:

Die Herren setzten K. auf die Erde nieder, lehnten ihn an den Stein und betteten seinen Kopf obenauf. Trotz aller Anstrengung, die sie sich gaben, und trotz allem Entgegenkommen, das ihnen K. bewies, blieb seine Haltung eine sehr gezwungene und unglauwbwürdige. Der eine Herr bat daher den anderen, ihm für ein Weilchen das Hinlegen K.s allein zu überlassen, aber auch dadurch wurde es nicht besser. Schließlich ließen sie K. in einer Lage, die nicht einmal die beste von den bereits erreichten Lagen war. (Kafka 1990, 311)

Mit K.s Positionierung, die unelegant und unpassend ist, ist die Kulisse der Scham bereitet, die mit dem letzten Satz des Kapitels kulminiert:

Aber an K.s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm tief ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechenden Augen sah noch K., wie die Herren, nahe vor seinem Gesicht, Wange an Wange aneinandergelehnt, die Entscheidung beobachteten. „Wie ein Hund!“ sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben. (Kafka 1990, 241)

In der Forschung wird diese Scham oft zurückgeführt auf eine Schuld K.s bzw. wird sie als Zeichen dafür gelesen, dass sich K. schuldig gemacht hat und sich genau dafür schämt.⁸ Es heißt jedoch nicht, dass sich K. (für etwas) schämt, sondern dass es sei, „als sollte die Scham ihn überleben“. Dieser Unterschied ist

⁸ Sokel zufolge schämt sich K., weil er den Erwartungen der anderen Figuren nicht entsprechen konnte (vgl. Sokel 1964, 290), laut Emrich ist Scham bei Kafka immer Ausdruck eines sinnlosen Scheiterns (vgl. Emrich 1958, 217). Heidgen liest Scham als Resultat der Schuldigkeit des Subjekts (vgl. Heidgen 2013, 77). Anders sieht es z. B. Vogl, der meint, dass die Scham „Innervation einer Rede, aus der Ich und Nicht-Ich zugleich sprechen“, sei (Vogl 2010, 62). Andere Untersuchungen zur Scham bei Kafka liegen von Simons (2010), Danchev (2006), Ellrich (2004), Goltschnigg (1992), Kalka (2008) und Tiedemann (2005) vor.

erstens deswegen wichtig, weil hier nicht mehr K., sondern die Scham Subjekt des Satzes ist und sie so weder einen Träger noch einen konkreten Inhalt hat oder ein (schuldiges) Subjekt konstituiert. Vielmehr wird sie zum Affekt, zu einem „free radical“, wie Sedgwick sagt, „that attaches to and permanently intensifies or alters the meaning of – of almost anything“ (Sedgwick 2003, 62).⁹ Zweitens verzeichnet der *Proceß* mit diesem Satz eine Verschiebung von Schuld zu Scham,¹⁰ in der zwar Verantwortung aufgefangen wird, weil sich K. seinem Urteil, wenn es denn ein solches gibt, nicht entzieht, die jedoch kein stabiles und kongruentes Subjekt voraussetzt. Während K. in der Schuldzuschreibung immer versuchte, seine Unschuld zu beweisen, übernimmt K. in der Scham die Verantwortung für das, was sich ihm entzieht; Verantwortung für etwas, das er weder kennt noch anerkennt. Als Affekt, der nicht versucht, Identität und ein Subjekt zu forcieren, überlebt die Scham am Ende des *Proceß*-Romans das Primat der Schuld. An einer früheren Stelle im *Proceß* heißt es „Es gab keine Schuld“ (Kafka 1990, 167). „Es gibt Scham“ scheint der letzte Satz zu sagen. Auch diese Scham will sich verbergen. Deswegen steht der Satz im Konjunktiv und unter dem Vorzeichen eines „es war, als sollte [...]“. Sie ist aber immer sichtbar und entsteht auch nur aufgrund dieser Sichtbarkeit. Auch der Konjunktiv kann sie nicht unerwähnt lassen, selbst wenn er sie als bloße Möglichkeit markiert. Es gibt aus der Scham kein Entkommen, ihre Rhetorik wird sie zeigen und für ihr Gesehen-Werden Sorge tragen. Ebenso gibt es aber in der Scham kein Entkommen aus der Verantwortung. Nur weil sich keine Schuld formuliert und sich kein Subjekt ausmachen lässt, bedeutet das nicht, dass sich keine Verantwortung finden lässt.

⁹ Anders geht Kalka davon aus, dass es immer einen Menschen geben muss, der Scham empfindet (vgl. Kalka 2008). Honold sieht in diesem letzten Satz eine Abspaltung der Scham von K. (Kafka 1995, 22), Simons verweist auf eine Verschiebung: „Das Subjekt verschwindet in der Scham.“ (Simons 2010, 289)

¹⁰ So auch Leon Wurmser, allerdings sieht auch er in der Scham eine Schuld. Laut Geisenhanslücke wird in der Scham ein Subjekt konstituiert (vgl. Geisenhanslücke 2006, 200). Schiffermüller hingegen schreibt: Die Scham „steht keineswegs im Zeichen der Schuld, wie oft behauptet wurde, sie bezeugt vielmehr, jenseits von gut und böse, ein ‚letztes Lebensgefühl‘ ... Ähnlich wie die ‚große Scham‘ des Zarathustra vor dem ‚häßlichsten Menschen‘, die im Unterschied zu Kafka noch das antike *eidōs* des Menschen hochhalten wollte, behauptet sie ein letztes *ethos*, das die Diskurse der Schuld und Rechtfertigung überlebt und Zeugnis ablegt für die Entstellung der menschlichen Gestalt“ (Schiffermüller 2011, 147).

Literaturverzeichnis

- Allemann, Beda. „Kafka: Der Prozess“. *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart: Struktur und Geschichte*. Hg. Benno von Wiese. Düsseldorf: Bagel, 1963. 234–290.
- Arendt, Hannah. *Vita Activa – oder Vom tätigen Leben*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960.
- Butler, Judith. „Giving an Account of Oneself.“ *Diacritics* 31.4 (2001): 22–40.
- Butler, Judith. *Kritik der ethischen Gewalt: Adorno-Vorlesungen 2002*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003.
- Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.
- Danchev, Alex. „Like a Dog!‘: Humiliation and Shame in the War on Terror.“ *Alternatives: Global, Local, Political* 31.3 (2006): 259–283.
- Darwin, Charles. *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*. Stuttgart: E. Schweizerbart’sche Verlagshandlung, 1872.
- Deleuze, Gilles. *Logik des Sinns*. Übers. Bernhard Dieckmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Was ist Philosophie?* Übers. Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *Kafka: für eine kleine Literatur*. Übers. Burkhart Kroeber. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *Tausend Plateaus*. Übers. Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1997.
- Derrida, Jacques. „Eating well,‘ or the Calculation of the Subject: An Interview with Jacques Derrida“. *Who Comes After the Subject?* Hg. Eduardo Cadava, Peter Connor und Jean-Luc Nancy. New York und London: Routledge, 1991. 96–119.
- Ellrich, Lutz. „Diesseits der Scham: Notizen zu Spiel und Kampf bei Plessner und Kafka“. *Textverkehr: Kafka und die Tradition*. Hg. Claudia Liebrand und Franziska Schössler. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 243–272.
- Emrich, Wilhelm. *Franz Kafka*. Bonn: Athenäum, 1958.
- Engel, Manfred, und Bernd Auerochs. *Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010.
- Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur: und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.
- Friedländer, Saul. *Franz Kafka: The Poet of Shame and Guilt*. New Haven und London: Yale University Press, 2016.
- Geisenhanslüke, Achim. *Masken des Selbst: Aufrichtigkeit und Verstellung in der europäischen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.
- Goltschnigg, Dietmar. „Die unendliche Scham: Das elende Ende Josef K.s im Kontext von Kafkas Leben und Werk“. *Literature, Culture and Ethnicity: Studies on Medieval, Renaissance and Modern Literatures*. Hg. Mirko Jurak. London: Cambridge University Press, 1992. 181–191.
- Heidgen, Michael. *Inszenierungen eines Affekts: Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne*. Göttingen: V&R Unipress, 2013.
- Hiebel, Hans Helmut. *Die Zeichen des Gesetzes: Recht und Macht bei Franz Kafka*. München: Fink, 1989.
- Honold, Alexander. „Exotische Verhandlungen: Fremdkörper in Kafkas ‚Process‘“. *Kafka verschrieben*. Hg. Irmgard M. Wirtz. Göttingen: Wallstein, 2010. 13–36.
- Kafka, Franz. *Briefe 1902–1924. Gesammelte Werke*. Hg. Max Brod. Frankfurt/M.: Fischer, 1983.
- Kafka, Franz. *Der Proceß*. Kritische Ausgabe. Hg. Malcolm Parsley. Frankfurt/M.: Fischer, 1990.

- Kafka, Franz. „Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse“. In: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt/M.: Fischer, 1994. 350–380.
- Kalka, Joachim. „Kafkas Sätze (51): Scham bedeutet Hoffnung“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. September 2008.
- Lehmann, Hans-Thies. „Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung“. *Merkur* 45 (1991): 824–839.
- Menninghaus, Winfried. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe: Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5. Berlin und New York: De Gruyter, 1999.
- Plessner, Helmut. „Grenzen der Gemeinschaft“. *Gesammelte Schriften*, Bd. 5. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981. 7–133.
- Schiffermüller, Isolde. *Franz Kafkas Gesten: Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*. Tübingen: Francke, 2011.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, und Adam Frank. *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Simmel, Georg. „Zur Psychologie der Scham“. *Schriften zur Soziologie*. Hg. Otthein Rammstedt und Heinz-Jürgen Dahme. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983. 140–151.
- Simons, Oliver. „Schuld und Scham: Kafkas episches Theater“. *Kafkas Institutionen*. Hg. Arne Höcker und Oliver Simons. Wien: Transkript, 2007. 269–293.
- Sokel, Walter. *Franz Kafka – Tragik und Ironie; zur Struktur seiner Kunst*. München: A. Langen, 1964.
- Tiedemann, Rolf, und Peter Krapp. „Kafka Studies, the Culture Industry, and the Concept of Shame: Improper Remarks between Moral Philosophy and Philosophy of History“. *Cultural Critique* 60.1 (2005): 245–258.
- Tolksdorf, Nina. *Performativität und Rhetorik der Redlichkeit. Nietzsche – Kleist – Kafka – Lasker-Schüler*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2020.
- Vogl, Joseph. „Vierte Person: Kafkas Erzählstimme“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: DVJS* 68.4 (1994): 745–756.
- Vogl, Joseph. *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. Zürich: Diaphanes, 2010.
- Wurmser, Leon. *Die Maske der Scham*. Berlin: Springer, 2012.

Nina Tolksdorf ist Postdoktorandin am Exzellenzcluster *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* an der Freien Universität Berlin. Sie studierte Literatur, Philosophie und Komparatistik an der TU Berlin und in Aberdeen. In ihrer Dissertation, die sie 2017 an der Johns Hopkins University in Baltimore verteidigt hat, entwickelt sie mit Nietzsche, Kleist und Kafka einen performativen und rhetorischen Begriff von Redlichkeit. Ihr neues Projekt mit dem Arbeitstitel „Pantomime in Literatur, Film und Theater um 1900“ befragt anhand pantomischer Darstellungen die Darstellungsverfahren der unterschiedlichen Medien.

Richard Trim

Networking at the Interface between Conceptual and Linguistic Metaphor in Comparative Literary Texts

Abstract: Recent advances in the cognitive linguistic approach to metaphor studies based on Conceptual Metaphor Theory (CMT) have contributed considerably to our knowledge of how figurative language is created in the mind. There appears to be a gap in knowledge, however, regarding the range of possible conceptual models represented in language itself. The creation of a linguistic metaphor may also depend on a large number of non-conventional features in addition to the types of more conventional trends highlighted by CMT. The field of comparative literature lends itself well to exploring these less conventional influences on the creation of figurative language. Consequently, the referential meanings found in literary mappings are frequently more diverse and open to interpretation. The present study will give a brief overview of some of the different features involved at the interface between conceptual and linguistic metaphors with regard to the works of three well-known twentieth-century authors. The hypothesis proposed here is that the meaning of a given literary metaphor can be networked to different referential mappings of the same conceptual metaphor. This is due to patterns originating in very personal forms of experience, ideals, and feelings portrayed through the characters of a novel.

Keywords: cognitive linguistics, comparative metaphor studies, conceptual networking, emotions, literary discourse

1 Recent theories of metaphorization

This paper investigates emotion metaphors from the perspective of both cognitive linguistics and comparative literary studies in relation to the works of three well-known European writers of the twentieth century: D. H. Lawrence, Hermann Hesse, and Simone de Beauvoir. The focus of this analysis will be on how all three writers have mapped metaphors of love onto the domain of death, but for very different reasons. Although a number of cognitive linguists have proposed models of love metaphors according to conventional aspects of modern society (Lakoff 1987; Lakoff and Johnson 1980; Kövecses 1988), this study suggests that literary works create very different types of non-conventional metaphors based on indi-

vidual experiences and psychological states. In addition, a given conceptual metaphor may be construed according to types of conceptualization which diverge from standard emotion metaphors in everyday language. As a consequence, the major claim in this study is not only that linguistic metaphors are networked from conceptual metaphors (Trim 2007, 18–27), but that conceptual metaphors also produce different subgroups of conceptualization based on individual experience.

The emotion of love has been well documented in the seminal work of traditional cognitive metaphor theory, or CMT for short (Lakoff and Johnson 1980). A conventional metaphor for love would thus be LOVE IS A JOURNEY, as a parallel to the oft-cited LIFE IS A JOURNEY (Lakoff and Turner 1989, 9). Linguistic expressions linked to the JOURNEY metaphor would be: “our love is off the tracks” (i. e. going the wrong way) or “our love is on the rocks” (i. e. not progressing; Lakoff and Johnson 1980, 141). These tend to be generalized everyday expressions that have a universal tendency based on the JOURNEY metaphor. Be that as it may, even such expressions are not necessarily found in all cultures around the world, since some societies can have different attitudes towards love and may use other conceptual metaphors. In the Hmong language in Laos and Thailand, the JOURNEY metaphor is apparently replaced by a LIFE IS A STRING mapping (Kövecses 2005, 71).

At the turn of this century, certain cognitive linguists became more aware of the problems which such generalizations raised. As can be seen in the case of the JOURNEY metaphor, Kövecses weighed up the differences between universals and culture (2005). Later, he examined the role of context (Kövecses 2015), discussing the most immediate aspects of the physical, linguistic, intertextual, cultural, social, spatial, and temporal parameters of metaphor creation. In recent years, studies in conceptual metaphor involving the literary field suggest that a deeper understanding of metaphor has to go beyond basic everyday expressions (Fludernik 2011). One such example from the field of emotions is the idea of the inexpressibility of romantic love (Habermann 2011, 77–92). The claim here, with reference to some poems, is that many metaphors are based on the notions of silence, inscrutability, and ineffability. In John Donne’s “The Extasie,” first published in 1633, romantic love cannot be expressed in words:

And whil’st our soules negotiate there,
We like sepulchral statues lay;
All day, the same our postures were,
And we said nothing, all the day. (Donne 1912, 17–20)

The speaker and his love lie on a bank surrounded by flowers, but there is no verbal action. According to Habermann, the poem describes this union as a *unio mystica* in analogy to the union of the soul with God (2011, 79).

By separating out different types of discourse such as everyday language, journalism, or literary works, it can be seen that varied types of cognitive processes can operate in metaphorization. Not only do diversified types of discourse come into play: it could be argued that language structures, such as morphosyntax, also influence the type of stylistic effects which can be produced from one language to another (Trim, in press). Hence the need not only for comparative literary studies on emotion metaphors, but also for literary studies in different languages, to fully understand the extent of the problem. However, the division between conceptual and linguistic metaphor represents an extremely useful tool for the analysis of metaphorization in literature.

2 Comparative literature and the love/death theme

In the light of traditional cognitive views on love metaphors, a LOVE IS DEATH mapping would be considered to be non-conventional. It does not appear in the detailed works on love metaphors in the standard works of cognitive linguistics, for example, the love metaphors proposed by Lakoff and Johnson (1980) or Kövecses (1988). However, a deeper analysis of this conceptual metaphor reveals that it has existed in European cultural history for a long time. Love and death are closely related in Ovid's story of Pyramus and Thisbe (Ovid 2008, 4.55–165), as well as in the legend of Tristan and Isolde from its twelfth-century origins to Wagner's opera. In Shakespeare's *Anthony and Cleopatra*, death is likened to a noble concept of true love. A bridegroom metaphor is used for the notion of being wedded in death:

But I will be
A bridegroom in my death, and run into't
As to a lover's bed. (Shakespeare 2001, 4.14.99–101)

It will be suggested in the analyses below that death is often symbolized as love in different concepts and images. No doubt, the long-term aspect of this cultural development has been linked to religious love, that is, the love of God and the idea of life after death. Despite the frequent application of the positive aspects of scenarios in which death is conceived of as love, metaphors that correlate love and death can also introduce extremely negative feelings. This appears to be the case with the three authors discussed in this study: Lawrence, Hesse, and Beauvoir.

2.1 Identical conceptual metaphors and differing referents

The referents of identical mappings in conceptual metaphors can be substantially diverse, involving a large variety of linguistic metaphors. Lawrence, Hesse, and Beauvoir were more or less contemporaries. But despite working in the same historical period and, to a certain extent, the influence of comparable social and historical events, their personal experiences were quite different. Lawrence's metaphors of love were greatly influenced by the effects of World War I; many of Hesse's metaphors bear the hallmark of Freudian psychology; and Beauvoir's imagery stems from the existentialist philosophy current in French literature at the time. All three writers were in contact with Freudian psychology, but viewpoints tended to vary. Simone de Beauvoir, for example, rejected the Freudian approach to female sexuality, and felt that psychoanalysis placed too much emphasis on an individual's past and not enough on freedom of choice (Bieber 1979, 117). The result was that, apart from the different linguistic metaphors used, referents included in their mappings of love and death also varied considerably.

The mapping process in these brief case studies therefore incorporates three fundamental pivots: (a) an identical conceptual metaphor, LOVE IS DEATH; (b) linguistic metaphors networked from this common conceptual metaphor; and (c) referents which determine the type of linguistic metaphor used. In order to exemplify this process, the background of each author and their use of emotion metaphors will be compared to see how the networking process takes shape.

2.2 D. H. Lawrence and non-conventional love metaphors

The novel by Lawrence chosen for this study is *The Rainbow* (1915), which narrates, in particular, the doomed love affair between the main protagonist, Ursula, and a British soldier of Polish descent, Anton Skrebensky. The novel portrays the lives of three generations of the Brangwen family in the East Midlands of England during a period of increasing industrialization. It is this feature of industrialization, together with the difficult period of World War I, which strikes a particularly pessimistic note in Lawrence's writings. He saw the industrial complex of pursuing war as "Western society's suicide" (Marnat 1966, 47–48) at the expense of the individual. Skrebensky is a soldier about to depart for the front, leaving Ursula behind. It could therefore be argued that the kissing and romantic love in various scenes of the novel actually reflect the horrors of the battlefield. The atmosphere of such scenarios is seen clearly in chapter 11, when, as an effect of Lawrence's metaphors, the romantic love scenes take on a very austere and harsh feeling:

(1) He strove subtly, but with all his energy, to enclose her, to have her. And always she was burning and brilliant and hard as salt, and deadly. Yet obstinately, all his flesh burning and corroding, as if he were invaded by some consuming, *scathing poison*, still he persisted, thinking at last he might overcome her. Even, in his frenzy, he sought for her mouth with his mouth, though it was like *putting his face into some awful death*. (Lawrence 1915, 321; my emphasis)

(2) And she began to *caress him to life again*. For he was *dead*. And she intended that he should never know, never become aware of what had been. She would bring him *back from the dead* without leaving him one trace of fact to remember his *annihilation* by. (Lawrence 1915, 322–323; my emphasis)

In passage (1), Skrebensky feels he is kissing death and that the love relationship resembles scathing poison. In (2), he metaphorically dies and Ursula tries to bring him back to life. Using a cognitive linguistic analysis, the underlying conceptual metaphor therefore appears to be LOVE IS DEATH. It could also be argued that there are offshoots from this basic mapping. From Ursula's viewpoint, there are forces within the scenario which oppose this projection and perhaps portray an opposite LOVE IS LIFE mapping. Linguistic metaphorical expressions are networked from the opposing conflicts within the LIFE/DEATH conceptual metaphor: "scathing poison," "putting his face into some awful death" (i. e. a death-like mouth), "caress him to life again," "back from the dead," and "annihilation." The question then arises as to why metaphors related to death are equated to love. The answer perhaps lies in the mapping's referent regarding Lawrence's sentiments mentioned above: the destruction caused by the industrial complex of World War I. Lawrence has thereby innovated metaphors of a love relationship.

2.3 Hermann Hesse's conflicts in love

It could be claimed that Hesse's use of this conceptual metaphor springs more from his own psychological constitution than from an external influence as in the case of Lawrence. However, the psychological disorders he suffered from were probably also intensified by World War I during his childhood period. Indeed, Hesse had suicidal tendencies at different times of his life and had to seek psychiatric treatment from a follower of Carl Jung, namely Josef Lang. During the period of June to November 1916, he took a series of around sixty therapy sessions with Lang. This form of treatment apparently helped Hesse to further develop his literary career (Zeller 1963, 76).

The work chosen for this study of love metaphors is his famous novel *Steppenwolf*. His emotion metaphors reflect two types of human characteristics. The first is a reference to the high, spiritual nature of man which mirrors Hesse's own

upbringing and education in “noble” environments such as the Church and classical concerts. The second is a sort of rebellion against this upbringing in the form of a low and animalistic nature. This can be seen in the symbolic aspect of the title: “the steppe wolf.” The plot represents a complex psychological study, and the referents of Hesse’s metaphors go deep into his own psyche. His metaphors appear to be intimately related to Freudian psychology. A characteristic dichotomy in this psychology entails those metaphors linked to a life drive and those linked to a death drive. The following passage (3) refers to the life drive by using images of stars and constellations, blooming flowers, and so on. The narrative behind the imagery concerns a casual love affair between one of the main protagonists, the fun-loving Maria, and Harry Haller:¹

(3) For some moments, my heart stood still from the delight and sadness evoked by the rich picture gallery of my life and how full of distant eternal *stars and constellations* the poor steppe wolf’s soul had been. In the infinite blueness, childhood and Mother appeared to gaze tenderly and blissfully over a distant and faded stretch of mountains. The choir of my circle of friends rang out, beginning with the incredible Hermann, Hermine’s soul brother. Fragrant and unearthly, like moist, *blooming water flowers*, the images of many women I had loved, admired, and praised were swimming before me, few of whom I had had within my reach or tried to possess. (Hesse 1927, 122; my emphasis)

The death drive is represented by a meeting with another woman in the novel, Hermine, who occasionally works as a prostitute. The encounter is a form of seduction in which Haller realizes what he should be doing more himself: learning to laugh and live life to the full. He should actually become *the steppe wolf*. However, the consequences of this seduction draw Haller into the darker sides of existence, including the murder of his lover later on in the complex and metaphorical “magical theatre” of his mind. The “theatre” includes a long corridor with mirrors facing doors that represent different periods of Haller’s life. As he is introduced to taking drugs by Hermine, the hallucinating effects tend to represent the state of his mind rather than the reality of the situation. This “journey through hell,” which is represented by the magical theatre, is the point at which Haller attempts to come to terms with his life. According to Zeller, the mirrors metaphorically open up pathways which lead to explanations about his self (1963, 101).

In this vein, passage (4) creates linguistic metaphors of an *abyss*, *depths*, and *sacrificing life* from the LOVE IS DEATH conceptual metaphor:

¹ Translations in this article are my own.

(4) And yet that was only the outer surface: within, everything was full of significance, tension, and destiny. While I was lovingly and tenderly occupied with the small, sweet, and moving sides to love, and seemed to be swimming in the warm waters of happiness, I felt deep down that my fate was striving forward head over heels, beating and kicking like a timid steed, towards an *abyss*, a plunge into the *depths*, full of fear, longing, and *sacrificing my life*. (Hesse 1927, 137; my emphasis)

To briefly sum up the creation of love metaphors used by Hesse, it could be argued they fall into two main categories which follow Freudian theories of Eros and Thanatos. These can be applied to the changing moods of the protagonist, Haller, in his encounters with Maria. In his essay *Beyond the Pleasure Principle*, Freud suggests that life instincts are responsible for Eros and are based on survival, pleasure, and reproduction (Freud [1920] 1990). The ancient Greek god of love, Eros, symbolizes this life drive. On the other hand, there also appears to be an unconscious wish to die, which is brought out by the fact that people who have witnessed traumatic events, such as war, are often drawn towards them again in dreams. This compulsion is a death drive symbolized by the ancient Greek god of death, Thanatos, although it was actually Stekel (1911) who introduced the term “Thanatos.” The death drive thus stands in contradiction to the desire to survive, have pleasure, and reproduce.

Whether or not Hesse himself experienced this form of dualism is difficult to assess, but his association with Freudian psychology at the time suggests that the predominant psychological thought of the period played a part in the representation of Haller’s changing moods. From a language point of view, the life drive creates positive, and more conventional, linguistic metaphors with referents relating to the “nobler” side of his life. Cognitively speaking, the death drive tends to lend itself to more non-conventional metaphors that often incorporate the negative aspects of downward orientation such as an *abyss*. The types of referents used arise from the protagonist’s desire to break away from the past and become *the steppe wolf*. The LOVE IS DEATH conceptual metaphor takes on very different types of referential meaning in the third case of this comparative study: Simone de Beauvoir. Her writings reflect more precisely philosophical developments in France at that time.

2.4 Simone de Beauvoir’s conceptualization of a love triangle

In relation to the point made above about authors’ lives, the three case studies in this analysis of emotion metaphors raise the question not only of the extent to which they are a reflection of the authors’ own experiences in love, but also of how far they are reflections of different historical concepts and discourses of love.

Although authors' biographies often appear to be similar to ideas and feelings put forward in their works, it is not always possible to verify the balance between personal experience and cultural thought of the time. Beauvoir's first novel, *L'Invitée* (1943), is a case in point. The metaphors used in Beauvoir's novel are a reflection of her interest in existentialist philosophy, a predominant school of thought at the time she wrote the book, which claims that we are responsible for our acts and that our existence is dependent on these actions. In support of this theory, certain critics claim that self-consciousness of the partners in a love relationship is a major aspect of existentialism (Lukavská 1977, 52–65).

The second main point about Beauvoir's view of love relationships was that both love triangles and bisexual partnerships were not only acceptable but desirable – a view which was revolutionary in the 1940s. However, in the case of Beauvoir's novel, the love triangle goes wrong for different reasons, so she employs various metaphors related to the negative conceptualization represented by the LOVE IS DEATH mapping.

Briefly, the plot revolves around the protagonist, Françoise, who has an open relationship with her partner, Pierre. A female friend, Xavière, introduced by Pierre, enters and forms a love triangle. A point which would need further clarification is how far Françoise, who is the narrator of the story, is really Beauvoir, Pierre is really Jean-Paul Sartre, Beauvoir's long-term partner in real life, and Xavière represents a bisexual partner that Beauvoir had during her early teaching career. However, the idealistic love triangle that Françoise wishes to create – as she says, “a united couple is already a marvellous thing but it is so much more beautiful when three people love each other” (Beauvoir 1943, 263) – soon runs into difficulties. As Lukavská states, the starting point in the decline of the relationship concerns Pierre's desperate attempt to gain the love of Xavière, a scenario which is complicated by the fact that the latter also falls in love with Gerbert, an actor in the theatre run by Pierre (Lukavská 1977, 51). During the following events, Françoise attempts to make amends with Xavière, but to no avail. At a certain point in the narrative, it becomes clear to Françoise that she will have to eliminate her rival, Xavière.

Two types of LOVE IS DEATH conceptual metaphors are used to portray the love relationships between Françoise and Pierre on the one hand, and Françoise and Xavière on the other. Françoise feels that the strength of love between her and Pierre is dying out, and she uses typical metaphors such as “bleached sepulchres” and “mummies” to symbolize the death of their relationship (Beauvoir 1943, 5, 6). When she refers to Xavière, she feels her role in the love triangle has an insidious and evil influence on the relationship between Françoise and Pierre. The metaphors used are “funeral shades,” in reference to the lighting in Xavière's room, while “poisoned atmosphere” and “sticky smell” refer to the increasing feeling of

jealousy (7, 8). The outcome of this relationship is that Françoise decides to kill Xavière at the end of the novel so that the atmosphere of death actually becomes reality:

(5) You always want your feelings to be the same, you need them close to you, well organized, unchanging, and even if nothing is left inside, you couldn't care less. They are like the Gospel's *bleached sepulchres*; they shine on the outside, they are solid, faithful, now and again you can even polish them up again with beautiful words. (Beauvoir 1943, 199; my emphasis)

(6) It's a serious matter, I'm sure I'm telling the truth; your feelings are unshakeable, they can survive for centuries because they are *mummies*. (Beauvoir 1943, 200; my emphasis)

(7) Over there, in the *funeral shades* of her room, Xavière was sitting, wrapped in her brown dressing-gown, looking gloomy and evil, Pierre's sorrowful love humbly stroking her feet. Françoise wandered around in the streets, rejected and putting up with the old remains of her worn-out affection. (Beauvoir 1943, 490; my emphasis)

(8) She took off her coat. She had to speak. But how? She could not mention Gerbert's secrets, and yet she could not live in this *poisoned atmosphere*. Between the smooth, blue panes and in the *sticky smell* of sun-tan lotion, Pierre's aggrieved feelings and Françoise's low jealousy undoubtedly existed. They had to be destroyed. Only Xavière could destroy them. (Beauvoir 1943, 491; my emphasis)

These innovative metaphors of love sum up two relationships in the trio which are leading to destruction and annihilation: on the one hand, the love for Pierre, whose symbols of people long-since deceased represent a relationship on the road to destruction and, on the other hand, the relationship to Xavière, in which the atmosphere of funerals and poison lead to the latter's annihilation.

At this point, we are able to determine the ways in which the three case studies network linguistic metaphors from the underlying conceptual mapping according to the writers' standpoints. This latter aspect may be conditioned largely by the writer's own philosophical views, an argument which appears to be supported by Simone de Beauvoir's work.

3 Comparative networking in the LOVE IS DEATH metaphor

The results of this analysis first suggest that a cognitive approach can reveal very different emotion metaphors compared to the everyday examples proposed above in standard CMT. First, the conceptual metaphor LOVE IS DEATH is unusual since

this type of mapping does not fit into conventional partnerships: the love felt for someone is not usually conceptualized in terms of death. The second point is that specific linguistic metaphors, also unusual for love relationships, are networked from the underlying conceptual metaphor. These depend on differing attitudes to death in relation to reality as they are depicted differently in the three novels. In the case of Lawrence, the emotion metaphors suggest the environment of the love affair is leading to the death of Skrebensky, “putting his face into some awful death.” The scene anticipates and symbolizes Skrebensky’s imminent departure to the front during World War I, one of the main events that haunted Lawrence at that time.

Different subgroups of networking may also arise from the underlying conceptual metaphor. In the case of Hesse, there appear to be two main subgroups: the life and death drives in love relationships. The first generates linguistic metaphors such as stars, constellations, and water flowers; the second may reflect Hesse’s own suicidal tendencies and is expressed in the killing of Hermine, who incites her lover to kill her.

From a Freudian point of view, the killing of Xavière at the end of Beauvoir’s novel could also represent a death drive. However, Beauvoir would argue that this scenario is directly in line with existentialist philosophy: each individual is responsible for his or her own acts. She uses the imagery of funeral shades and a poisoned atmosphere to represent the features of death.

This point leads to the types of linguistic metaphors used. Some figurative terms are innovative: *annihilation*, *bleached sepulchres*, *mummies*, *funeral shades*, and so on. Among them are concepts such as *poison*, which are used by more than one character. However, in each case the semantic referent is different. Each character has his or her own history, and, particularly in literary discourse, this may create extremely innovative metaphors that are not conventional in everyday terms.

The three pivots of metaphorization – the underlying conceptual metaphor, the ensuing linguistic metaphors, and the referents of each individual author – could, in addition, lead to a secondary-level conceptualization process. This process could be visualized as a triangular network. In the case of the poison image, the underlying conceptual metaphor of LOVE IS DEATH produces a secondary-level death image focused on features such as the partner, the actual love affair, and so on. Point 1 in the network of the triangle would be the source domain, poison. Point 2 would be the target domain, love. Point 3 would be the referent, for example Xavière in Beauvoir’s novel. The reasons behind the referent would be Xavière’s problematic role in the love affair. The use of the same image by Lawrence and Beauvoir, namely poison, but with varying referents, originates from the authors’ different frames of mind. In the case of Lawrence, its use stems from

the rejection of war. If we apply existentialist theory here, it could be argued that the image of poison in Beauvoir's case is related to this theory: self-consciousness may seek to destroy another when it feels its interests are violated in some way or other and that it may therefore seek the death of others.

4 Conclusions

It may be concluded that the cognitive approach continues to be extremely useful in metaphor analysis. Ongoing research in this field appears, however, to require new studies of very innovative metaphors which are not necessarily aligned to everyday language or universal trends. It can be seen in the case studies of this analysis that the origins and semantic referents of conceptual metaphors may be extremely diverse. Although there are some similar metaphors based on the LOVE IS DEATH mapping, they often refer to very different types of experience, ideals, and feelings in their attitudes towards love. On the basis of a common underlying conceptual metaphor, linguistic metaphors are networked to a wide variety of innovatory figurative expressions. The global interpretation of metaphor usage is therefore fundamental to our understanding of how metaphors are created generally. On the basis of these kinds of comparative studies, we are able to see that the origins of metaphors, and particularly those linked to the emotions, are not always so cut and dried. It is hoped that this form of comparative study may contribute to our knowledge of how the individual creation of emotion metaphors can diversify the process involved.

Works cited

- Beauvoir, Simone de. *L'Invitée*. Paris: Éditions Gallimard, 1943.
- Bieber, Konrad. *Simone de Beauvoir*. Boston: Twayne, 1979.
- Donne, John. "The Extasie." 1633. *The Poems of John Donne*. Ed. Herbert J. C. Grierson. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1912. 51–53.
- Fludernik, Monika, ed. *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*. New York: Routledge, 2011.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. 1920. Ed. James Strachey. Norton: Norton Library, 1990.
- Habermann, Ina. "Reaching Beyond Silence: Metaphors of Ineffability in English Poetry – Donne, Wordsworth, Keats, Elliot." *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*. Ed. Monika Fludernik. New York: Routledge, 2011. 77–93.
- Hesse, Hermann. *Steppenwolf*. Berlin: Fischer, 1927.
- Kövecses, Zoltán. *The Language of Love*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1988.

- Kövecses, Zoltán. *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Kövecses, Zoltán. *Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Lakoff, George. *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Lakoff, George, and Mark Turner. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Lawrence, David Herbert. *The Rainbow*. London: Methuen, 1915.
- Lukavská, Eva. "L'Invitée de Simone de Beauvoir." *Études romanes de Brno*. Vol. 9. Brno: University of Masaryk Press, 1977. 52–64.
- Marnat, Marcel. *D. H. Lawrence*. Paris: Editions Universitaires, 1966.
- Ovid. *Metamorphoses*. Trans. A. D. Melville. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. Ed. Ania Loomba. New York: Norton, 2011.
- Stekel, Wilhelm. *Die Sprache des Traumes: Eine Darstellung der Symbolik und Deutung des Traumes in ihren Beziehungen zur kranken und gesunden Seele*. Wiesbaden: Wiesbaden Verlag, 1911.
- Trim, Richard. *Metaphor Networks: The Comparative Evolution of Figurative Language*. London: Palgrave Macmillan, 2007.
- Trim, Richard. "Le rôle de la morphologie dans la création de la métaphore cognitive, abordé du point de vue de la traduction." *Proceedings of the First World Congress on Translation Studies*. Eds. Marc de Launay and Florence Lautel-Ribstein. Paris: Éditions Classiques Garnier. In press.
- Zeller, Bernard. *Herman Hesse*. Hamburg: Rowohlt, 1963.

Richard Trim graduated in Modern Languages in the UK and went on to specialize in linguistics with a PhD from the University of London. He has lectured in linguistics at a number of universities around Europe and has published widely in the field of metaphor studies. He is currently professor in Linguistics at the University of Toulon, France. His main research areas include metaphor studies associated with cognitive linguistics, historical and contrastive linguistics, comparative literary and political discourse, as well as translation studies.

Christiane Kazue Nagao

The Importance and Scope of Metaphor in Representing a Central Buddhist Image: The Treasure Tower

Abstract: In chapter 11 of the ancient Buddhist text the *Lotus Sutra*, an amazing cosmic movement takes place: a colossal treasure tower rises up out of the earth and stands suspended in the air, at the centre of the universe. Seven centuries ago, Nichiren asserted to Abutsu-bo, a disciple of his: “Abutsu-bō is [...] the Treasure Tower itself, and the Treasure Tower is Abutsu-bō himself. No other knowledge is purposeful.” Instead of dazing his disciple with complex theories, the master presented a magnificent metaphor related to insight into the disciple’s human condition. Paul Ricoeur points out that the metaphor makes and remakes reality; he analyses the metaphor’s referential value and concludes that metaphor may be seen as a model for changing our way of looking at things, of perceiving the world. By hearing such a metaphor, so cheering but also so powerful, the disciple would quickly understand the significance of its terms. No other explanation would be necessary for him to grasp them.

Keywords: allegory, Buddhahood, Buddhism, metaphor, speech acts

1 Introduction

In the *Lotus Sutra*, one of the most important sacred Buddhist writings, Shakyamuni¹ exposed the nature of enlightenment through an allegory, the Treasure Tower. Two thousand years afterwards, a disciple named Abutsu-bo asked the monk Nichiren about the meaning of that tower. Instead of an allegory, Nichiren used another rhetorical device, the metaphor. In the allegory, several images representing different philosophical concepts are displayed. In a metaphor, an idea or concept is linked to a subject.

This article aims to contribute to the study of cultural images and their linguistic representation. We shall combine functional linguistic theories and pragmatics: a definition of allegory, philosophical studies on metaphor (Paul Ricoeur

¹ Shakyamuni is another name for Siddhartha Gautama. He lived in Nepal at some point between the sixth and fourth centuries BCE and would one day become known as Buddha (the “enlightened one” or “the awakened”).

and Hans Blumenberg), and speech act theory (J. L. Austin). The article will help explain the interpretative potentialities of the metaphor in the proposition expressed by Nichiren.

2 The Treasure Tower as allegory

An allegory is a representation of an abstract or spiritual meaning through concrete or material forms (“allegory” n.d.). An intertextual reading is necessary in order to identify a deeper or more abstract meaning. According to Cicero in *De oratore*, the allegory is a system of metaphors. One way to distinguish a metaphor from an allegory is that proposed by ancient rhetoricians: the former covers only separate terms; the latter may be extended to expressions or to whole texts (Ceia 2009). One more aspect can be mentioned following Goethe: the allegory transforms the phenomenon into a concept and the concept into an image, but in such a way that the concept remains always expressible in the image (cited in Selhan 2000, 440). In the scene from the *Lotus Sutra* that we describe below, it will be possible to easily identify such aspects of the allegory.

The Treasure Tower appears in chapter 11 of the *Lotus Sutra*. This sacred text of Mahayana Buddhism was venerated for several centuries in various regions of East Asia.² It is believed to have been formulated in a dialect of India or Central Asia and translated into Sanskrit afterwards. The only exact date that can be associated with the *Lotus Sutra* is that of 255 CE, the year of its first translation into Chinese (Watson 1993, x). But it is through the Chinese version produced in 406 by the Central Asian scholar-monk Kumarajiva that it has become widely known and read in China and the other countries within the Chinese sphere of cultural influence. This version has been universally acknowledged as the most authoritative and felicitous in Chinese (Watson 1993, ix–x).

The *Lotus Sutra* starts by describing Eagle Peak near the city of Rahagrija, where the Buddha preached. In these opening sentences we are still in the world of historical reality or possibility, in a setting where Shakyamuni very probably did in fact propound his doctrines between the sixth and fourth centuries BCE. Then, however, a staggering number and variety of human, non-human, and

² The Mahayana (Skt “Greater Vehicle”) movement arose within Indian Buddhism around the beginning of the common era, and by the ninth century became the dominant influence on the Buddhist cultures. Mahayana Buddhism – which includes the teachings of the *Lotus Sutra* – considers that compassionate practice is a means of attaining enlightenment.

heavenly beings gather to hear the Buddha's teachings.³ All these scenes seem to create a new paradigm that transcends all ordinary concepts of time, space, and also possibility. After several astounding events, impressing due to their cosmic scale, the Buddha begins to preach.

This is the expected moment when the Buddha will present a more accurate teaching that will surpass his earlier pronouncements, which had only provisional validity. When the disciples ask why he did not expound it before, he replies that they were not yet prepared to accept it. And the Buddha bestows on many of them, both men and women, a prophecy of the attainment of Buddhahood in a future existence. Then, a cosmic movement occurs: the Treasure Tower, of huge dimensions, rises up out of the earth and stands suspended in the air. Various kinds of precious objects adorn it. "All four sides emitted a fragrance of tamalapatra and sandalwood that pervaded the whole world. Its banners and canopies were made of seven treasures, namely, gold, silver, lapis lazuli, seashell, agate, pearl, and carnelian" (*The Lotus Sutra* 1993, 170). Inside the tower is a Buddha from the past, Many Treasures Buddha, who made a vow: that he would reappear with this Treasure Tower whenever the *Lotus Sutra* is preached; he would "come forth and appear in that spot to testify to the sutra and praise its excellence" (*The Lotus Sutra* 1993, 171). Many Treasures Buddha praises Shakyamuni for preaching the *Lotus Sutra*. After Shakyamuni has performed several actions in different worlds, Many Treasures Buddha offers him half of his seat in the Treasure Tower, and at once Shakyamuni enters the tower and sits beside him.

The Treasure Tower represents the supreme dignity of Buddhahood, a state of life that must not be understood as mystic or transcendent. Instead, this is a condition of life in which people enjoy wisdom, vitality, self-trust, and other positive conditions that enable them to perform daily activities with integrity and a consciousness of life's purpose (Rubio 2008, xxxvi). The seven jewels or treasures are "the correct teaching, believing it, keeping the precepts, engaging in meditation, practicing assiduously, renouncing one's attachments, and reflecting on oneself" (Nichiren 1999, 317). Many Treasures Buddha represents the world of objective reality that has always existed. This reality refers to the "eternal truth" (Ikeda et al. 1997, 17; my translation) that will be formulated later as the universal law that governs life. Buddha Shakyamuni represents the mortal Buddha, or the active and manifested Buddhahood in this real and ephemeral world. And the act of sitting beside Many Treasures Buddha represents the fact that the two aspects of

³ For example, the text mentions, as Watson (1993, xvi) puts it, "beings or worlds that are as numerous as the sands of millions and billions of Ganges rivers"; these numbers are intended to impress on us the impossibility of measuring the immeasurable.

the Buddha – eternity and transience – are one thing. Both Buddhas denote the principles of reality (the universal law that governs life) and wisdom (the capacity of perceiving that same law in oneself and in every manifestation of life). Daisaku Ikeda, a contemporary Buddhist philosopher, explains that “the only realm where the eternal law can manifest itself is here and now” (in Ikeda et al. 1997, 17; my translation). According to the Buddhist point of view, there are not two planes, a subjective and an objective one; on the contrary, both constitute an essential unity (Ikeda et al. 1997, 15).

With the appearance of the Treasure Tower, a new worldview, completely different from previous teachings, is being presented. Shakyamuni preaches, through a lavish allegory, that a common person may manifest a magnificent dignity in his/her brief life; and that such dignity should reflect upon his/her objective world. The conceptual framework that supports this worldview entails great complexity.

3 The Treasure Tower as metaphor

Buddhist philosophy arrived in Japan in the sixth century CE and spread rapidly within the country in different branches. In many cases, it fused with Shinto or shamanistic thought, and it mingled with pseudo-magic practices that aimed to cure illness or to obtain material benefits (Rubio 2008, xxv).

An important Buddhist monk in Japan was Nichiren, who lived in the thirteenth century. When he was sixteen years old, he was ordained as a priest. The fact that Buddhist teachings were divided into many schools inspired Nichiren to visit every temple to read its texts in search of the one that bore the essential spirit. He found it in the *Lotus Sutra*. He could also elucidate its essence, which he summarized in the phrase *Nam-myoho-rence-kyo*.⁴ These words also stand for the universal law of life. Nichiren pronounced this phrase for the first time when he was thirty-two. He was convinced that, by chanting *Nam-myoho-rence-kyo*, every human being would be able to manifest enlightenment (Rubio 2008, xxxiii). And he disseminated it as a way to ensure happiness for mankind and peace in the world.

⁴ *Nam* comes from the Sanskrit *namas*, meaning “to devote or dedicate oneself.” *Myo* can be translated as “mystic” or “wonderful,” and *ho* means “law.” This law is described as mystic because it is difficult to comprehend that all common people can awaken to the consciousness of Buddha. *Renge* means “lotus blossom,” which is pure and fragrant, unsullied by the muddy water in which it grows. Similarly, the beauty and dignity of our humanity is brought forth amidst the sufferings of daily reality. *Kyo* literally means “sutra,” and here indicates the Mystic Law likened to a lotus flower, the fundamental law that permeates life and the universe, the eternal truth.

Nichiren wrote philosophical treatises but also many letters in response to followers' questions. His style in the letters was intimate and personal; his relationship with his followers was a close one. One of his disciples, Abutsu-bo, once sent him coins – an offering to the Treasure Tower – and a letter in which he asked about the meaning of the tower and of Many Treasures Buddha. In response, Nichiren explained the relationship between the closed tower and theoretical teaching, and the open tower and essential teaching. The latter, which is the more important, reveals two elements of reality: first, the immense innate potential of life (represented by Many Treasures Buddha) and, second, the wisdom to perceive such reality (represented by Buddha Shakyamuni). These two elements are essential aspects of Buddhahood. Nichiren also said that the appearance of the Treasure Tower indicated that, when hearing the *Lotus Sutra*, disciples could perceive for the first time the Treasure Tower in their own lives. And then he stated his most important phrase: “Abutsu-bō is therefore the Treasure Tower itself, and the Treasure Tower is Abutsu-bō himself. No other knowledge is purposeful” (Nichiren 1999, 299).

Nichiren explains that the disciple might think that he had offered gifts to the Treasure Tower of Many Treasures Buddha; but instead, he was offering them to himself. This means that, in sending offerings to his master and in manifesting so much interest in learning about his philosophy, he was accumulating good causes for his own happiness. And the master emphasizes that Abutsu-bo should chant *Nam-myoho-renge-kyo* with the conviction that he himself was a Buddha. Instead of dazing the disciple with complex theories, the master presented a magnificent metaphor to enhance the disciple's insight into his own human condition.

3.1 Metaphor

A metaphor is a poetically or rhetorically ambitious use of words, a *figurative* – as opposed to *literal* – use. The metaphor has attracted more philosophical interest and provoked more philosophical controversy than any other of the traditionally recognized figures of speech (Hills 2011). When we speak of a metaphor, we are talking about two things at once, two different and disparate subject matters that are mingled to produce an enhanced and unpredictable effect. One of these subject matters is already under discussion, or at least already up for consideration when a speaker resorts to metaphor in the first place. This is the metaphor's *primary subject*, in our case: *Abutsu-bo*. The second subject matter is introduced to temporarily enrich our resources for thinking and talking about the first. This is the metaphor's *secondary subject*: *the Treasure Tower*. The maker of a meta-

phor (or the metaphor itself) likens the primary subject to the secondary subject: Nichiren likens Abutsu-bo to the Treasure Tower.

In the process of creating a metaphor, there is a deviation from a literal meaning of a word towards a new, free sense; a transposition of the meaning of a word to another word, a meaning that originally did not belong to it. The reader must perform an interpretation process through which the first meaning is rejected in order to apprehend the new meaning suggested by the metaphor and clarified by the context into which it is inserted.

Metaphors share with similes the notion of likeness. From the recipient's point of view, a simile pursues a logical coherence between the two elements compared, which is reinforced by the use of "like" or "as." The metaphor, however, involves an abstraction in sensitivity or imagination due to its rupture from discursive logic and the freedom it gives to the speaker. Thus, the metaphor involves a greater complexity; it is not simply an abbreviated comparison. In fact, the metaphor may include two terms with dissimilar and/or unlike symbolic references not directly comparable with each other in an attempt to recreate a representation (or understanding) of the world (outer reality) or spirit (inner reality; Mendes 2010).

3.2 Absolute metaphors

Hans Blumenberg, a German philosopher and intellectual historian, devoted much of his work to the study of metaphor. He analysed the role metaphors play in philosophical language. In *Paradigms for a Metaphorology* (Blumenberg 2010), originally published in 1960, Blumenberg examines the relationship between metaphors and concepts. He argues for the existence of "absolute metaphors" that cannot be translated back into conceptual language. These metaphors answer the supposedly naive, theoretically unanswerable questions whose relevance lies in the fact that they cannot be ignored since they are implicit in the ground of our existence. These metaphors leap into unknown fields that concepts are unable to cover.

As a historical researcher, Blumenberg would avoid the question of absolutes. However, he could not ignore the question *a quo*, asked by Heidegger, a question linked with the notion of origin. The origin of life, for example, is very complex and is a point that cannot be ignored from an anthropological point of view. Metaphor mediates between *Dasein*⁵ and the absolute that arises from philosophical anthropology.

⁵ Heidegger uses the expression *Dasein* to refer to the experience of being that is peculiar to human beings, a form of being that is aware of and must confront limitations of their understanding the world.

The relationship between reason and rhetoric in absolute metaphor may be defined by Blumenberg's refusal to accept Descartes's view that everything can be defined with clear, precise, unchanging concepts. Blumenberg's un-Cartesian view of history is inherent in the concept of the absolute metaphor, because such metaphors make up the "substructure of thought, [...] the underground, the nutrient of systematic crystallizations" (Adams 1991, 156). The absolute metaphor is a "catalytic sphere, from which indeed the world of concepts continually enriches itself, but without thereby transforming or consuming this supporting material" (Adams 1991, 156).

The major quest for Buddhists has always been related to the attainment of Buddhahood. This is possible when practitioners perceive the ultimate reality; and they hope that such perception will enable them to find full spiritual satisfaction in life, in other words to surpass the psychological as well as the social barriers that hinder the way towards full enjoyment of life.

When Abutsu-bo asked Nichiren about the appearance of the Treasure Tower, he was probably expecting a philosophical explanation. The master replied in two different ways. He first explained the components of the allegory that represented the Treasure Tower. But, he said, "it is extremely complex" (Nichiren 1999, 299) to explain. And then he stressed that the appearance of the Treasure Tower indicated that "on hearing the *Lotus Sutra*" (Nichiren 1999, 299), listeners could perceive, for the first time, the Treasure Tower within their own lives.

The most important aspect of the Treasure Tower is transmitted through metaphorical statements: (1) The *daimoku* of the Lotus Sutra is the Treasure Tower,⁶ and the Treasure Tower is *Nam-myoho-renge-kyo*, and (2) those who chant *Nam-myoho-renge-kyo* are themselves the Treasure Tower and, likewise, are themselves Buddhas; therefore, as a consequence of prior statements, Abutsu-bo is the Treasure Tower and the Treasure Tower is Abutsu-bo. According to this worldview, the *daimoku* is the essential factor. And the person who chants *daimoku* – both the disciple and the Buddha – is the Treasure Tower. So, the *daimoku* and the person who chants *daimoku* (disciple or Buddha) are the Treasure Tower, that is, the most valuable entities in the world.

In the *Lotus Sutra*, a Buddha named Many Treasures, seated in the Treasure Tower, praises Shakyamuni for his preaching. The Buddha, the teaching, and the disciples are presented as separate entities. Nichiren, however, fuses the teaching (*Nam-myoho-renge-kyo*), the disciple (Abutsu-bo), the Buddha (Many Treasures or Shakyamuni), and the Treasure Tower into one entity. The disciple who chants

⁶ *Daimoku* is the practice of chanting *Nam-myoho-renge-kyo*.

daimoku is the Buddha and is also the Treasure Tower. The Treasure Tower as absolute metaphor introduces a whole new conception of the world and of life. The master's intention is that Abutsu-bo grasp the meaning, that he feel it, and that he incorporate it.

3.3 Semantic metaphor theory and psychological theories

Paul Ricoeur (1978), in accordance with Blumenberg's view, analyses the metaphor's referential value and points out that the metaphor makes and remakes reality, since it functions as a vehicle for changing our way of looking at things, of perceiving the world. To better understand how metaphors work, Ricoeur mentions the interaction theory (in contrast to substitutive theory) of Max Black. According to this, the bearer of the metaphorical meaning is no longer the word but the sentence as a whole, since there is interaction between a logical subject and a predicate. Therefore, metaphor should be described as a deviant predication rather than a deviant denomination – the bearer of the metaphorical meaning being no longer the word but the sentence as a whole. Even though the effect of sense is focused on the word, the production of sense is borne by the whole sentence.

Besides the semantic theory of metaphor – its capacity to provide information about reality – its decisive feature is semantic innovation, thanks to which a new pertinence is established in such a way that an utterance “makes sense” as a whole. According to Ricoeur, it must be emphasized that there is a functioning of similarity and of imagination that is immanent in the predicative process itself. Therefore, the work of establishing resemblance that takes place in the metaphor process has to be in accordance with the deviance and oddness, but also freshness, of the semantic innovation. It is important to understand how resemblance works in the production of meaning. Ricoeur uses a spatial metaphor in his explanation: the new congruence proper to a meaningful metaphorical utterance proceeds from the kind of semantic proximity obtained between terms in spite of their distance. This movement from the far to the near requires an explanation. There is a pictorial or iconic moment in this work of establishing resemblance.

The process of comprehension can be completed by a psychological component such as the “image” or “feeling.” Ricoeur affirms that imagination does not merely schematize the predicative assimilation of terms; it rather contributes to the projection of new possibilities for redescribing the world. For Ricoeur, this projective role of fiction is quite different from the so-called mental image that provides a re-presentation of things already seen. Fiction addresses itself to deeply rooted potentialities of reality. Fiction presents in a concrete mode the split struc-

ture of the reference pertaining to the metaphorical statement. It both reflects and completes it.

Another important component of metaphor is “feeling.” To feel, in the emotional sense of the word, is to make ours what has been put at a distance by thought in its objectifying phase. These feelings are not merely inner states but interiorized thoughts. Thus, feeling is not opposite to thought. Ricoeur returns to Heidegger’s analysis of *Dasein*, which states that feelings have ontological bearing, that they are ways of “being-there,” of “finding” ourselves within the world. But this makes sense only to the extent that it is paired with the split structure of reference in poetic discourse.

Nichiren, the maker of the metaphor, intends that Abutsu-bo be able not only to understand but also to feel the impressive meaning of the Treasure Tower as the representation of Buddhahood in a common human being. The intention of Nichiren is that the disciple understands not the Treasure Tower as a philosophical concept, but the meaning of the whole worldview: that he is already a Buddha in his present form, as an ordinary person. In other words, the attainment of Buddhahood is not a promise to be fulfilled in a distant future. Nichiren’s words have a pragmatic twist, since they serve as a speech act in Austin’s sense: the metaphor helps the meaning to be grasped more easily – it contributes to producing a perlocutionary effect (that the disciple undertake the internal search for his own Buddhahood).

4 Speech acts

According to Austin (1962), there is a threefold distinction among the kinds of acts that are performed when language is put to use: locutionary, illocutionary, and perlocutionary acts. Locutionary acts are acts of speaking, such as uttering certain sounds, using particular words in conformity with the grammatical rules of a particular language and with certain senses and certain references. An utterance is made with the intention of performing a certain illocutionary act: to state or to assert, to order or to request (usually by using imperative sentences), or to ask (usually by using interrogative sentences). The third of Austin’s categories is the perlocutionary act, which is a consequence or by-product of speaking. Perlocutionary acts consist of producing effects upon the thoughts, feelings, or actions of the addressee(s) or other parties.

In Nichiren’s utterance “Abutsu-bō is [...] the Treasure Tower itself, and the Treasure Tower is Abutsu-bō himself,” we can identify the metaphor as part of the locutionary act. As an illocutionary act, the sentence denotes Nichiren’s intention

of explaining what the Treasure Tower is, and also of persuading the disciple that he is a Buddha. The expected perlocutionary effect, which we cannot verify, is that Abutsu-bo view himself as a Buddha. Nichiren's declaration denotes a highly emotive personal interaction. Abutsu-bo should not only understand that the Treasure Tower is a representation of Buddhahood; he should view himself as a Buddha. And not only Abutsu-bo. Since Nichiren states that "those who chant *Nam-myoho-renge-kyo* are themselves the Treasure Tower, and, likewise, are themselves the Thus Come One Many Treasures" (Nichiren 1999, 299), every disciple who chants *Nam-myoho-renge-kyo* is a Buddha. The disciple should perceive in his/her own life the magnificence of the Buddhahood – he/she should feel it, he/she should rejoice after hearing it. This seems to be the intended perlocutionary act.

5 Conclusion

The profusion of images in the allegorical presentation of the Treasure Tower by Shakyamuni must have impressed the disciples. Philosophical explanations of all the concepts presented in that allegory were provided by scholar-monks in thorough studies across many centuries. We can therefore affirm that the allegory allowed the presentation of an extremely complex philosophical system. The strategy of using the allegory was interesting since it allowed the presentation of the whole system for the first time to common people, who ignored it.

Two thousand years later, Nichiren investigated innumerable Buddhist texts, which included not only the sutras but also theoretical studies developed in different periods and areas in which Buddhism was propagated. And his conclusions may be summarized in his reply to Abutsu-bo: because he chants *Nam-myoho-renge-kyo*, Abutsu-bo is the Treasure Tower, and no other knowledge is important. Carlos Rubio, a specialist in Japanese literature, affirms that it was noteworthy that Nichiren considered it most important to internalize symbols and doctrine in general. This was a remarkable attitude that contrasted with the formalism of contemporaneous Buddhist schools (Rubio 2008, xxxvii).

The metaphor used by Nichiren aimed to further the comprehension of an ultimate reality that was completely different from the current representation of the world. Nichiren presented the oneness of the common mortal and the eternal life; they are not different instances but coexist. Through the internalization of the symbol, it may be possible to find the dimension of Buddhahood – the great wisdom and compassionate love that exists forever in the human being – and this consciousness should help in finding a different way of interacting with the surrounding world.

The fictional aspect of the metaphor allows it to recreate a completely different conception of reality. Furthermore, the metaphor does not work as an independent word; its most important factor is the interaction between a logical subject and the predicate. It is important to recall here that Max Black (cited in Ricœur 1978, 145) said that the bearer of the metaphorical meaning is not the word but the whole sentence. In this light, we can understand even better the expressive force of the statement “Abutsu-bō is [...] the Treasure Tower.” Nichiren was not interested in the truth written in books; instead, he searched for a vivid truth that could be internalized by the disciple.

At the closing conference of the 4th Latin American Course on Soka Buddhism, held in April 2017 in Buenos Aires, the Studies Department Chief of the Soka Gakkai International organization stated that the conclusion of all Buddhist studies is that all people who practice *daimoku* are Buddhas. But this seems to be a truth that cannot be easily experienced – and in that same vein we can understand Nichiren’s effort in awakening the Treasure Tower in the soul of Abutsu-bo.

Works cited

- Adams, David. “Metaphors for Mankind: The Development of Hans Blumenberg’s Anthropological Metaphorology.” *Journal of the History of Ideas* 1.1 (1991): 152–166. <http://www.jstor.org/stable/2709587> (10 May 2016).
- “Allegory.” *Dictionary.com*. n.d. www.dictionary.com/browse/allegory (10 June 2018).
- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. London: Oxford University Press, 1962.
- Blumenberg, Hans. *Paradigms for a Metaphorology*. Trans. Robert Savage. Ithaca: Cornell University Press, 2010.
- Ceia, Carlos. “Alegoria.” *E-Dicionário de Termos Literários*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 29 December 2009. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria/> (15 May 2016).
- Hills, David. “Metaphor.” *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 19 August 2011. <http://plato.stanford.edu/entries/metaphor/> (25 April 2016).
- Ikeda, Daisaku, Katsuji Saito, Takanori Endo, and Haruo Suda. “17. Nuestra vida es, en sí misma, la Torre de los Tesoros.” *La sabiduría del Sutra del loto: Diálogo sobre la religión en el siglo XXI*. Trans. Soka Gakkai Translation Committee of Argentina. Vol. 9. Buenos Aires: Soka Gakkai Internacional de la Argentina, 1997. 2–27.
- The Lotus Sutra*. Trans. Burton Watson. New York: Columbia University Press, 1993.
- Mendes, Paula. “Metáfora.” *E-Dicionário de Termos Literários*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 20 June 2010. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/> (1 November 2018).
- Nichiren. *The Writings of Nichiren Daishonin*. Trans. Goshō Translation Committee. Tokyo: Soka Gakkai, 1999.
- Ricœur, Paul. “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling.” *Metaphor*. Spec. issue of *Critical Inquiry* 5.1 (1978): 143–159.

- Rubio, Carlos. "Introducción." *Los escritos de Nichiren Daishonin*. By Nichiren. Trans. Comité de traducción del *Gosho* al español. Tokyo: Soka Gakkai, 2008. xix–xl.
- Seihan, Azade. "Allegory as the Trope of Memory: Registers of Cultural Time in Schlegel and Novalis." *Interpretation and Allegory: Antiquity to Modern Period*. Ed. Jon Whitman. Boston: Brill, 2000. 437–450.
- Watson, Burton. "Translator's Introduction." *The Lotus Sutra*. Trans. Watson. New York: Columbia University Press, 1993. ix–xxii.

Christiane Kazue Nagao's most important life experiences were being a mother, becoming a Buddhist, and graduating in Literature at the University of Buenos Aires. The object of study that really caught her attention was life: what life is, its importance, and the best way to go through it. And both Buddhist philosophy and literature became her way of investigating life, with the aid of linguistic tools. That is her passion.

Rainer Just

Liebeskarotte / Wortgarrotte – Beobachtungen aus dem Folterhaus der Sprache

Abstract: Der Essay spürt dem Zusammenhang von Sprache und Liebe nach und bedient sich hierbei der psychoanalytischen Theorie, die den libidinösen Aspekt der Sprache stets hervorgehoben hat: Sprache ist das mächtigste Medium des Eros und zugleich auch fundamental mit dem Todestrieb verbunden – das „Unbehagen in der Kultur“ lässt sich immer auch als ein Unbehagen an der Liebe lesen. Ein wichtiges Interface zwischen Sprache und Liebe bildet der kulinarische Komplex: In Samuel Becketts Roman *Der Namenlose* wird die Frage nach dem Innen und Außen, nach dem logo-libidinösen Verschlingungszusammenhang mit dem Leitmotiv der Nahrungsaufnahme bzw. deren Verweigerung verquickt. Es ist der Diskurs eines Hungerkünstlers, der paradigmatisch für das dunkle Begehren der Sprache steht – und für die Kritik an der Kultur als aufgehobener Kannibalismus. Was die avantgardistische Literatur und die psychoanalytische Theorie in den Fokus rücken, ist das „Folterhaus der Sprache“, in dem der Mensch, von der Sprache erfasst und gepeinigt, sein Begehren unaufhörlich artikulieren muss. Die Wahrheit (der Liebe) zeigt sich aber erst dort, wo die Sprache sich ihrer (ideologischen) Entstellungsarbeit bewusst wird und – wie es Roland Barthes nannte – zu einer „Agape der Syntax“ findet. Literatur entpuppt sich im kulinarischen Kontext von Liebe und Logos als niemals abzuschließende Kronos-Dekonstruktion.

Keywords: Liebe; Sprache; Nahrung; Hunger; Psychoanalyse; Beckett; Freud; Lacan; Kronos; Namenlose

Die Sprache der Liebe – die Liebe zur Sprache – Sprache *und* Liebe: Wenn wir nach der Verbindung von Sprache und Liebe fragen, nach der erotischen Macht der Worte, muss zunächst in Frage gestellt werden, was das sei, die Liebe. Was heißt Liebe? Wie lässt sich das Wort *Liebe* definieren? Wir wollen es hier mit einer psychoanalytischen Annäherung versuchen, gerade deshalb, weil im psychoanalytischen Diskurs nach Freud die allerweiteste Verwendung des Liebes-Begriffs im Mittelpunkt steht. Freud betonte in seinem Werk immer wieder – weil ihm wiederholt der Vorwurf der Pansexualität gemacht wurde –, dass in seiner Trieblehre „Libido“ genau in dem offenen Bedeutungsspektrum zu begreifen sei, in dem auch im deutschen Sprachgebrauch das Wort „Liebe“ schillert: vom rohsten Sexualakt, dem Akt des „Liebe-Machens“, über die zärtliche Zuneigung zu den

Eltern und Geschwistern bis zu den sublimsten, vergeistigtsten Formen, etwa die christliche *Agape*, reicht der Spielraum der Denotationen (vgl. Freud 1999g, 98 f.). Nur in dieser Hinsicht lässt sich auch Jacques Lacans Bemerkung verstehen, dass in der Psychoanalyse immer nur über die Liebe gesprochen werde, ja dass das Sprechen über die Liebe im Grunde ihr einziger Gegenstand sei: „Von Liebe zu sprechen, in der Tat, nichts anderes tut man im analytischen Diskurs.“ (Lacan 1986, 90) Die Psychoanalyse stellt die Frage nach dem *Begehren* – *désir*, *desire* –, nach dem *Wunsch* – wie es noch bei Freud geheißen hat –, dem *Wunsch* nach Liebe, den jeder Mensch unaufhörlich und in vielfältig verwickelten Formen artikuliert, von Beginn an und bis zuletzt, bis zum Tod, und sogar darüber hinaus. Um die Artikulation des *Begehrens* vom *Bedürfnis* zu unterscheiden, gibt die Psychoanalyse gerne ein anschauliches Beispiel aus der frühkindlichen Genese: Das Neugeborene schreit, weil es Hunger hat, und bekommt die Mutterbrust gereicht, die den Hunger stillt und das Bedürfnis nach Nahrung befriedigt, doch die Brust gibt mehr als Milch, sie spendet auch Wärme, sie vermittelt das Gefühl von Geborgenheit und Zuspruch, begleitet von der Erfahrung einer sanften, beruhigenden Stimme, die, während das Kind an der Brust saugt, zu ihm spricht. Durch die zärtliche Fürsorge, die es so erfährt, verwandelt sich der Schrei nach Nahrung in einen Schrei nach Liebe, in einen Anspruch auf mehr – mehr als bloß die nackte Bedürfnisbefriedigung, die Stillung des Hungers. Das Menschenkind hat zu begehren begonnen: Es begehrt, vom anderen beachtet, umsorgt, verwöhnt, geliebt zu werden. Begehren ist somit, im starken psychoanalytischen Sinn, immer Anspruch auf Liebe, ist Begehren nach dem Begehren des anderen. Und mit dem Begehren, das nicht nur verlangt, was es unmittelbar braucht, sondern auch nach dem sich sehnt, was darüber hinaus Lust bereitet, kommt die Sprache ins Spiel. Die Liebe spricht. Die Liebe sagt immer: Sprich mit mir! Die Liebe, das emphatische Begehren, verlangt nach der Sprache des anderen. Es verlangt sie im doppelten Sinn: Das Begehren wird durch die Sprache hervorgerufen und benötigt die Sprache, um sich am Leben, am Sehnen, am Laufen zu halten. Im Zusammenhang mit der Frage nach der Angst – und Angst ist für Freud grundsätzlich „Angst vor dem Liebesverlust“ (Freud 1999h, 483) – erzählt Freud folgende erhellende Begebenheit: „Die Aufklärung über die Herkunft der kindlichen Angst verdanke ich einem dreijährigen Knaben, den ich einmal aus einem dunklen Zimmer bitten hörte: ‚Tante, sprich mit mir; ich fürchte mich, weil es so dunkel ist.‘ Die Tante rief ihn an: ‚Was hast du denn davon? Du siehst mich ja nicht.‘ ‚Das macht nichts‘, antwortete das Kind, ‚wenn jemand spricht, wird es hell.‘“ Und Freud folgert: „Er fürchtete sich also nicht vor der Dunkelheit, sondern weil er eine geliebte Person vermißte, und konnte versprechen sich zu beruhigen, sobald er einen Beweis von deren Anwesenheit empfangen hatte.“ (Freud 1999c, 126) Die Sprache, hier blitzt es deutlich auf, ist nicht nur das zentrale Instrument der Auf-

klärung, der verbindlichen Erkenntnis von Wahrheit, sie ist auch – oder besser gesagt: gerade deswegen – das mächtigste Medium der Liebe. Freud setzte bedingungslos auf die grenzenlose Macht der Sprache, sowohl im Guten als auch im Bösen:

Worte waren ursprünglich Zauber, und das Wort hat noch heute viel von seiner alten Zauberkraft bewahrt. Durch Worte kann ein Mensch den anderen selig machen oder zur Verzweiflung treiben, durch Worte überträgt der Lehrer sein Wissen auf die Schüler, durch Worte reißt der Redner die Versammlung der Zuhörer mit sich fort und bestimmt ihre Urteile und Entscheidungen. Worte rufen Affekte hervor und sind das allgemeine Mittel zur Beeinflussung der Menschen untereinander. (Freud 1999f, 10)

Die magische Allmacht der Sprache, ihr *Witz* und *Aber-Witz*, „Verbindungsbrücken von überallher überallhin“ zu schlagen, wie es in der Schrift über Deckereinerinnerungen heißt (Freud 1999a, 549), ist eine zutiefst erotische. Denn wenn wir zur Ausgangsfrage zurückkehren, zur Frage nach der Definition von Liebe, dann ist die grundlegendste Ebene die des Eros, jenes Grundprinzips des Lebens, das danach strebt, Verbindungen einzugehen, um durch den Zusammenschluss mit anderen Objekten höhere, komplexere Einheiten zu schaffen. Aus zwei mach eins! – Das ist die Zauberformel des Eros, das Simalabim der Liebe, der Hokus-pokus der Kopulation. Bekannterweise wird aber dieses „Liebesstreben“ (Freud 1999h, 478) von einem Destruktionstrieb kontrastiert, der auf die Regression, auf die gewaltsame Bewahrung der Eigenexistenz aus ist und die höheren Einheiten zu zerstören sucht. Hier kommt Freuds berühmter *Todestrieb* ins Spiel, der die libidinösen Triebe unterwandert bzw. in ein „Jenseits des Lustprinzips“ führt. Die „Kulturentwicklung“, schreibt Freud in „Das Unbehagen in der Kultur“, sei gezeichnet vom „Kampf zwischen Eros und Tod, Lebenstrieb und Destruktionstrieb“. Grundsätzlich, fährt er fort, sei das „Programm der Kultur“ ein „Werk des Eros“, „der vereinzelte menschliche Individuen, später Familien, dann Stämme, Völker, Nationen zu einer großen Einheit, der Menschheit, zusammenfassen wolle.“ Die „Menschenmengen sollen libidinös aneinander gebunden werden“, was aber immer nur zum Teil gelinge, da es auch den „natürliche[n] Aggressionstrieb der Menschen“ gebe, „die Feindseligkeit eines gegen alle und aller gegen einen“ (Freud 1999h, 481). Das Projekt der Kultur und der Aufklärung arbeitet deshalb, wie Freud es nennt, immer mit „Liebesprämien“ (Freud 1999d, 335): „Durch die Zumischung der *erotischen* Komponenten werden die eigensüchtigen Triebe in *soziale* verwandelt.“ (Freud 1999d, 333) So wie jede „soziale Angst“, laut Freud, „Angst vor dem Liebesverlust“ ist, so ist auch jede soziale Hoffnung ein Versprechen von Liebesgewinn. In diesem Sinn ist auch jedes „Unbehagen in der Kultur“ ein Unbehagen an der Liebe. Und man kann hinzufügen: auch ein Unbehagen an der Sprache, diesem mächtigsten Medium des Eros.

Der Liebe entkommt man nicht, genauso wenig wie der Sprache. „Die Liebe ist eine Karotte, die immer zieht“, heißt es in Samuel Becketts Roman „Der Namenlose“: „*L'amour, voilà une carotte qui n'a jamais raté*“. In der Übersetzung von Elmar Tophoven, die Beckett autorisiert hat: „Die Liebe ist [...] eine Möhre, die immer zieht, ich habe immer wieder irgendeine vernaschen müssen.“ (Beckett 1995, 41) Wer das sagt, ist der Namenlose, der nicht aufhören kann zu sprechen, der nicht aufhören kann zu begehren, weil der, der spricht, immer auch der ist, der begehrt, der weiter danach verlangt, gehört, erhört, geliebt zu werden, egal wie zerstört die Sprache schon scheint oder der Körper, dieser Torso mit Kopf, aus dem die eigene Stimme kommt und in dem die fremden Stimmen widerhallen, die Kakophonie der verinnerlichten anderen. „Der Diskurs muß weitergehen“ (Beckett 1995, 10 f.), bekennt der Namenlose, er muss immer weitergehen, weil das Ziel, zu schweigen – Hamlets *Rest* – lockt und weil dieses Ziel im Leben, solange es, von der Liebeskarotte angezogen, „immer vorwärts dringt“, unerreichbar bleibt. Die „Wut zu sprechen“ (Beckett 1995, 83), die den Namenlosen antreibt, respondiert todesgetrieben auf die unaufhörliche Libido, als die Freud die fortwuchernden „Kraftäußerungen des Eros“ (Freud 1999h, 480) bezeichnet hat: „schon wieder Leben, immerzu und überall Leben“ (Beckett 1995, 86). Es lebt. Es denkt. Es spricht. Es isst. Der Mensch ist ein unheimliches „Denkfleisch“ (Beckett 1995, 92), ist die Hegel'sche „Amphibie“¹ aus Geist und Natur, so dass der Ort seines Ichs, der Ort des Subjekts, von dem es aus spricht, unauslotbar bleibt: „Bald in einem Kopf, bald in einem Bauch, [...] irgendwo im Ungewissen.“ (Beckett 1995, 91)

Die Frage nach dem Zusammenhang von Liebe und Sprache, die wir hier, zumindest akzentweise, zu beantworten suchen, ist grundsätzlich „eine Frage des Außen und Innen“ (Freud 1999i, 13), der Vermitteltheit von Subjekt und Objekt – oder besser gesagt: eine Frage des Verschlingungszusammenhangs. Beide, Sprache und Liebe, haben ihren Ausgangspunkt im Mund. Es ist der Mund, der spricht. Es ist der Mund, der isst. Es ist der Mund, der küsst. Im „Unbehagen in der Kultur“ schreibt Freud, dass er seine Trieblehre anfänglich auf „den Satz des Dichterphilosophen Schiller“ gestützt habe, auf den Schlussvers aus dem Gedicht „Die Weltweisen“, in dem es heißt, „daß ‚Hunger und Liebe‘ das Getriebe der Welt zusammenhalten“. Während der Hunger, so Freud, „als Vertreter jener Triebe gelten [könne], die das Einzelwesen erhalten wollen“, dienen

1 „Die geistige Bildung, der moderne Verstand bringt im Menschen diesen Gegensatz hervor, der ihn zur Amphibie macht, indem er nun in zwei Welten zu leben hat, die sich widersprechen, so daß in diesem Widerspruch nun auch das Bewußtsein sich umhertreibt und, von der einen Seite herübergeworfen zu der anderen, unfähig ist, sich für sich in der einen wie in der anderen zu befriedigen“ (Hegel 1986, 80 f.).

die „aufs Objekt gerichteten ‚libidinösen‘ Triebe der Liebe“ (Freud 1999h, 476 f.) nicht nur dem „Ichtrieb“, der egozentrischen Selbstbewahrung, sondern auch der Eigenerweiterung, dem erotischen Zusammenschluss. Trotzdem – und hier wird es dialektisch – hat jedoch auch die Liebe ihr Urbild im Hunger, denn in der frühkindlichen oralen Phase werden die Objekte der Begierde im buchstäblichen Sinn verinnerlicht: Es kommt, schreibt Freud, zum „*Sichverleiben* oder *Fressen* [derselben], eine Art der Liebe, welche mit der Aufhebung der Sonderexistenz des Objekts vereinbar ist, also als ambivalent bezeichnet werden kann“ (Freud 1999e, 231). Der Sprachgebrauch hat dieses erste Urteil der Liebe *aufgehoben*, um den kannibalischen Akt im Sprachspiel zu negieren: konserviert, sublimiert, transzendiert. Geblieben sind vor allem die Redensarten: Wer liebt, verzehrt sich nach dem anderen; die Liebenden haben einander zum Fressen gern; man liebt sich mit Haut und Haar – kurz: Liebe geht durch den Magen, nicht nur wegen der Schmetterlinge im Bauch. Freud stellt sogar die These auf, dass alle Urteilsfunktionen, die entweder bejahen oder verneinen oder einem Objekt eine Eigenschaft zuschreiben, dieser kulinarischen Fragestellung folgen, denn die Frage nach „gut oder schlecht, nützlich oder schädlich“ bedeutet in „der Sprache der ältesten, oralen Triebregungen ausgedrückt: das will ich essen oder will es ausspucken, und in weitergehender Übertragung: das will ich in mich einführen und das aus mir ausschließen. Also: es soll in mir oder außer mir sein. Das ursprüngliche Lust-Ich will [...] alles Gute sich introjizieren, alles Schlechte von sich werfen. [...] Es ist, wie man sieht, wieder eine Frage des *Außen und Innen*.“ (Freud 1999i, 13)

Becketts Bild von der Liebeskarotte, die es immer wieder zu vernaschen gilt, evokiert das Bild vom Esel, dem das nutritive Objekt der Begierde am Angelhaken vor Auge und Maul gehalten wird, um weiter zu traben, um weiter zu arbeiten. Die Liebeskarotte *zieht*. Sie lässt einen weitermachen – bis zum Ende – und deshalb schließt der Roman auch mit diesem Wort: *weitermachen*. „[E]s sind Worte, es gibt nichts anderes, man muß weitermachen, [...] man muß Worte sagen, solange es welche gibt, [...] man muß weitermachen, ich werde weitermachen.“ (Beckett 1995, 176) *Je vais continuer* – dieses Kontinuum ist der Zug der Sprache, der „Hunger und Liebe“, den Grundtriebfedern des Weltgetriebes, folgt; es ist der Diskurs eines unendlichen Begehrens, welches sich nach dem anderen verzehrt, ohne ihn zur Gänze verinnerlichen, verdauen zu können, weil er sich als Sprachwesen entzieht. „Als elende, vergebliche Wörter des elenden, alten Geistes habe ich die Liebe erfunden, [...] um mir zu entgehen“ (Beckett 1995, 22), bekennt der Namenlose. Die Liebe soll dazu dienen, dem Ich zu entkommen, gleichzeitig nährt sie aber auch das Individuum, das narzisstische Ego, hält es am Laufen, am Sprechen, am Sich-Selbst-Versprechen. Es ist das Versprechen der Sprache, nicht allein zu sein, das Versprechen, „von überallher nach überallhin“ Verbindungsbrücken schlagen zu können, durch die „Zauberkräft“ des *logos*, der die

primär-narzisstische Weltverschmolzenheitserfahrung, das „ozeanische Gefühl“, in der Idee der Menschheit aufhebt. Der Diskurs des Namenlosen, der *nicht aufhören kann, nicht aufzuhören* (wie Lacan den Todestrieb charakterisiert hat), folgt dem Zug des Begehrens: einer Sprache, die über sich selbst hinausspricht. Die Stimme des anderen, die die Dunkelheit der Selbstversunkenheit erhellt, ist die größte Liebeskarotte, der größte Köder am Angelhaken des Begehrens. Vernascht kann immer nur der Körper des anderen werden, sein Augapfel, sein Erdbeer- und Mund; was widersteht, ist der Geist der Sprache, das Skelett der Grammatik, die unheimliche Stimme der Ver-Änderung, die – als *Extimes* – insistiert. Eine Karotte ist keine Karotte ist keine Karotte ... anders gesagt: Eine Karotte ist eine Rose ist eine Zigarre ist das Ei, das der untote Hund, der in die Küche kommt, dem Koch immer wieder entwendet, um von ihm immer wieder tot-, entzweigeschlagen zu werden – „nach Belieben, nach Belieben“ (Beckett 1995, 127). Die Sprache *zieht*, zieht hinein in die unendliche Metonymie des Begehrens, in das „Liebesrezidiv“, das im Zentrum der psychoanalytischen Aufmerksamkeit steht,² in die Suche nach der verlorenen Lust, in ihre Wiederholungen, ihre Surrogatsreihen und Supplementenketten. „An der Frauenbrust treffen sich Hunger und Liebe“ (Freud 1999b, 211), kommentiert Freud in der „Traumdeutung“ einen seiner Träume, in dem er in die Küche geht, hungrig nach Mehlspeisen, und auf eine Wirtin trifft, die seiner Mutter gleicht und die ihn ermahnt, seinen Appetit zu zügeln, da das Essen noch nicht fertig sei. Triebverzicht leisten – die Lust aufschieben – die Gier unterdrücken: Das ist der Ursprung aller Kultur, aber auch des Unbehagens in ihr, denn die Psychoanalyse lehrt, dass es dem Menschen unmöglich sei, ganz auf eine „einmal gekannte Lust“ zu verzichten; der Mensch suche danach, sie ein Leben lang wiederzufinden, zu wiederholen, in welcher entstellten oder sublimierten Form auch immer. Letztendlich ist Kultur aufgehobener Kannibalismus. Oder mit einem bösen Aphorismus Lichtenbergs gesagt: „Wir fressen einander nicht, wir schlachten uns bloß.“ (Lichtenberg 1992, K 224) In Freuds Urhorden-Mythos aus „Totem und Tabu“ verspeist die Bruderschaft den ermordeten Urvater, um durch

2 „In einem Liebesrezidiv vollzieht sich der Prozeß der Genesung, wenn wir alle die mannigfaltigen Komponenten des Sexualtriebes als ‚Liebe‘ zusammenfassen, und dieses Rezidiv ist unerlässlich, denn die Symptome, wegen deren die Behandlung unternommen wurde, sind nichts anderes als Niederschläge früherer Verdrängungs- und Wiederkehrkämpfe und können nur von einer neuen Hochflut der nämlichen Leidenschaften gelöst und weggeschwemmt werden. Jede psychoanalytische Behandlung ist ein Versuch, verdrängte Liebe zu befreien, die in einem Symptom einen kümmerlichen Kompromißausweg gefunden hatte. Ja, die Übereinstimmung mit dem vom Dichter geschilderten Heilungsvorgang in der *Gradiva* erreicht ihre Höhe, wenn wir hinzufügen, daß auch in der analytischen Psychotherapie die wiedergeweckte Leidenschaft, sei sie Liebe oder Haß, jedesmal die Person des Arztes zu ihrem Objekte wählt.“ (Freud 1999j, 118)

diesen Bund das erste totemistische Gesetz zu etablieren, dass keiner mehr seinen Nächsten überfallen und auffressen soll. Und Freud erwähnt auch kurz, dass in der christlichen Eucharistie und der *Agape*, dem Liebesmahl, diese Urgeschichte des Kannibalismus auf höchster, sublimster Ebene aufgehoben wurde (vgl. Freud 1999k, 186). Das Wort ist Fleisch geworden: Tatsächlich sind – Freuds hysterischer Konversionstheorie zufolge – alle unsere Körper durchdrungen vom Wort, von den Redensarten und Sprechweisen, von all der physiologischen Metaphorik, die uns ins Gesicht schlägt oder unser Herz tanzen, springen, brechen lässt. Diese *Transsubstantiation* durch den *logos* hat den nackten Hunger, die sowohl sexuell als auch kulinarisch konnotierte „Fleischeslust“ (Beckett 1995, 62), in das Begehren verwandelt – und damit in ein Begehren der Sprache.

Wovon man nicht essen darf, darüber muss man sprechen: Becketts Diskurs ist deshalb auch der Diskurs eines Hungerkünstlers; das Motiv der Nahrung durchzieht den ganzen Roman.³ Der Namenlose – beziehungsweise Mahood, einer seiner „Stellvertreter“ – wohnt neben einem Schlachthof, in unmittelbarer Nähe einer „Pferdefleischverwertung“, und ist mit der Wirtin einer Garküche liiert, in deren Gemüsegarten er mit Blick auf die Speisekarte haust: „Hier tötet und isst man“ (Beckett 1995, 74), lautet seine lapidare Zusammenfassung. Er nennt sich selbst einen „Hungerleider“, er sei ein „Krüppelrumpf im Napf“ (Beckett 1995, 39), der nicht nur mit „Kalbslunge“ und „Markknochen“ (Beckett 1995, 57) gefüttert werde, sondern auch mit „Redensarten“. Er sagt, sie hätten ihm „eine Sprache eingetrichtert“ (Beckett 1995, 52), eine allzu familiäre, inzestuöse Sprache, die „Liebe zum Nächsten“ fordert und vom „Schoß der Vernunft“ spricht, eine allzu verlogene, hohe Sprache, changierend zwischen „Kauderwelsch“ und „Oberprimanergedede“, die ihm nicht schmeckt, weshalb er ihre „Redensarten“ wieder *herauskotzen* möchte (Beckett 1995, 68). Er verlangt stattdessen nach einer einfacheren „intellektuellen Nahrung“, die sich mit basalen Geschmacksurteilen – ganz im Sinn von Freuds oralem Beurteilungsvermögen – begnügt: „Was eine Rübe ist, weiß ich ungefähr, auch was eine Karotte ist, vor allem die zarte, auch Möhrchen genannte.“ (Beckett 1995, 58) Doch die Sprache geht über diese differenzierende Prädikation der Dinge hinaus. Es sind die fremden Stimmen, die den Namenlosen quälen, das fremde Gemurmel, das ihn „würgt“, weil man es,

3 Auch in Becketts „Endspiel“ ist der Hunger/Liebes-Topos zentral und mit dem Verfall der Sprache verquickt; es wird nur noch „geschwatzt“ – und auch die Liebe „schmatzt“ nur noch: „Was in diesem Ambiente der Humanität fortwest: daß die beiden Alten [gemeint sind Hamms Eltern Nell und Nagg, die in Mülltonnen hausen] den letzten Zwieback miteinander teilen, wird durch den Kontrast zur transzendentalen Bestialität abstoßend, der Rückstand der Liebe zur schmatzenden Intimität. Soweit sie noch Menschen sind, menschelt es.“ (Adorno 1974, 302; siehe hierzu auch: Just 2018, 234 ff.)

wie er behauptet, in ihn „hineingestopft“ (Beckett 1995, 68) habe. Er ist mit der Sprache der anderen gemästet, überfüttert, bis oben hin voll. Wenn die Liebe, wie es bei Beckett heißt, eine Karotte ist, die immer zieht, so ist damit auch die Sprache gemeint, die verlockt, verführt, einen in Bann schlägt, gefesselt hält. *Une carotte* – von diesem Wort ist es, zumindest im Lautlichen, nicht weit zum französischen *garrotter* – knebeln, mundtot machen – und damit zur Garrotte, dem Mord- und Hinrichtungswerkzeug, dem Würgeisen, das erdrosselt, stranguliert. Eine *Karotte*: eine *Garrotte*. Die Liebeskarotte ist immer auch die Sprach-, die Wortgarrotte. Die Liebe zieht, zieht an; die Sprache würgt, fesselt, schneidet wie die Liebe ins Fleisch. Ein brutales Möbiusband: Die Artikulation des Begehrens ist das Begehren der Artikulation. Deshalb ist der Protagonist auch mit einem Ring um den Hals an den Krug, in dem er haust, angebunden. Es ist sein „Halsband“, er spricht von seinem „Pranger“ aus (Beckett 1995, 63). Wenn wir gesagt haben, dass das mächtigste Medium bzw. Instrument des Eros die Sprache sei, weil sie alles mit allem, auch mit dem Fernsten und Fremdesten verbinden kann, dann muss man dieses mächtige Band auch kritisch sehen. Das Subjekt nach Freud, Lacan und Beckett ist der Sprache unterworfen: *Sub-jectus*. Die Sprache ist ihm von Geburt an „eingetrichtert“, in ihn „hineingestopft“ worden, so dass er an ihr „würgt“, sie wieder „erbrechen“ muss. Der unaufhörliche Diskurs, den Becketts Namenloser von sich gibt, steht deshalb auch unter dem Zeichen der Folter: „Ich bin [...] da, um gepeinigt zu werden“ (Beckett 1995, 50), heißt es an einer Stelle; und etwas später: „Man kann sich nur noch in aller Ruhe auf die Folter strecken, in der Wonne, zu wissen, auf ewig niemand zu sein.“ (Beckett 1995, 72) Im Gemurmel, im Gerede, im polyphonen Stimmengewirr der anderen entgrenzt sich das Subjekt, wird namenlos, entzieht sich, indem es versucht, den Identitäten, denen es durch die Eintrichterungen des Muttersprachenbreis, der immer auch ein ideologischer *Schwedentrunk* ist,⁴ zu entkommen. Die Sprache foltert, richtet zu, sie schneidet ins Fleisch, würgt ab. Genauso wie es die Liebe tut: Denn durch die neuen Verbindungen, die das Eros-Prinzip anstrebt, geht auch immer etwas an dem, was sich da zu größeren Einheiten verbindet, zugrunde. Wenn Spinozas Satz gilt, *omnis determinatio est negatio*, dann gilt auch *omnis copulatio est negatio*. Slavoj Žižek hat darauf hingewiesen, dass Lacan gegen Heidegger eingewandt habe, dass das „Haus der Sprache“, welches der Mensch bewohnt, kein gemütliches sei, in dem man es sich leicht einrichten könne – im Gegenteil: es sei ein

4 Der sogenannte Schwedentrunk war eine während des Dreißigjährigen Krieges häufig angewandte Foltermethode, bei der dem Opfer durch einen Trichter Jauche oder eine andere abstoßende Flüssigkeit in den Mund eingeführt wurde.

„Folterhaus der Sprache“ (Žižek 2012).⁵ „In der Freudschen Perspektive“, zitiert Žižek Lacan, „ist der Mensch das von der Sprache erfaßte und gepeinigte Subjekt.“ (Žižek 2014, 1183) Das Bild von der Karotte, das am Gängelband der Sprache den verliebten Esel antreibt, evoziert diese Pein: Die unüberbrückbare Kluft zwischen dem, was das Subjekt begehrt, und dem, was es zu erreichen vermag, ist auch der unaufhebbare Einschnitt zwischen Subjekt und Sprache. Die Schlinge der Sprache, ihr Verschlingungszusammenhang, nötigt dazu, sich aus ihrem unmittelbaren Zugriff zu befreien, was eben nur durch die Subtraktion von der gewöhnlichen Sprache funktioniert, sei es die des Alltags mit ihren dümmlich-brutalen Sprichwort-Weisheiten – „wer zuerst kommt, mahlt zuerst“; „alles hat ein Ende, nur die Wurst hat zwei“ – oder auch des leeren Sprechens, jenes übliche Bescheidwissen im bildungsbürgerlichen oder akademischen Pfauenradschlag. Der Namenlose fühlt sich von der Sprache gefoltert, er nimmt die Folter auf sich, um nun seinerseits den Diskurs zu deformieren. Žižek verweist in diesem Zusammenhang auf Elfriede Jelineks Forderung „Man muß die Sprache foltern, damit sie die Wahrheit sagt.“ (Jelinek 1995, 73) Die Suche nach dem wahren Wort, der sich die Literatur verschrieben hat, ist sich der einschneidenden Kraft der Sprache bewusst. Sie muss die Gewalt der Sprache auf sich nehmen, um sie in eine revolutionäre zu verwandeln. Als zusätzliche Referenz sei hier nur Kafka genannt, der an Milena schrieb, dass er sich „mit nichts anderem als mit Gefoltert-werden und Foltern“ beschäftige, „um aus dem verdammten Mund das verdammte Wort zu erfahren“ (Kafka 1986, 290), oder Peter Handkes Kaspar Hauser-Stück: „Es zeigt“, merkte dazu Handke an, „wie jemand durch Sprechen zum Sprechen gebracht werden kann. Das Stück könnte auch ‚Sprechfolterung‘ heißen.“ (Handke 1973, 7) Mehr noch: Die ganze avancierte Literatur – Kafka, Joyce, Beckett, Proust, Gombrowicz – könnte als eine solch semiologische *tour de torture* charakterisiert werden. Sich von der grammatologischen Garrotte, dem ererbten Würgeband der Sprache befreien, indem man sie so entstellt, so verwendet, dass – wie es Deleuze mit Bezug auf Marcel Proust genannt hat – „eine Art Fremdsprache“, ein „Anders-Werden der Sprache“ (Deleuze 2000, 16) möglich wird, ein erlösendes *Delirium*, befreit vom überkommenen ideologischen Zwang: „Wenn ich ein Wort höre“, erläuterte Jelinek in einem Interview, „muss ich sofort Alliterationen, Paraphrasen, Metathesen herstellen, Silben vertauschen. [...] Es ist [...] ein sehr alter Wunsch, die Sprache selbst zu zwingen, die Wahrheit zu sagen und ihren Ideologiecharakter preiszugeben.“ (Jelinek 1995, 72f.) Die Ent-Stellung der Sprache ist notwendig: „Man muß versuchen, die Dinge so zu umschreiben, sie so zu ver-

5 Vgl. hierzu auch den Abschnitt „Im Folterhaus der Sprache“ in „Weniger als Nichts“ (Žižek 2014, 1182ff.)

zerren, daß sie zur Kenntlichkeit entstellt werden.“ (Jelinek 1995, 49) Was Jelinek hier anspricht, ist die polymorph-perverse Poetik der Sprache, die grenzenlose Kopulationskraft ihrer Worte, denn jedes Wort lässt sich über das metonymisch-metaphorische Band, über die sinnlich-semanticen Assoziationen, mit allen anderen Wörtern verbinden, so wie die *Karotte* auch die *Garrotte* ist und so wie im *Esel*, den die Karotte zum Weitermachen verlockt, auch – von hinten genommen und als Palindrom erkannt – der literarische Imperativ schlechthin steckt: *Lese!* Die polymorph-perverse Entstellung der Worte kennt keine Grenzen und damit auch die Entstellungen des Subjekts, das – im „Folterhaus der Sprache“ gefangen – die Worte gebraucht und missbraucht, indem es von ihnen gebraucht und missbraucht wird, auf der Suche nach der Wahrheit, nach dem „verdammten Wort aus dem verdammten Mund“, nach dem Namen des Namenlosen. Die *Arbeit am Begriff*, die sowohl die Philosophie als auch die Literatur verrichtet, erfolgt im Namen des Eros: Die Wahrheit der Sprache liegt in der Idee der Menschheit, im universalen Band einer Gerechtigkeit, die auch den Letzten, das geringste, namenlose Abjekt, mit einschließt. Denn Literatur und Philosophie richten sich immer an alle, egal wie „gefoltert“, entstellt, zerstückelt, verwickelt oder deformiert ihre Sprache auch sein mag – im Gegenteil: Es ist gerade diese gewaltsame Zurichtung, die an die potenzielle Freiheit jeder Leserin und jedes Lesers appelliert, *es auch verstehen zu können*. Es – das ist die Wahrheit. In dieser Hinsicht hat Roland Barthes einmal von einer „Erotik des lesbaren Satzes“ gesprochen, von einer „Nächstenliebe des Thetischen“, von einer „Agape der Syntax“: „Man kann nie genug betonen, wieviel Liebe (zum andern, zum Leser) in der Arbeit am Satz steckt.“ (Barthes 2006, 383) Das mag – Roland Barthes hat das auch selbstkritisch angemerkt – wie eine „humanistisch abgeschmackte“ Idee klingen, aber sie verliert ihre Abgeschmacktheit, wenn man darauf beharrt, darauf insistiert, dass in dieser „Agape der Syntax“, diesem literarischen Liebesmahl, die Gewalt der ganzen Sprache mitschwingt, jene unaufhebbare Unheimlichkeit, von der das „Folterhaus der Sprache“ durchdrungen ist. Es geht um die Notwendigkeit, dieser entstehenden Gewalt der Sprache, ihrer Negativität ins Auge zu sehen. Es geht um die Erkenntnis, dass – wenn die Sprache die Liebesgabe der Wahrheit sein soll – im *Lesbaren* auch immer ein *Unlesbares*, ein Unverdauliches, stecken muss.

Zuletzt, sozusagen als Schlussstein unserer Reflexionen, sei noch an ein antikes mythologisches Bild erinnert, das auch bei Beckett wiederkehrt. Gemeint ist Molloy, der Protagonist des ersten Teils der Beckett'schen Romantrilogie, der auch im „Namenlosen“ erwähnt wird und der es liebt, Kieselsteine zu lutschen: „Es waren kleine Kiesel, aber ich nenne sie Steine. [...] Ich verteilte sie gleichmäßig in meinen vier Taschen und lutschte sie nacheinander.“ (Beckett 1995b, 95) In der Mundhöhle treffen sich Hunger, Liebe und Sprache. Der Mund: er beißt, er küsst, er saugt, er spricht. Die Dialektik der sprachlichen Gewalt ist eine von

Zunge und Zahn, wie sie der griechische Mythos von Kronos darstellt: Kronos, der grausame Titan, der perverse Urvater, frisst seine Kinder und erbricht sie erst wieder – lebendig –, nachdem man ihm statt Fleisch einen Stein zum Essen gegeben hat. Der Stein der Auferstehung steht freilich für den *logos*, für das unaufzehrbare, unverdauliche Wort, das den Verschlingungszusammenhang der nackten Lebensnot, den ewigen natürlichen Kreislauf des Fressen-und-Gefressen-Werdens unterbricht, ihn auf den Geist, die Erkenntnis des höchsten Zusammenhanges hin öffnet. In diesem Sinn spricht alle Literatur von Hunger und von Liebe; in dieser Hinsicht ist der Diskurs der Literatur eine große, gewaltige und niemals abzuschließende Kronos-Dekonstruktion.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. „Versuch, das Endspiel zu verstehen“. *Noten zur Literatur II, Gesammelte Schriften Bd. 11*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- Barthes, Roland. *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
- Beckett, Samuel. *Der Namenlose*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995b.
- Deleuze, Gilles. *Kritik und Klinik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.
- Freud, Sigmund. „Über Deckerinnerungen“. *Gesammelte Werke Bd. I*. Frankfurt/M.: Fischer, 1999a.
- Freud, Sigmund. „Die Traumdeutung“. *Gesammelte Werke Bd. II/III*. Frankfurt/M.: Fischer, 1999b.
- Freud, Sigmund. „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“. *Gesammelte Werke Bd. V*. Frankfurt/M.: Fischer, 1999c.
- Freud, Sigmund. „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“. *Gesammelte Werke Bd. X*. Frankfurt/M.: Fischer, 1999d.
- Freud, Sigmund. „Triebe und Triebchicksale“. *Gesammelte Werke Bd. X*. Frankfurt/M.: Fischer, 1999e.
- Freud, Sigmund. „Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse“. *Gesammelte Werke Bd. XI*. Frankfurt/M.: Fischer, 1999f.
- Freud, Sigmund. „Massenpsychologie und Ich-Analyse“. *Gesammelte Werke Bd. XIII*. Frankfurt/M.: Fischer, 1999g.
- Freud, Sigmund. „Das Unbehagen in der Kultur“. *Gesammelte Werke Bd. XIV*. Frankfurt/M.: Fischer, 1999h.
- Freud, Sigmund. „Die Verneinung“. *Gesammelte Werke Bd. XIV*. Frankfurt/M.: Fischer, 1999i.
- Freud, Sigmund. „Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘“. *Gesammelte Werke Bd. VII*. Frankfurt/M.: Fischer, 1999j.
- Freud, Sigmund. „Totem und Tabu“. *Gesammelte Werke Bd. IX*. Frankfurt/M.: Fischer, 1999k.
- Handke, Peter. *Kaspar*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.
- Jelinek, Elfriede, Jutta Heinrich und Adolf-Ernst Meyer. *Sturm und Zwang – Schreiben als Geschlechterkampf*. Hamburg: Klein, 1995.

Just, Rainer. *Der Tod, die Liebe, das Wort – Zum literarischen Komplex der Psychoanalyse*. Wien: Klever, 2018.

Kafka, Franz. *Briefe an Milena*. Frankfurt/M.: Fischer, 1986.

Lacan, Jacques. *Encore – Das Seminar Buch XX*. Weinheim und Berlin: Quadriga, 1986.

Lichtenberg, Georg Christoph. „Sudelbücher“. *Schriften und Briefe Bd. I*. Frankfurt/M.: Insel, 1992.

Žižek, Slavoj. „Dichter und Henker“. *Tages-Anzeiger*, 2.11.2012.

Žižek, Slavoj. *Weniger als nichts – Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*. Berlin: Suhrkamp, 2014.

Rainer Just, geboren 1971 in Wien, Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Deutschen Philologie, lehrt seit 2004 Literaturtheorie am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien. Daneben diverse essayistische und literarische Tätigkeiten. Zuletzt: *Der Tod, die Liebe, das Wort – Zum literarischen Komplex der Psychoanalyse*, Wien 2018.

Stefan Kutzenberger

Enden der Liebe, Enden des Texts

Der Alltag der Liebe bei Navid Kermani und
Karl Ove Knausgård

Abstract: Der in den 1970er Jahren von Serge Doubrovsky geprägte Begriff der Autofiktion ist in den letzten Jahren zu einem Modell aufgestiegen, das den Kunst- und Literaturbetrieb dominiert. Sein Konzept der Autofiktion will nicht auf die großen Momente eines wirkungsmächtigen Lebens zurückblicken, sondern das gegenwärtige Alltagsleben in eine literarische Form bringen. Spricht man über das Private, ist die Liebe nicht fern, denn es gibt nichts Privateres. Die Liebe ist sogar ausschließlich persönlich, da jeder, der über die Liebe spricht, von seinen spezifischen und individuellen Erfahrungen ausgeht. Die Darstellung der Liebe in den autofiktiven Romanen von Navid Kermani und Karl Ove Knausgård zeigt die Problematik der Grenzen des Privaten und die mit der Buchveröffentlichung einhergehende literarische Appropriation der Partnerin auf. Die Literatur ist in beiden hier vorgestellten literarischen Großprojekten ein Medium, in dem man weiter gehen kann als in der zwischenmenschlichen Kommunikation des Alltags. Kermani greift in letzter Konsequenz mit einem literarischen Kunstgriff zur Autozensur, während Knausgård behauptet, mit Ende des Romans seine literarischen Ambitionen zu beenden. Die Autobiographie endet also nicht mit dem Tod, sondern mit dem Tod des Autors.

Keywords: Autofiktion; Navid Kermani; Karl Ove Knausgård; Liebe; Tonje Aursland; Literatur; Dein Name; Min Kamp

1 Hunger nach Realität

Alles, was uns ausmacht, beginnt mit *L* wie *Literatur*: Luft, Lust, Liebe, Lesen, Leib und Leben. Ein *L* sollte noch gehen: Ludwig. Wittgenstein also. Dieser wünschte in einer Manuskripteintragung vom 22. August 1930 zum Voyeur zu werden:

Es könnte nichts merkwürdiger sein, als einen Menschen bei irgend einer ganz einfach alltäglichen Tätigkeit, wenn er sich unbeobachtet glaubt, zu sehen. Denken wir uns ein Theater, der Vorhang ginge auf und wir sähen einen Menschen allein in seinem Zimmer auf und ab gehen, sich eine Zigarette anzünden, sich niedersetzen, u.s.f., so, daß wir plötzlich von außen einen Menschen sehen, wie man sich sonst nie sehen kann; wenn wir quasi ein Kapitel einer Biographie mit eigenen Augen sehen, – das müßte unheimlich und wunderbar

zugleich sein. Wunderbarer als irgend etwas was ein Dichter auf der Bühne spielen oder sprechen lassen könnte, wir würden das Leben selbst sehen. (Wittgenstein 2015, 456)

Das 21. Jahrhundert verwirklichte Wittgensteins Überlegungen radikaler, als sich dieser das je hätte vorstellen können. Kein Fernsehsender kommt ohne selbstproduzierte „Reality Show“ aus, in denen man Menschen sieht, welche die ihnen zustehenden „fifteen minutes of fame“ abholen, angehende Models oder Musiker, die man bei der Verrichtung ihres Alltags betrachten kann. Diese Form der Wirklichkeitsbeobachtung, bei der man durch (kostenpflichtiges) Voting den Verlauf der Show mitbestimmen kann, ist so populär, dass im Jahr 2008 mehr Stimmen für „American Idol“ abgegeben wurden als für Barack Obama bei der Präsidentschaftswahl (vgl. Shields 2010, Nr. 303).¹ Der Realität der täglich uns überschwemmenden Katastrophenmeldungen halten wir anscheinend nicht Fiktion entgegen, sondern reale Ereignisse im Reagenzglas, laut David Shields deshalb, weil wir selbst kaum noch Realität erleben (vgl. Shields 2010, Nr. 242), absurderweise genau deshalb, weil sich die Freizeit zu oft darauf beschränkt, das Leben der Anderen im digitalen Raum zu verfolgen. Die überzeugendsten kreativen Energien scheinen heute in den nichtfiktionalen Bereich zu fließen, überlegt Shields und hält fest: „Biography and autobiography are the lifeblood of art right now“ (Shields 2010, Nr. 67). Und tatsächlich boomt am Buchmarkt länder- und sprachübergreifend das Spiel mit der Autofiktion.

2 Autofiktion

Der in den 1970er Jahren von Serge Doubrovsky geprägte Begriff der Autofiktion ist in den letzten Jahren zu einem Modell aufgestiegen, das den Kunst- und Literaturbetrieb dominiert. Der Begriff ist unscharf definiert und wird in der Regel als Hybrid zwischen Roman und Autobiographie gesehen: Autor, Erzähler und Protagonist sind ident, die Texte jedoch als Roman gekennzeichnet.

Ein Problem der traditionellen Autobiographie ist, dass diese Gattungsbezeichnung einschüchtert, da man an die Werke von Augustinus, Rousseau oder Goethe erinnert wird. Dies bestätigt auch Serge Doubrovsky: „Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style“ (Doubrovsky 1977, Paratext auf der Rückseite des Umschlags). Sein Konzept der Autofiktion will dagegen gar nicht auf die großen Momente eines wirkungsmächtigen Lebens zurückblicken, sondern das gegenwärtige Alltags-

¹ 97 Millionen Stimmen für „American Idol“ gegen 70 Millionen für Obama.

leben in eine literarische Form bringen. So ist es – neben der Genrebezeichnung „Roman“ – vor allem die Form, die für Doubrovsky das fiktionale Element seiner Autofiktion ausmacht.²

Viele Texte der Autofiktion gehen allerdings weiter und spielen nicht nur formal, sondern auch inhaltlich mit den Möglichkeiten des Romans und bieten dem Leser neben dem „pacte autobiographique“ auch einen „pacte romanesque“ (Darrieussecq 1996, 7) an. Der „pacte romanesque“ ist das kulturelle Einverständnis, dass Schriftsteller sich von der Wahrheit entfernen dürfen, ohne dass ihnen vorgeworfen wird, zu lügen. Obwohl man also weiß, dass Romane eine nicht-wirkliche Geschichte erzählen, wird ihnen trotzdem geglaubt (vgl. Zipfel 2009). Autofiktionale Bücher weichen analog dazu ebenso von der Wahrheit ab, ohne ihren Wahrheitsanspruch aufzugeben. „Überhaupt erfinde ich als Romanschreiber nur dort, wo es der Wahrheitsfindung dient“ (Kermani 2016, 30), schreibt Navid Kermani in seinem neuesten Roman. Durch diese wechselseitige Befruchtung von Fakt und Fiktion begibt sich der Erzähler durchaus in die Nähe von postfaktischen Narrationen oder „alternative facts“ (Hoffmann 2018, 16).

Die Autofiktion wird dadurch viel mehr als eine Spielart der Autobiographie, wie man gleich anhand der gewählten Beispiele sehen wird. Das Subjekt konstituiert sich darin erst durch das Schreiben, wodurch sich das Schreiben unablässig selbst reflektiert. Folglich wird die Autofiktion zu einer Meta-Autofiktion, in der weniger die Erlebnisse des Lebens abgehandelt werden, als dass das Schreiben und das Erinnern in den Vordergrund rücken. Dadurch verliert die der Vergangenheit angehörende Lebensgeschichte an Bedeutung und die Gegenwart rückt in den Fokus. Die zentrale Frage ist, was das Erinnerte dem schreibenden Subjekt zum Zeitpunkt der Niederschrift bedeutet (vgl. Ott und Weiser 2013, 9). Der Zeitpunkt der Niederschrift wird deshalb wesentlicher Teil des Texts und nicht von ungefähr beginnen sowohl Navid Kermani als auch Karl Ove Knausgård ihre autobiographischen Romane mit einer Zeitangabe. Kermanis erster Satz lautet: „Es ist Donnerstag, der 8. Juni 2006, 11:23 auf dem Laptop...“ (Kermani 2011, 7). Knausgård hebt im letzten Band seiner sechsbändigen Romanbiographie folgendermaßen an: „I midten av september 2009 dro jeg opp til Thomas og Maries lille landsted...“ (Knausgård 2011, 7)³

² Es ist bezeichnend, dass auch die Bezeichnung „autofiction“ zuerst in einem Paratext vorkommt: „Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.“ (Doubrovsky 1977, Paratext auf der Rückseite des Umschlags).

³ „Mitte September 2009 fuhr ich rauf zu Thomas und Maries kleinem Landhaus...“ [meine Übersetzung, S.K.].

3 Der Alltag

Das gesamte *Min Kamp* betitelte autobiographische Projekt Knausgårds umfasst 3600 Seiten, die in Norwegen zwischen 2009 und 2011 erschienen, zu heftigen Diskussionen über die Grenzen des Privaten Anlass gaben und zu einem der größten Verkaufserfolge des norwegischen Buchhandels überhaupt wurden. Aber auch international wurde Knausgård zu einem „global rockstar“ ausgerufen (*The Economist*) und als „Proust norvegese“ (*La Stampa*) gefeiert.

Wie kein Held der Literaturgeschichte zuvor geht Knausgård alleine auf und ab, zündet sich eine Zigarette an und setzt sich nieder, genauso wie im imaginären Theater Wittgensteins vorweggenommen. Hier kann man tatsächlich den Alltag in seiner alltäglichsten Form sehen:

(Jeg) hentet de to avisene som lå på gulvet foran utgangsdøren, satte på kaffetrakteren, leste kulturen og sporten og spiste et eple mens jeg ventet på at kaffen skulle bli ferdig. Da den var det, drakk jeg en kopp og røykte en sigarett ute på verandaen. Himmelen var disig, demringsmørkets grå svevde fortsatt mellom bygningene under meg, og hadde noe rått ved seg; det var midten av august og snart høst.

Jeg tente en sigarett til for å trekke ut stunden før arbeidet begynte så lenge som mulig, men stumpet den halvrykt og gikk inn på kontoret, skrudde på pc-en, satte meg ned, tente lampen som var festet med en klype i bokhyllen, bladde gjennom stabelen med cd-er so stod på gulvet ved siden av, bestemte meg for Boo Radleys' *Giant Steps*... (Knausgård 2011, 84)⁴

In Navid Kermanis ebenfalls 2011 erschienenem autobiographischen Roman *Dein Name* wird weniger geraucht, aber auch in diesem 1200 Seiten starken Buch versucht der Autor so ehrlich wie möglich seinen Alltag – auch hier den Alltag eines Familienvaters und Schriftstellers – in der Literatur abzubilden. Während die Kontroverse um Knausgårds Bücher in Norwegen auch deshalb so hohe Wellen

4 „Ich nahm die zwei Zeitungen, die am Boden vor unserer Tür lagen, schaltete die Kaffeemaschine ein, las den Kulturteil und den Sportteil und aß einen Apfel, während ich darauf wartete, dass der Kaffee fertig wurde. Als er fertig war, trank ich eine Tasse Kaffee und rauchte eine Zigarette draußen am Balkon. Der Himmel war diesig, das Grau der Dämmerung schwebte noch immer zwischen den Gebäuden unter mir, die auch etwas Graues hatten. Es war Mitte August und bald Herbst.

Ich zündete eine weitere Zigarette an, um den Augenblick, an dem ich drinnen zu arbeiten beginnen musste, so lange wie möglich hinauszuschieben, drückte aber dann doch schon die nur halbgerauchte Zigarette aus und ging hinein ins Büro, schaltete den Computer ein, setzte mich, schaltete die Lampe ein, die mit einer Klemme auf dem Bücherregal befestigt war, blätterte im Stapel CDs, der am Boden auf meiner Seite stand, entschied mich für Boo Radleys *Giant Steps*...“ [meine Übersetzung, S.K.].

schlug, weil der Schriftsteller alle beteiligten Personen mit realen Namen nennt,⁵ gibt Kermani in seinem Buch nur diejenigen Namen preis, die im Laufe des Projekts sterben und daraufhin mit einem Nachruf gewürdigt werden. Sich selbst bezeichnet er im Text stets in der dritten Person sprechend als Romanschreiber, Enkel, Sohn, Vater, Mann, Leser, Freund, Nachbar, Liebhaber, Berichterstatter, Orientalist, Handlungsreisender, Nummer zehn, Navid Kermani oder Poetologen (vgl. Kermani 2011, 1065).⁶ Ein Einblick in den Alltag dieses Menschen gibt folgende Szene:

Heute wollte die Familie fahren, aber da die Frau mit ihrem Gips einen unabwiesbaren Grund vorwies, verhindert zu sein, bleibt die Familie noch in Köln und schaut das Eröffnungsspiel mit Freunden auf der Terrasse. Er selbst wäre trotz des Heuschnupfens gefahren, um die Tochter zu belügen, daß sie wieder eine Familie sind. Letztes Jahr verschwanden die Pollen, die ihm zusetzen, Anfang oder Mitte Juni von einem auf den anderen Tag, auf den er dieses Jahr also nur warten mußte, um sich wieder aus der Stadt herauszutrauen. Er wollte nur fahren, gesteht er sich ein, damit die Frau wieder nein sagen mußte. Auf's Klo muß er noch, danach stöpselt er das Kabel in die Buchse und läßt ein weiteres Mal die E-Mails herunter. Im Radio läuft Beethoven, Klavierkonzert, das erste, zweite, dritte oder vierte. (Kermani 2011, 9)

Der Alltag, das Alltägliche auch hier. Und die Liebe, wenngleich auch die vergehende, die dem romantischen Verliebtsein entgegengesetzte Seite des Liebeszyklus. „Liebe als Passion“ ist als romantisches Konstrukt entlarvt worden (vgl. beispielsweise Luserke-Jaqui 2011), im 21. Jahrhundert bleibt den Dichtern nur noch der Alltag einer Paarbeziehung. Bei Knausgård liegt die Frau noch im Bett, während er um halb fünf Uhr Früh eine Stunde schreibt, bevor die Kinder munter werden, die er dann in den Kindergarten bringen muss, da sich seine Frau, die an einer bipolaren Störung leidet, zu schwach dafür fühlt. Die Krankheit von Kermanis Ehefrau wird nicht so genau benannt: ein Gips, der jedoch auch zu einer Einweisung ins Krankenhaus und psychologischen Problemen führt – in beiden Fällen aber scheint es die kranke und dadurch schwache Frau zu sein, die eine Trennung verhindert.

5 Außer seinen Onkel und ein paar andere Familienmitglieder väterlicherseits, die dagegen protestiert hatten, als ihnen das Manuskript vor Drucklegung vorgelegt wurde, und die deshalb einen Decknamen bekamen.

6 Nur in den 21 Nachrufen, die das Gerüst des Romans darstellen, wechselt Kermani in die erste Person (und in den Szenen, in denen er sich in religiöser oder ästhetischer Ekstase verliert). Selten taucht darüber hinaus ein als „realer Autor“ getarntes „Ich“ auf, das den fiktiven Autor hierarchisch übergeordnet ist und das diesen überstimmen bzw. korrigieren darf (vgl. Hoffmann 2018, 18–19).

4 Die Liebe

Spricht man über das Private, ist die Liebe nicht fern, denn es gibt nichts Privateres (vgl. zu diesem Kapitel auch: Kutzenberger 2019, 411–415). Die Liebe ist sogar ausschließlich persönlich, da jeder, der über die Liebe spricht, von seinen spezifischen und individuellen Erfahrungen ausgeht. Kermani kontrastiert diese Überlegung mit den Fragen nach dem Tod, deren Antworten in der Regel absolut erfahrungslos sind. Es ist noch keiner von uns gestorben, aber geliebt, geliebt haben wir schon alle. Liebe ist daher maximal empirisch (vgl. Kermani 2013).

Will man die Liebe im Privaten belassen, ist es gefährlich, mit einem Schriftsteller verheiratet zu sein, und Tonje Aursland, Karl Ove Knausgårds Ex-Frau, scherzt nicht, wenn sie in einer von ihr selbst produzierten Riodokumentation sagt, dass es absolute Voraussetzung für ihre nächste Beziehung war, dass ihr neuer Partner nicht schriftstellerische Ambitionen hatte (vgl. Aursland 2010). Navid Kermani erwähnt in seiner Rede zum Kleist-Preis, dass Kleists *Penthesilea* das brutalste Liebesdrama der deutschen Theatergeschichte ist, in dem die Verliebtheit in Wahnsinn, Tod und Kannibalismus endet. Penthesilea vernichtet Achill, weil sie ihn liebt, sie will ihn ganz und gar in sich aufnehmen, und Kleist lässt keinen Zweifel daran: „Sie hat ihn wirklich aufgegessen, den Achill, vor Liebe“ (Kleist in einem Brief an Marie von Kleist, nach: Kermani 2013, 18). Eine literarische Entsprechung dieses Besitzen-Wollens, dieses ganz und gar in sich Aufnehmens, wäre sicherlich die Appropriation der Geliebten in der Lebenserinnerung. So schwierig es für die Partnerin sein muss, plötzlich gemeinsame Geheimnisse oder intime Gedanken des Ehemanns veröffentlicht zu sehen, so ist dies für Knausgårds Ex-Frau nicht das Verletzendste. Was sie noch schwieriger akzeptieren kann, als in den Kopf des Partners schauen zu müssen, ist vielmehr, dass dieser vorgibt, in den ihren blicken zu können, das heißt, dass er die Handlungen der Partnerin determiniert und durch die Verschriftung zur einzig gültigen macht. Ganz am Ende des fünften Bandes, nachdem Karl Ove Knausgård ihr seine betrunkene Untreue gestanden hat, geht auch Tonje fremd. Sie begründet dies mit ihrer Eifersucht, nicht auf eine Frau, sondern auf die Literatur:

– Hvorfor gjorde du det? Sa jeg. – Jeg var så full at jeg ikke visste hva jeg gjorde. Men du gjør aldri noe som ikke er kontrollert. Du visste hva du gjorde.

– Jeg vet ikke. Jeg tror det var det at du plutselig ble så glad. At du plutselig gikk rundt her og strålte av lykke. Du har vært nedtrykt i fire år, helt siden den høsten faren din døde og du debuterte, og det har vært så tungt, så lite glede. Jeg har forsøkt, jeg har prøvd alt. Og så får du plutselig til å skrive, og så er du glad igjen! (Knausgård 2010, 607)⁷

⁷ „Warum hast du es getan?“, sagte ich [d. i. Knausgård]. „Ich war so betrunken, dass ich nicht wusste, was ich tat. Aber du tust nie etwas, das nicht kontrolliert ist. Du hast gewusst, was du

Auch Kermanis Frau ist eifersüchtig auf die Literatur, sie erkennt, dass ihr Mann immer an den Roman denkt, selbst wenn er intim mit ihr ist:

Und weil auch Gott gern an Schrauben dreht, hat sich die Liebesnot, die der Roman schildert, nicht zuletzt dadurch vertieft, daß der Romanschreiber an den Roman dachte, in dem er die Liebesnot schildert, während er die Frau umarmte, die er noch immer liebt. (Kermani 2011, 1106)

Kermanis Ehe schlittert immer mehr der Scheidung entgegen und Knausgård beschließt, einfach wegzufahren, ohne Schluss zu machen, obwohl seine Ehe für ihn definitiv vorbei ist. Gemeinsam gehen sie zum Bahnhof. „Hun omfavnet meg“, schreibt Knausgård. „Hun gråt“, und als der Zug aus dem Bahnhof rollte, „så jeg Tonje gå alene bortover perrongen o gut i byen.“ (Knausgård 2010, 608)⁸ Für Tonje Aursland sind diese Szenen so privat, dass sie nie gedacht hatte, dass sie jemals öffentlich werden könnten. Nur drei Personen wussten bislang, dass sie untreu war, sie, ihr Mann und der Geliebte, und es war ihr fürchterlich peinlich, dass nun ihr Vater, und sogar ihre 90-jährige Großmutter, das durch einen Roman erfahren mussten. Am schmerzhaftesten war aber die Erfahrung, dass Knausgårds Buchfassung durch die Verschriftung plötzlich objektive Wirklichkeit geworden ist: „de er en historieskriving“ (Aursland 2010)⁹, sagt sie in der von ihr produzierten Radiodokumentation, in der sie sich wortwörtlich eine eigene Stimme gibt. Konstanze Fliedl bemerkt sehr ähnlich, Max Frischs *Montauk* betreffend, dass Frischs Sicht der Dinge zwar subjektiv gewiss aufrichtig sei, letztlich aber doch nur Interpretation des Geschehenen. Durch die Verschriftung werde diese jetzt aber zu „einer Geschichte – ein gedeutetes Faktum“ (Fliedl 2002, 58). Knausgård rechtfertigt sich, dass er ja nichts Schreckliches geschrieben hätte (vgl. Aursland 2010), doch Aursland zeigt auf, dass alleine das Bild der einsam am Bahnsteig zurückgelassenen Ex-Frau sie in die Rolle des Opfers drängen würde, eine Rolle, die sie nicht anzunehmen bereit ist, da sie damals mindestens genauso erleichtert darüber war wie er, dass die Beziehung ein Ende hatte. Nun wird sie allerdings

tust.“ „Ich weiß nicht. Ich glaube, es war, weil du plötzlich so froh warst. Dass du plötzlich herumgingst und vor Glück gestrahlt hast. Vier Jahre lang bist du niedergeschlagen gewesen, seit dem Herbst, in dem dein Vater gestorben ist und du dein Debut veröffentlich hast, und das war so bleiern, so wenig Freude. Und ich habe es versucht, ich habe alles probiert. Und dann läuft es plötzlich beim Schreiben, und schon bist du wieder froh!“ [Meine Übersetzung, S.K.]

8 „Sie umarmte mich“, schreibt Knausgård, „sie weinte“, und als der Zug aus dem Bahnhof rollte, „sah ich Tonje alleine den Bahnsteig hinunter gehen und hinaus in die Stadt.“ [Meine Übersetzung, S.K.]

9 „Das ist Geschichtsschreibung“. [Meine Übersetzung, S.K.]

für immer die Ex-Frau aus Knausgård's Buch bleiben, ob sie das nun will oder nicht. Marianne Egeland vergleicht diesen Zustand mit totalitären Regimen, denn auch dort dringen Autoritäten in die Privatsphäre ein und bestimmen, was man glauben und denken soll (vgl. Egeland 2015). Aursland akzeptiert das Werk ihres Ex-Mannes freilich als Kunstwerk und beschloss deshalb, als sie das Manuskript vorgelegt bekam, den Text weder zu redigieren noch zu kommentieren, sondern stattdessen die Riodokumentation zu machen, in der sie darlegt, wie es sich anfühlt, unfreiwillig eine Romanfigur geworden zu sein.

Für Aursland ist Knausgård „hensynsløs, men med fyktelig daarlig samvittighet“ (Aursland 2010).¹⁰ Wenn es hart auf hart kommt, würde er immer die Schriftstellerei wählen. Diese Aussage bestätigt Knausgård, wenn er sagt, dass er, wenn sein Bruder von ihm verlangen würde, gewisse Stellen zu streichen, er ohne Zweifel lieber den Bruder verlieren würde. Nur um sich daraufhin zu fragen: „Hvorfor? Var jeg gal?“ (Knausgård 2011, 52)¹¹

Auch für Navid Kermani ist es Segen und Fluch des Schriftstellers, dass für diesen die Literatur mehr Wahrheit transportiert als die Wirklichkeit: „Daß die Literatur ihm erlaubte zu sagen, was er von sich nie sagen würde, gehörte zu seinen Privilegien.“ (Kermani 2011, 13) Die Literatur ist demnach also ein Medium, in dem man weiter gehen kann als in der normalen zwischenmenschlichen Kommunikation. Kermani geht in seiner Autofiktion allerdings ohnehin nicht so weit und führt die Autozensur ein: Am Samstag, den 17. Juni 2006 um 22:08, schreibt er, dass er mit seiner Ehe aufhören wolle.

Was diese Mitteilung für den Roman bedeutet, den ich schreibe, ergibt sich aus dem vorletzten Absatz: Entweder streicht der Mann diesen Absatz, oder er trennt sich tatsächlich, oder die Frau darf den Roman nie lesen, den ich schreibe, jedenfalls nicht die nächsten Jahre. (Kermani 2011, 16)

Was steht aber im vorletzten Absatz?

Wenn er formulierte oder auch nur andeutete, was ihn am Donnerstag, dem 15. Juni 2006, um 16:32 mitteleuropäischer Sommerzeit und schon den ganzen Tag und den Traum davor quält, erhalte der Roman, den ich schreibe, eine andere Beschaffenheit, weil er ihn dann prinzipiell nicht veröffentlichen oder auch nur der Frau zu lesen geben könnte. (Kermani 2011, 13)

Da er es bei dieser Mitteilung belässt, er also weder andeutet noch ausformuliert, was geschehen ist, das eine Veröffentlichung des Romans verhindern würde,

¹⁰ „Rücksichtslos, aber mit fürchterlich schlechtem Gewissen.“ [Meine Übersetzung, S.K.]

¹¹ „Warum? War ich verrückt?“ [Meine Übersetzung, S.K.]

kann man davon ausgehen, dass die Ehe mit seiner Frau nicht geschieden werden musste, da ja auch der Roman veröffentlicht wurde.

Am Ende des Romans lässt sich die Romanfigur Kermani dann allerdings doch von seiner Frau scheiden, was dazu führte, dass vom 5. Juli bis zum 15. August 2012 dem Wikipedia-Eintrag zu Navid Kermani zu entnehmen war, dass sich der Schriftsteller von seiner Frau getrennt hätte (vgl. Hoffmann 2018, 14). Dass der Eintrag wieder gelöscht wurde, könnte als Indiz dafür gelten, dass die Scheidung im Roman für den realen Autor nicht gelten muss: „Meine eigene Geschichte wäre viel banaler, als sie hier steht“, sagt Kermani, „wenn ein Roman es verlangt, dass sein Protagonist sich scheiden lässt, wird er eben geschieden.“ (Keil 2011) Andererseits beteuert der Erzähler in *Dein Name*, dass er die Scheidung „weder auf Erden, noch im Roman gebrauchen kann“ (Kermani 2011, 1080). Ein Indiz für die noch immer bestehende Ehe, so man das literarische Verwirrspiel auflösen will, könnte ein Brief des Schriftstellers an den Manager von Neil Young sein, in dem Kermani schreibt, dass er am 25. Juli 2013 mit seiner Frau und älteren Tochter im Konzert des kanadischen Musikers in Lucca gewesen war und wie sie alle drei engumschlungen in der ersten Reihe gestanden wären, „in love with each other, grateful for the two-and-a-half hours, the fourteen years, and everything that led up to this moment in front of the stage, including even the crises and the pain.“ (Kermani 2018, 41)

5 Gelesene Liebe

Wie hat seine Frau, die deutsch-iranische Islamwissenschaftlerin Katajun Amirpur, um nun wenigsten hier ihren Namen zu nennen, auf das Manuskript reagiert? „Selbst die Frau, die in dem Roman geliebt wird, hat bislang nur den Anfang gelesen, weil der Romanschreiber sich vor ihrer Reaktion fürchtet“ (Kermani 2011, 1108), steht in ebendiesem Roman geschrieben. Als sie schließlich das über 2000 Seiten starke Manuskript vollständig gelesen zurückgibt, erfüllt sich die Hoffnung des Autors nicht, dass sie sein Buch als Liebesbeweis sieht.

Ich muss wohl erst tot sein, damit du etwas Nettes über mich sagst. – Herrgott! Rief der Mann, es ist doch ein Roman, den ich schreibe, nicht etwa die Wirklich... und wie es die Wirklichkeit sei, wird sie gedacht haben, als sie die poetologische Debatte mit einer wegwerfenden Geste beendete, ein Abschied wie Sterben, entriß sich, machte eine Bewegung mit der Hand, gleichsam als ‚alles sei aus‘. (Kermani 2011, 1196)

In dieser Szene wird das Dilemma der radikalen (pseudo-)autobiographischen Fiktion so deutlich wie selten: Einerseits ist das Familienleben, der Alltag einer

Paarbeziehung, das Kapital jeder Autofiktion, andererseits gilt es, alle darin Beteiligten zu schützen, vor der Öffentlichkeit und vor verletzten Gefühlen.

Als Karl Ove Knausgård seiner zweiten Frau Linda Boström Knausgård Teil 2 von *Min Kamp* zu lesen gab, bereitete er sie darauf vor, indem er sagte, dass schreckliche Dinge darin stehen würden, dass er es aber nicht böse gemeint hätte. Nach einer Stunde ruft er sie bereits an und fragt, was sie davon halte. „Hun sa at hun syntes det var bra, at det var forferdelig å lese, men at det gikk. Jeg sa at jeg hadde vært frustrert, men at jeg ikke var de nå. Hun sa: farvel, romantikk.“ (Knausgård 2011, 950)¹² Als sie das Manuskript fertig gelesen hatte, rief sie wieder an und fragte nur weinend: „Hva skal vi gjøre nå, Karl Ove?“ (Knausgård 2011, 952)¹³

Es sind aber nicht die großen Fehlleistungen, nicht Untreue oder Lüge, die das Lesen des zu Papier gebrachten Ehealltags für die betroffenen Partnerinnen so schwer machen, es sind die kleinen Ausrutscher und Geheimnisse einer Ehe. Dass Knausgård beim Babyturnen Fantasien mit der hübschen Betreuerin hatte oder dass er der Meinung ist, den Haushalt praktisch im Alleingang zu bewältigen. Die große Untreue findet ohnehin eher in der Fiktion als in der Realität statt. „Wüßte er bereits, daß er einen Roman schreibt, würde er an dieser Stelle eine Affäre erfinden“ (Kermani 2011, 8), schreibt Kermani über einen Besuch in seinem Büro, und tatsächlich findet in seinem Roman *Kurzmitteilung* (2007) eine Affäre im Büro des Protagonisten statt, in *Dein Name* dagegen nicht. Knausgård wiederum berichtet in seinem Debutroman *Ute av verden* (1998) von einer Affäre des Protagonisten, einem jungen Aushilfslehrer, mit einer erst 13-jährigen Schülerin, wogegen im Band IV von *Min kamp* kurz beschrieben ist, wie ihm als junger Aushilfslehrer eine 13-jährige Schülerin gefallen, er dann aber doch lieber keine Schritte gesetzt hatte.

Um verletzt werden zu können, muss man selbst gar nicht in einem autobiographischen Roman vorkommen. Im zweiten Band von *Min Kamp*, auf Deutsch *Liebe* betitelt, kommt Knausgårds erste Frau Tonje kaum vor, weshalb er ihr das Manuskript auch nicht zusandte und sie bat, das Buch nicht zu lesen, da es von seiner Liebe zu seiner zweiten Frau handelt, mit der er zusammengekommen ist, während er noch mit ihr verheiratet war. Umso unvorbereiteter war sie, als Journalisten nach der Veröffentlichung des Buchs anriefen und fragten, wie sie sich bei Stellen wie dieser fühle: „...samtalene med Tonje ble færre og færre. Så

12 „Sie sagte, dass sie es gut fand, dass es schrecklich zu lesen wäre, aber dass es ging. Ich sagte, dass ich frustriert gewesen war, aber dass ich das nun nicht mehr bin. Sie sagte: Leb wohl, Romantik.“ [Meine Übersetzung, S.K.]

13 „Was sollen wir nun tun, Karl Ove?“ [Meine Übersetzung, S.K.]

traff jeg Linda, og solen gikk opp. Annen måte kann jeg ikke si det på. Solen gikk opp i livet mitt.“ (Knausgård 2009, 168)¹⁴ Tonje Aursland war zutiefst betroffen. Sie wusste nichts von diesen damaligen Gefühlen ihres Ex-Mannes. Was sie allerdings noch mehr verletzte, war Knausgårds Entschluss, sie einerseits zu einer Romanfigur zu machen, andererseits aber von ihr zu verlangen, das Buch nicht zu lesen. Das war die schlechteste Entscheidung, die er hatte treffen können, meinte sie (vgl. Aursland 2010).

6 Enden der Autofiktion

Knausgård versucht alles niederzuschreiben, woran er sich erinnert, und obwohl er bei Veröffentlichung des sechsten Bandes nur 43 Jahre alt war, könnte der Text potentiell unendlich sein. Auch wenn er erst nach 3600 Seiten den Schlusspunkt setzt, stellt sich die Frage, warum jetzt, warum schreibt er nicht weiter? Die Biographie endet mit dem Tod, doch wo endet die Autobiographie, vor allem die Autobiographie eines verhältnismäßig jungen Mannes, der zu Beginn dieses Projektes gerade mal zwei mäßig erfolgreiche Romane veröffentlicht hatte? Knausgård erklärt den Originaltitel *Min Kamp* im zweiten Band kurz:

Dagliglivet, med sine plikter og rutiner, var noe jeg utholdt, ingenting jeg gledet meg over, ingenting som ga meg mening eller gjorde meg lykkelig. Dette handle tikke om mangelen på lyst til å vaske gulv eller skifte bleier, men om noe mer grunnleggende, at jeg ikke opplevde verdien i det nære livet, men alltid lengtet bort derfra, og alltid hadde gjort det. Så livet jeg levde, var ikke mitt eget. Jeg forsøkte å gjøre det til mitt, *det var den kampen jeg førte* [Hervorhebung von mir, S.K.], for jeg ville jo det, men jeg mislyktes, lengselen etter noe annet hulte fullstendig ut alt det jeg gjorde. (Knausgård 2009, 67)¹⁵

14 „Unterhaltungen mit Tonje wurden seltener und seltener. Dann traf ich Linda und die Sonne ging auf. Anders kann ich das nicht ausdrücken. Die Sonne ging in meinem Leben auf.“ [Meine Übersetzung, S.K.]

15 „Der Alltag, mit seinen Pflichten und Routinen, war etwas, das ich aushielt, nichts, über das ich mich freute, nichts, was mir Sinn gab oder mich glücklich machte. Das hatte nichts mit einem Mangel an Lust, den Boden zu waschen oder Windeln zu wechseln, zu tun, sondern mit etwas Grundlegenderem, ich empfand nicht den Wert des Lebens meines Alltags, sondern strebte immer weg davon, und hatte dies schon immer getan. Das Leben, das ich lebte, war also nicht mein eigenes. Ich versuchte, es meines zu machen, *das war der Kampf, den ich führte* [Hervorhebung von mir, S.K.], denn natürlich wollte ich es, aber ich scheiterte, die Sehnsucht nach etwas Anderem erfüllte vollständig alles, was ich tat.“ [Meine Übersetzung, S.K.]

Dieses Streben nach „etwas Anderem“ war das Streben nach Literatur. Sein Kampf ist also ein Kampf darum, sein Leben als Familienvater und Ehemann zu akzeptieren. Nur wenn er diesen Kampf gewinnt, kann er sein Projekt abschließen. Und genau das geschieht: Der 1117 Seiten starke sechste Band, in dem er einen 400 Seiten langen Essay über Adolf Hitlers Autobiographie *Mein Kampf* einfügte, endet mit dem schönen Satz: „Så skal vi ta toget hit til Malmö, så skal vi sette oss i bilen og så skal vi kjøre hjem til huset vårt, og hele veien skal jeg nyte, virkelig nyte tanken på at jeg ikke lenger er forfatter.“ (Knausgård 2011, 1116)¹⁶

Was darauf folgt, ist die Widmung, die nach diesem sechsbändigen Kampf eine der größten Liebeserklärungen der Weltliteratur darstellt, wenngleich Knausgård auch hier keine überraschenden Bilder oder Wendungen einfallen, sondern nur die berüchtigten drei Worte. „Til Linda, Vanja, Heidi og John. Jeg elsker dere“ (Knausgård 2011, 1117).¹⁷ *Min Kamp* ist also ein immenser *Lord Chandos*-Brief, der Knausgårds literarische Ambitionen beendet. Die Autobiographie endet nicht mit dem Tod, sondern mit dem Tod des Autors.

Das Schreckliche an Hitlers Autobiographie ist, dass sein Text Wahrheit geworden ist. Alles dort von ihm Fantasierte und Angekündigte hat er verwirklicht. Wäre das nicht der Fall gewesen, wäre seine Schrift eine obskure Anekdote der politischen Bewegungen der 1920er Jahre geblieben, die heutzutage nur spezialisierte Historiker ab und zu aus den Bibliotheken ausheben ließen. Knausgårds Kampf ist ein umgekehrter: Er möchte nicht sein Buch Wirklichkeit werden lassen, sondern die Wirklichkeit Literatur. Seine Autobiographie soll nicht den Weg vom Text in die Realität finden, um dort dann das Menschliche auszurotten, sondern soll auf Papier gebannt werden, um ihn endlich zum Menschen werden zu lassen. Er möchte Ehemann und Vater sein und nicht Schriftsteller, er möchte mehr Erfüllung im Familienleben finden als im Schreiben seiner Bücher. Also schreibt er sechs Bände darüber, wie schwer es für ihn ist, Familienmensch zu sein; wie hart es ist, sein Schreiben dem sogenannten wahren Leben unterordnen zu müssen. Er schreibt so lange darüber, bis er sich ausgeschrieben hat, bis nichts mehr übrig ist von seinem Schriftstellerdasein und nur noch der Mensch Knausgård zurückbleibt, als der er ganz am Schluss mit reinem Gewissen „Ich liebe Euch“ zu seiner Familie sagen kann.

16 „So werden wir den Zug zurück nach Malmö nehmen, dann werden wir uns ins Auto setzen und dann werden wir heimfahren zu unserem Haus, und den ganzen Weg lang werde ich den Gedanken genießen, wirklich genießen, dass ich nicht länger Schriftsteller bin.“ [Meine Übersetzung, S.K.]

17 „Für Linda, Vanja, Heidi und John. Ich liebe euch.“ [Meine Übersetzung, S.K.]

Knausgård opfert also sein Schreiben der Liebe. Kermani deutet diese Option auch an. Wie immer unterscheidet er korrekt zwischen realem und fiktivem Autor:¹⁸

Anders als der Romanschreiber hat Navid Kermani auch gelernt, daß er nicht über Leichen gehen möchte, um an den flapsigen Ausdruck zu erinnern, der zweimal fiel, vielmehr dem Leben den Vorzug über die Kunst gibt, dem Jetzt, soweit es ihm eben zuteil wird, über die Ewigkeit, soweit sie einem Roman zuteil werden könnte, den ich schreibe. (Kermani 2011, 1217)

Kermani – wenn das die real lebende Schriftstellerpersönlichkeit ist – würde also auch das Leben über die Kunst stellen. Der fiktive Autor geht den umgekehrten Weg, auf Seite 1212 berichtet er, wie er sich am Mittwoch, den 15. Dezember 2010, in einer gerade einmal sechs Minuten langen Sitzung vor Gericht von seiner Frau, die er im Text lange Zeit immer nur, trotz aller Ehekrisen, „die Frau, die ich liebe“ nannte, scheiden lässt. Die Ehe ist gescheitert, die Liebe dahin. Damit kann sein Leben als Schriftsteller weitergehen. Sein autobiographischer Roman *Dein Name* endet allerdings nicht mit der Scheidung, sondern geht noch 17 Seiten weiter. Wo setzt Kermani also den Schlusspunkt in seiner „Selbstlebensbeschreibung“? „Das Totenbuch, da es die Vollständigkeit versuchen muß, endet erst mit dem eigenen Tod“ (Kermani 2015, pos. 13), stellt Navid Kermani bei einer Preisrede für seinen Roman *Dein Name* fest. Wie aber endet sein 1229-seitiger Versuch, sein Leben zwischen Donnerstag, den 8. Juni 2006, 11:18, und Samstag, den 11. Juni 2011, um 10:15, festzuhalten tatsächlich, da er ja noch lebt? Zehn Seiten vor Schluss schreibt Kermani, dass ihm sein Lektor nahelegt, den Roman in Isfahan, der Geburtsstadt seines Großvaters, dessen Biographie er unter anderem in *Dein Name* aufarbeitet, zu beenden. Kermani zweifelt, dass es möglich ist, in einem autobiographischen Text so einen Bogen zu spannen, „wenn wir doch alle höheren Gewalten ausgesetzt sind.“ (Kermani 2011, 1219) Er fliegt stattdessen nach Amerika und sein Verleger teilt ihm mit, dass ihm zehn zusätzliche Seiten bewilligt wurden, 24.000 Anschläge. Diese, und der Akkustand seines Laptops, bilden nun den Countdown zum Ende hin. Alle Themen des Romans werden noch einmal cursorisch berührt, die Anschläge immer weniger, bis zum Schluss nur noch 526 übrig sind. Der letzte Satz lautet: „Die Setzerin erinnert daran, daß jeder Absatzwechsel umgerechnet sechzig Anschläge kostet.“ (Kermani 2011, 1229) Kermani endet also mit dem Topos

¹⁸ Kermani ärgert sich zu Recht, wenn man diese Trennung nicht vollzieht: „Ich bin nicht, das sage ich Dir offen, bei den Passagen verweilt, die Dein häusliches Leben schildern [es ist nicht *mein* häusliches Leben! ärgert sich der jüngere Kollege über die Gedankenlosigkeit selbst bei einem so berühmten Schriftsteller].“ (Kermani 2011, 1181).

des zu Ende gehenden Papiers, der Kerze, die abgebrannt ist, und damit indirekt auch mit dem Ende allen Schreibens. Ohne Licht, Papier oder Strom, ohne Platz für Zeichen kann es auch keine Literatur mehr geben. Das Ende ist erreicht, auch wenn es zufällig ist, doch das ist der Schlusspunkt jeder Biographie, das ist jeder Tod. Dass sein Roman tatsächlich mit dem Schlusspunkt zu Ende gegangen war, musste Kermani erfahren, als er versuchte, ihn weiterzuschreiben. Er berichtet: „Der Roman ist zu Ende; mehrfach habe ich Anlauf genommen, ihn fortzuschreiben, nur um einsehen zu müssen, daß ich mich in Wiederholungen verfangen; was zu erzählen war, scheint gerade in seiner Unvollständigkeit erzählt zu sein.“ (Kermani 2015, pos. 6)

Beide hier vorgestellten literarischen Großprojekte suchen auf ihre eigene Art nach einem zeitgemäßen Realismus. Die so fragmentierten Lebens- und Denkmodelle des 21. Jahrhunderts verlangen nach einer adäquaten Erzählform, für die sich anscheinend die direkte Auseinandersetzung mit dem erzählenden Individuum, als Meta-Autofiktion, am besten eignet.

Knausgård hat seit seinem Bekenntnis, kein Autor mehr zu sein, vier weitere als Roman herausgegebene Bücher geschrieben, in denen er seinen inzwischen vier Kindern das Leben auf verschiedene Weise vorstellt. Natürlich ist es keine Überraschung, dass er weiterschreibt, doch bleibt es spannend, in welche Richtung er sich als Schriftsteller weiterentwickeln wird. Vielleicht nimmt er einmal ein Kapitel aus *Min Kamp* und macht daraus einen eigenen Roman. Genau das hat Navid Kermani bereits getan. *Große Liebe* ist der Roman seiner ersten Liebe, die in *Dein Name* auf ein paar Seiten behandelt wird.

„Mein Leben kann nur ich beschreiben, weil ich das Innere gebe; das von Goethe hätte ein Nebenherläufer beobachten und also mitteilen können“ (nach: Kermani 2011, 1123),¹⁹ schreibt Jean Paul. Goethe schrieb sein individuelles Leben auf, Jean Paul eines, in dem alle Leben sich wiederfinden. „Das Ich gilt, aber nicht mein Ich“ (nach: Kermani 2011, 1123), fasst er zusammen. Kermani nimmt diesen Gedanken auf und erzählt auf der ersten Seite von *Große Liebe*, dem Nachfolgeroman von *Dein Name*, die Anekdote eines Königs, der spöttisch einem Bettler zuruft: „Du würdest wohl gern ich sein“, worauf dieser antwortete, „Nein, ich möchte nicht ich sein.“ (Kermani 2014, 1) Er ist aber ein Ich – und damit ein Du, und damit spricht ihn sowohl *Min Kamp* als auch *Dein Name* direkt an: Er muss seinen Kampf kämpfen, um am Ende seinen Namen in das große Totenbuch des Lebens eintragen zu können.

¹⁹ Jean Pauls unvollendet gebliebene *Selberlebensbeschreibung* ist ein gewitzter Vorgänger heutiger Autofiktionen, dafür sorgt schon allein Jean Pauls „Unlust, ohne Fiktion über sich selbst sprechen zu müssen.“ (Wuthenow 2013, 164)

Literaturverzeichnis

- Aursland, Tonje. *Tonjes versjon – ein radiodokumentar om å bli ufrivillig romanfigur*. Radio-dokumentation: NRK, 02.10.2010, 46min 23sec.
- Darrieussecq, Marie. „L'autofiction, un genre pas sérieux“. *Poétique* 107 (1996): 367–380.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- Egeland, Marianne. „Recognition and Authenticity in Life Writing“. *The International Journal of the Book* 13.4 (2015): 11–22.
- Fliedl, Konstanze. „Deutung und Diskretion. Zum Problem des Biographismus im Fall Bachmann – Frisch“. *Revista de Filología Alemana* 10 (2002): 55–70.
- Hoffmann, Torsten. „Trennungsprobleme. Navid Kermanis Autofiktionen“. *Text und Kritik* 217 (2018) (Navid Kermani): 14–22.
- Keil, Frank. „Das eigene Leben als Textprojekt. Navid Kermani liest im Literaturhaus quer“. *Die Welt*, 21.10.2011.
- Kermani, Navid. *Dein Name*. München: Hanser, 2011.
- Kermani, Navid. „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2012“. *Kleist-Jahrbuch 2013*. Hg. G. Blamberger, I. Breuer, W. de Bruyn und K. Müller-Salget. Stuttgart: J. B. Metzler, 2013. 13–20.
- Kermani, Navid. *Große Liebe*. München: Hanser, 2014.
- Kermani, Navid. „Jeder Mensch eine Menschheit: Dankrede zum Joseph-Breitbach-Preis für den Roman *Dein Name*“. München: Hanser Box (E-book), 2015.
- Kermani, Navid. *Sozusagen Paris*. München: Hanser, 2016.
- Kermani, Navid. „Brief an Elliot Robertson, den Manager von Neil Young“. *Text und Kritik* 217 (2018) (Navid Kermani): 40–42.
- Knausgård, Karl Ove. *Min kamp*. Roman: II. Oslo: Forlaget Oktober, 2009.
- Knausgård, Karl Ove. *Min kamp*. Roman: V. Oslo: Forlaget Oktober, 2010.
- Knausgård, Karl Ove. *Min kamp*. Roman: VI. Oslo: Forlaget Oktober, 2011.
- Kutzenberger, Stefan. „Autofiction and Its (Involuntary) Protagonists: A Comparison of Autofictional Novels by Mario Vargas Llosa, Javier Cercas, Karl Ove Knausgård, and Navid Kermani“. *Taking Stock – Twenty-Five Years of Comparative Literary Research*. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 200. Hg. Norbert Bachleitner, Achim Hölter und John A. McCarthy. Leiden und Boston: Brill, 2019. 397–420.
- Luserke-Jaqui, Matthias. *Kleine Literaturgeschichte der großen Liebe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011.
- Ott, Christine, und Weiser, Jutta. „Autofiktion und Medienrealität. Einleitung“. *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Hg. Christine Ott und Jutta Weiser. Heidelberg: Winter, 2013. 7–18.
- Shields, David. *Reality Hunger: A Manifesto*. New York: Knopf, 2010.
- Wittgenstein, Ludwig. *Bemerkungen über die Farben. Über Gewißheit. Zettel. Vermischte Bemerkungen*. Werkausgabe in 8 Bänden: Band 8. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2015.
- Wuthenow, Ralph-Rainer. „Gegenwärtige Vergangenheit und erinnerte Zukunft“. Nachwort zu: Jean Paul. *Selberlebensbeschreibung*. Konjunktural-Biographie. Stuttgart: Reclam, 2013. 157–180.
- Zipfel, Frank. „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009. 285–314.

Stefan Kutzenberger (geboren 1971 in Linz) lebt als Literaturwissenschaftler und Schriftsteller in Wien. Zahlreiche Publikationen und Präsentationen zur Visualisierung von Literatur, zur Intermedialität in Wien um 1900 und zur literarischen Wechselbeziehung zwischen der europäischen und der lateinamerikanischen Literatur.

Tanja Veverka

Liebe auf Distanz

„Was, ist denn das Verlangen nicht immer das gleiche, ob das Objekt nun anwesend oder abwesend ist? Ist das Objekt nicht *immer* abwesend?“

(Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*)

Abstract: Dieser Beitrag erörtert das postalische Prinzip als grundlegende Struktur jedweder Interaktion, damit einhergehende (Un-)Möglichkeiten, sich einander sprachlich anzunähern, sowie verschiedene theoretische Auseinandersetzungen mit diesen „Ungerechtigkeiten der Kommunikation“ (Roland Barthes). Jeder Schreib- und jeder Sprechakt unterliegt einem Prinzip der Verzögerung, des unendlichen Aufschubs, und kann so immer nur ein unzureichender Versuch sein, sich den anderen mitzuteilen beziehungsweise die anderen zu verstehen. Ist denn nicht letztlich alles Sprechen Ersatz und Übertragung? Wie nahe kann man den anderen im Angesicht dieser Figuren der Abwesenheit überhaupt kommen? Darauf Bezug nehmend, können Sprechen und Schreiben in einem Diskurs der Liebe auch als Substitut, als „da, wo du nicht bist“ (Barthes), verstanden werden. Die Sprache der Liebe, die ein Unfassbares zu begreifen sucht, bleibt dabei auch selbst – inklusive den Personen des Sprechens – unfassbar. Es verbleiben in jeglicher Kommunikationsform bloß Fährten, Fragmente, ein „Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist“ (Jacques Derrida), an welchem die Liebenden dennoch festzuhalten versuchen. Jedoch vergeblich: Ihnen bleibt nur „ein Gefühl halluzinierter Nähe“ (Derrida). Sender/in, Empfänger/in sowie die Mitteilung selbst entziehen sich jedem Bemühen sie zu fassen geschweige denn zu deuten. „Als Liebender sprechen heißt ohne Ziel [...] verausgaben; heißt eine Beziehung ohne Orgasmus praktizieren“ (Barthes). Dieser unbefriedigt hinterlassende Mangel, das niemals Ankommen der Sendung, welche der Sprache inhärent sind und welche die Sprache dennoch – vor allem die der Liebe – zu überwinden sucht, werden anhand unterschiedlicher (Theorie-)Texte näher beleuchtet.

Keywords: postalisches Prinzip; Konzept der Nachträglichkeit; Unfassbarkeit von Sprache; Unsagbar-, Udenkbar- und Unerreichbarkeit von Liebe

There's a gap in between
 There's a gap where we meet
 Where I end and you begin
 (Radiohead 2003)

Our love is a fickle love
 Keeps itself locked in a suitcase
 To be ready to go
 Always
 (Mew 2005)

In diesem Beitrag soll das sogenannte postalische Prinzip als grundlegende Struktur jedweder Interaktion und die damit einhergehenden (Un-)Möglichkeiten, sich einander – sprachlich – anzunähern, sowie verschiedene theoretische Auseinandersetzungen mit den „Ungerechtigkeiten der Kommunikation“ (Barthes 1988, 67)¹ erörtert werden. Diese Ungerechtigkeiten sind folgende: Abwesenheit und Unerreichbarkeit, Ungenügen und Sprachlosigkeit sowie Unfassbarkeit, Undenkbarkeit und Unsagbarkeit. Sie alle bedingen einander, bilden sozusagen einen sich speisenden Kreis, doch weder ist ihre Reihenfolge eine bestimmte noch können oder sollen diese drei als komplett betrachtet werden.

1 Ungerechtigkeit I: Unerreichbarkeit

Diese lässt sich unter anderem mit Sigmund Freuds Konzept der Nachträglichkeit, des sekundären Denkbewusstseins näher veranschaulichen: Das menschliche Bewusstsein wird hierbei als ein der Zeit nachträgliches verstanden; der psychische Apparat wird durch Aufeinanderschichtung gebildet, indem von Zeit zu Zeit das vorhandene Material von (unbewussten) Erinnerungsspuren eine Umschrift erfährt. Aufgrund dieses – unendlichen – Aufschubs, der Nachträglichkeit, der Spur, welche zentrale Erfahrungsweisen des menschlichen Daseins ausmachen und welche die Bewusstseinsaktivitäten mit einschließen, kann man sich der Präsenz und Unmittelbarkeit seiner Gedanken, Empfindungen und Erfahrungen eigentlich niemals sicher sein (vgl. Englert 2009, 75–82).

Die Idee des sekundären Denkbewusstseins und der ihm inhärente diskontinuierliche Zeitbegriff – das Prinzip des Aufschubs, das jede Präsenz- sowie Ursprungserfahrung verhindert – werden von Jacques Derrida aufgegriffen und (auch) auf die Schrift gewendet. So heißt es in *Die Schrift und die Differenz*:²

1 Im Original: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.

2 Im Original: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

Es gibt keinen präsenten [Bewusstseins-]Text im allgemeinen und selbst keinen gegenwärtig vergangenen Text, der gegenwärtig gewesen wäre. Der Text lässt sich nicht in einer modifizierten Form der Präsenz denken. Der unbewusste Text ist schon aus Spuren und Differenzen gewoben, in denen Sinn und Kraft sich vereinen; ein nirgendwo präsenter Text, der aus Archiven gebildet ist, die *immer schon* Umschriften sind. (Derrida 1976, 323)

In Derridas *Postkarte*,³ „einem Text, der in Form einer Korrespondenz (Postkarten, Briefe) durchgängig über die Korrespondenz als ‚Brief-Schriftwechsel‘ und ‚Briefverkehr‘ reflektiert“ (Grizelj 2015, 372) – Derrida führt „autoperformativ das formal vor, was er sachlich ausführt“ (Grizelj 2015, 372) – wird besonders deutlich, dass damit auch jeder Schreib- und jeder Sprechakt einem Prinzip der Verzögerung, einem unendlichen Aufschub unterliegt. Sprache ist immer in Bewegung, verändert sich ständig, ist ebenfalls immer schon Umschrift. Daher kann es immer nur ein – unzureichender – Versuch bleiben, sich der/dem anderen mitzuteilen, geschweige denn sie/ihn zu verstehen, denn, so schreibt Derrida, „[a]lles fängt mit der Reproduktion an. Immer schon, das heißt Niederschlag eines Sinns, der nie gegenwärtig war, dessen bedeutete Präsenz immer ‚nachträglich‘, im Nachhinein und zusätzlich rekonstruiert wird“ (Derrida 1976, 323): Er entwirft in der *Postkarte* eine „Theorie der Sendung und all dessen, was durch eine gewisse Telekommunikation beansprucht, sich zu schicken“ (Derrida 1982, 7). Der Postweg wird dabei zur idealen Metapher jeder Kommunikationsform: Zwischen Absendung und Empfang gibt es immer eine Zeitverzögerung, es gibt keine Garantie dafür, wie die Botschaft bei der/dem anderen ankommt, dass sie überhaupt ankommt. Demgemäß heißt es in der *Postkarte*: „Im Anfang, im Prinzip war die Post, und darüber werde ich niemals hinwegkommen“ (Derrida 1982, 39). Dies illustrierend, lautet es an einer anderen Stelle:

Wieder die Zeitverschiebung vergessen vorhin [...]. Stell Dir [...] die ungeheure Karte der sogenannten ‚unmittelbaren‘ Kommunikation vor [...] durch die Distanz und das Netz der ‚décalages horaires‘ [...]. Wir hätten uns eingerichtet alle beide, eines schönen Morgens, der erste Gang eingelegt, um *die ganze Zeit* miteinander zu reden, uns zu schreiben, zu sehen, zu berühren, zu essen, zu trinken, zu senden, dies oder das zu schicken, Du oder ich, fortwährend, ohne die geringste Unterbrechung, ohne Zwischenzeit [...]. (Derrida 1982, 41)

Wie nahe kann man der/dem anderen im Angesicht dieser Figuren der Abwesenheit überhaupt kommen? So fragt sich auch Roland Barthes: „[I]st denn das Verlangen nicht immer das gleiche, ob das Objekt nun anwesend oder abwesend ist? Ist das Objekt nicht *immer* abwesend?“ (Barthes 1988, 29) Die/der andere ist immer

3 Im Original: *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.

schon entfernt, entschwunden, verflüchtigt sich ins Unendliche wie ein trauriges Trugbild, und man erschöpft sich, beim Versuch, sie/ihn einzuholen (vgl. Barthes 1988, 106). Auch in der *Postkarte* ist zu lesen: „Wer bist Du, meine Liebe? Du bist so zahlreich, so aufgeteilt, ganz abgeteilt, selbst wenn Du da bist [...]“ (Derrida 1982, 236). Sender/in, Empfänger/in sowie die ‚Botschaften‘ selbst entziehen sich jedem Bemühen, sie zu fassen, geschweige denn zu deuten. So meint Barthes (treffend): „Als Liebender sprechen heißt ohne Ziel [...] verausgaben; heißt eine Beziehung ohne Orgasmus praktizieren“ (Barthes 1988, 162).

Wenn die/der andere unerreichbar ist und bleibt, gilt dann selbiges auch für die Liebe? Mit Emmanuel Levinas gedacht, ist das der Fall, denn, so meint er, „die Liebe sucht, was nicht die Struktur des Seienden hat, sie sucht vielmehr das unendlich Zukünftige“ (Levinas 2002, 389).⁴ Liebe ist für ihn eine Bewegung des Begehrens, die auf den anderen abzielt, der immer der andere bleibt und bleiben wird (vgl. Levinas 2002, 381). Liebe ist somit etwas Unerreichbares, sie „führt nicht auf einem mehr oder weniger gewundenen Weg zum Du. Sie geht in eine andere Richtung als diejenige, in der man dem Du begegnet“ (Levinas 2015, 228). Liebe wird hier als niemals glückende Begegnung betrachtet. Denn das Begehren des absolut anderen liegt jenseits aller Befriedigung: „um diese Sehnsucht zu mildern, kennt der Leib keine Geste, verfügt er über keine bekannte Zärtlichkeit, kann keine neue erfunden werden“ (Levinas 2015, 218). Zwar sucht die Zärtlichkeit/die Liebkosung (*caresse*); sie ist auf einer Spur, aber auch sie sucht, was noch nicht ist, etwas jenseits der Zukunft – sie verläuft ins Unbestimmte. Die Zärtlichkeit/Liebkosung ist zwar in einem gewissen Sinne „Ausdruck der Liebe, aber sie leidet an einer Unfähigkeit, zu sagen. Sie hat Hunger nach diesem Ausdruck, wobei der Hunger beständig anwächst“ (Levinas 2015, 226).

Luce Irigaray greift diesen Gedanken Levinas’ auf, widerspricht ihm jedoch und fragt nach dem „möglichen Bündnis zwischen zwei Subjekten, zwei Subjekte, die beide an der Körperlichkeit und an der Sprache teilnehmen, [...] dem Wagnis eines Dialogs mit dem nicht auf einen selbst zu Reduzierenden“ (Irigaray 1997, 104–105). So sieht sie in der Liebkosung die Chance eines intersubjektiven Akts, einer Kommunikation zwischen Subjekten; sie ist

Wort-Geste, die den Horizont oder die Distanz der Intimität mit sich, der solitären Beziehung zu sich überschreitet. [...] [Sie] ist Zauberformel, gerichtet an dich als nicht reduzierbar auf das Gemeine, auf das Allgemeine, auf eine relative Neutralisierung im Kollektiven. Sie ist Erwachen oder Erweckung von dir zu dir und zu mir. Ein Appell, wir, zwischen uns zu sein. [...] [Sie] ist Erinnerung an die Existenz von *ich* und *du* in jedem/jeder. Ich gebe dich an dich zurück, weil du auch ein *du* für mich bist. Du bist *du* dank dieses *du*, das du für mich

⁴ Im Original: *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*. Den Haag: Nijhoff, 1961.

bist, das du zu mir (*à moi*)⁵ bist [...]. Ich will in deine Richtung gehen und die Rückkehr zu mir spüren. Schwieriges Bündnis zwischen dem, was du bist und dem, was ich bin. (Irigaray 1997, 102–104).

Es stellt sich erneut die Frage, ob ein solches Bündnis, solch eine Beziehung ‚zu dir‘ und ‚zu mir‘, solch ein ‚zwischen uns‘, ob überhaupt irgendein Bündnis jemals möglich ist. Zieht man Jean-Luc Nancy hinzu, können in der Liebe weder Vervollständigung noch Erfüllung erreicht werden, vielmehr bringt Liebe uns zu uns selbst zurück (vgl. Nancy 1991, 256). Jedoch zu einem – immer schon – zerbrochenen, verlorenen Selbst. Denn in der Liebe zu jemandem wird uns dessen Endlichkeit und Sterblichkeit – und somit auch die unsrige – schmerzlich bewusst. Dieser Bruch ist:

a break in his self-possession as subject; it is, essentially, an interruption of the process of relating oneself to oneself outside oneself. From that on, *I is constituted broken*. As soon as there is love, the slightest act of love, the slightest spark, there is this ontological fissure, that cuts across and disconnects the elements of the subject-proper – the fibers of the heart. (Nancy 1991, 261)

Die Unerreichbarkeit von Liebe scheint hier bestätigt, denn sie ist „this outside itself, the other, each time singular, a blade thrust in me, and I do not rejoin, because it disjoins me“ (Nancy 1991, 261). Es lassen sich ähnliche Gedanken hinsichtlich Aufschub und Bewegung wie schon zuvor beobachten: „[L]ove is always proposed, addressed, suspended in its arrival [...]. Love arrives, it comes [...]. But it is thus that it endlessly goes elsewhere than to me, who would receive it: its coming is only a departure for the other, its departure only the coming of the other“ (Nancy 1991, 262). Dasselbe gilt auch für das Sprechen über die Liebe, es gleicht einem Brief, einem „Sendschreiben“ [*a letter, a missive*] (Nancy 1991, 245), ist also immer in Verzug. Liebe scheint auch durch diese Linse niemals gegenwärtig. Und wenn die Liebe unerreichbar ist und bleibt, bleibt dann nicht auch die/der andere unerreichbar? Wie anfangs bereits erwähnt, diese Ungerechtigkeiten bilden einen sich speisenden Kreis.

5 Vgl. auch Luce Irigarays Umformulierung (und Umwertung) von *Je t'aime* zu *J'aime à toi*.

2 Ungerechtigkeit II: Sprachlosigkeit

Eine weitere von ihnen ist die Sprachlosigkeit, denn Begehren und Wünschen sind oft begleitet von einem Nicht-Sprechen-Können:⁶

Das Subjekt kann mit einem Male nicht mehr von der Liebe sprechen, wenn das Sprechen selbst zur Liebe wird. [...] Die Sprache, obzwar Effekt des Wunsches, merzt den Wunsch aus. [...] Der Wunsch, der auf das Ding zielt, treibt [...] zur Sprache. Doch in der Sprache verschwindet der Wunsch. Die Sprache verhält sich zum Wunsch wie der Hund zur Wurst, die ihm an einem Stab vor die Schnauze gehängt wird: sie treibt ihn an, ohne daß er sie je erreichen kann. Der Wunsch liegt jenseits der Sprache; er ist der Rest des Realen, der die Totalität der Sprache generiert und ihr letztlich entgeht [...]. (Strassberg 1998, 60–63)

Dieses Dilemma der Sprachlosigkeit wird von Barthes ergänzt mit jenem „zu viel zu sagen“ [Kursivsetzung von T.V.] und es ist nahezu unmöglich, die genaue Balance zu finden (vgl. Barthes 1988, 190). Denn wie drückt man aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist? Die Sprache der Liebe, die ein Unfassbares zu begreifen sucht, bleibt selbst unfassbar. Es verbleiben bloß Fährten, Fragmente, ein „Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist“ (Derrida 2004, 142) und an welchem die Liebenden dennoch festzuhalten versuchen. Jedoch vergeblich, ihnen bleibt nur eine Spur von Ersatzbildungen, ein „Gefühl halluzinierter Nähe“ (Derrida 1982, 17), dem liebenden Subjekt steht somit „keinerlei sicheres Zeichensystem zur Verfügung“ (Barthes 1988, 258). Diesen nicht zu befriedigenden Mangel, die ständige Fehlkommunikation, welche der Sprache inhärent ist, versucht man dennoch immer wieder zu überwinden. Man erschöpft sich in (leeren) Botschaften, greift zum Beispiel auf die Formel „Ich-liebe-dich“ zurück, doch „[i]st das erste Geständnis einmal abgelegt, besagt ein ‚ich liebe dich‘ nichts mehr“ (Barthes 1988, 136). Man spricht, um eine Antwort zu erhalten, vielleicht, um einer Erwidderung willen, viel eher aber wohl, um sich zu vergewissern, dass die/der andere da ist. Diese Einstellung auf den Kontakt, auch genannt phatische Funktion, offenbart sich laut Roman Jakobson eben in einem überschwänglichen Austausch solch ritualisierter Formeln. So verfolgt man mit diesen sprachlichen Botschaften in erster Linie, Kommunikation herzustellen, um die Aufmerksamkeit der/des Angesprochenen auf sich zu lenken (vgl. Jakobson 1979, 90). Ist dieser Versuch von Austausch, die Geste (die demnach das einzig Mögliche ist) damit eventuell wichtiger als der Inhalt, das Gesagte?

⁶ Darauf weist auch Sigmund Freud hin, unter anderem in *Das Unheimliche* (1919) sowie in *Maschenspsychologie und Ich-Analyse* (1921).

Für Nancy zum Beispiel kann Liebe überhaupt nicht erklärt, beteuert, gewährleistet werden, Liebesbekundungen führen immer ins Leere: „the words of love, as is well known, sparsely, miserably, repeat their one declaration, which is always the same, always already suspected of lacking love because it declares it“ (Nancy 1991, 245). Doch gerade das Flüchtige der Erfahrung von Liebe scheint stets aufs Neue ihr Versprechen zu evozieren.

Es sei jedoch immer noch besser, in Formeln zu sprechen, als gar nicht, meint Barthes an einer Stelle der *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Denn wer nichts sagt, die/der müsse eben auf Gesten, Blicke, Seufzer, Anspielungen und Ellipsen zurückgreifen. Man solle sich nicht der Sprache gänzlich beschneiden lassen und nur mit Mienenspiel oder Ähnlichem sprechen (vgl. Barthes 1988, 142–144). Doch – hierin liegt die Tücke – ist die begriffliche Sprache selbst immer schon beschnitten: Sie ist weder in der Lage abzubilden noch zu erklären, sie ist eine Verführerin, die gekonnt über diesen Irrtum hinwegtäuscht. Dass Sprache ungenügend ist, einen Mangel aufweist, ist aber auch Barthes bewusst, wenn er über die Illusion von Expressivität schreibt; man täusche sich fortgesetzt über die Effekte der Sprache, an einer Stelle der *Fragmente* heißt es sogar: „Das Sprachsystem ist das, was man akzeptieren muss, wenn man sich nicht umbringen will“ (Barthes 2015, 308). Deshalb sei es nicht möglich, ohne Hoffnungslosigkeit zu sprechen, die Sprache der Liebe zwingt sogar zur Hoffnungslosigkeit (vgl. Barthes 1988, 191).

Und so träumt man mit ihm von einer Utopie der Sprache, einer Sprache des Imaginären, einer sensuellen Sprache, einem klaren Spiegel unserer Sinne (vgl. Barthes 1988, 191). Leidenschaft vollständig zu verbergen, ist nämlich unmöglich, die Leidenschaft ist ihrem Wesen nach dazu bestimmt, wahrgenommen zu werden. Die/der andere soll wissen, dass man im Begriff ist, ihm etwas zu verbergen – es muss zur gleichen Zeit Kenntlichkeit und Unkenntlichkeit geben, so beschreibt Barthes dieses Paradoxon. Man wirft eine Maske über seine Leidenschaft, macht aber mit diskretem und gewitztem Finger diese Maske kenntlich (vgl. Barthes 1988, 228). Aufgrund des Unvermögens der Sprache kommt hier doch wieder der Körper ins Spiel: Was man mit der Sprache verbirgt, spricht der Körper aus – durch Blicke, Mimik, Gestik, ein Zittern in der Stimme... die verbalen Anstrengungen, die Höflichkeiten, das Verbergen, die zu lange im Zaum gehaltene Sprache machen sich früher oder später Luft (vgl. Barthes 1988, 229–230). Es heißt, dass Kommunikation nur zu wenigen Prozent aus dem gesprochenen Wort besteht, der viel größere Rest besteht aus der Körpersprache, der Stimmlage etc. Aber können Körper und Sprechen überhaupt derart getrennt werden? Und wie könnten dann Nicht-Gesagtes und Nicht-Geschriebenes gelesen – und entziffert – werden? Es hieß doch, es stehe den Menschen keinerlei sicheres Zeichensystem zur Verfügung... Judith Butler betrachtet Liebe entsprechend nicht als Zustand,

nicht als Gefühl, nicht als Disposition, sondern als Austausch, aber einen durchaus unvollkommenen, nämlich: „unausgeglichen, belastet mit Vergangenheit, mit Geistern, mit Sehnsüchten, die für diejenigen, die versuchen, sich gegenseitig mit Hilfe ihrer eigenen fehlerhaften Wunschbilder zu sehen, *mehr oder weniger lesbar* sind“ (Butler 2007, 23 [Hervorhebung von T.V.]).

3 Ungerechtigkeit III: Undenkbarkeit

Weiters geht Butler – sich dabei auf G. W. F. Hegel beziehend – ebenso davon aus, dass Liebe kein stummes, innerliches Gefühl bleiben kann, sondern in gewisser Weise nach einer Präsentation der Liebe verlangt. Aber wie ist das möglich, wenn die Liebe so etwas wie eine „eigene Logik“ besitzt, eine Logik, die sich in der Zeit entfaltet, niemals zu einer endgültigen Form aufblüht, sondern durch eine „unbeschränkte Offenheit“ bestimmt ist? Dies hat unter anderem damit zu tun, dass Sprache immer ihren Gegenstand verfehlt, daraus resultiert eine Verspätung, die jede Referenzialität betrifft. Es gibt aufgrund dieser zeitlichen und räumlichen Verschiebungen auch keine unmittelbaren Erfahrungen, sondern bloß „Wahrnehmungen des Verspätetseins“ – und damit geht eine „Art von Traurigkeit“ einher, die das Bezeichnen impliziert. Folglich stellt sich die Frage, ob es einen Weg gibt, diese Traurigkeit abzuwenden, oder ob sie sich als der Liebe selbst vorgängig erweist? (Vgl. Butler 2012, 22–24)

Zudem schreibt Butler, dass Liebe ein lebendiges Gefühl ist, ein Gefühl, das das Gefühl des Lebendigeins, das jeder von uns empfinden kann, überschreitet – somit vollzieht sich in der Liebe eine Art Enteignung des Selbst. Das einzigartige und lebendige Gefühl der Liebe überschreitet und desorientiert schlicht die Perspektive der/des Einzelnen (vgl. Butler 2012, 28–29). Wie könnte man etwas derart Unfassbares jemals in Worte fassen?

Auch Irigaray erkennt in der Liebe eine Immensität: Die/der andere ist da und nicht da, meist der Repräsentation entfliehend, man trifft sich so gut wie nie, erreicht sich so gut wie nie – Liebe wird auch bei ihr als Prozess betrachtet, der sich entfaltet. So beschäftigt sie die Frage, ob es dennoch so etwas wie eine unmittelbare Wahrnehmung inmitten eines Offenen geben könnte. Wie könnte eine dafür notwendige Sprache des Fernen und Nahen, des Innen und Außen, des Entfernten und Vertrauten aussehen?⁷ Es geht Irigaray aber auch – wie schon zuvor erwähnt – um eine „Ethik des Paars“, um ein „herrschaftsfreies Miteinan-

⁷ Vgl. Luce Irigaray: *Elemental Passions* (1982), *The Forgetting of Air In Martin Heidegger* (1983), *I Love To You: Sketch for a Felicity Within History* (1990), *The Way of Love* (2002).

der-Sprechen“ und vor allem um ein „Frau-Sprechen“ ohne Unterwerfung – all dies verlangt nach einer Dekonstruktion der Sprache einerseits und ihrer Rekonstruktion andererseits (vgl. Frei Gerlach 1998, 76–77). Eine neue Sprache scheint unumgänglich:

Wenn wir uns weiterhin in der gleichen Sprache sprechen, werden wir die gleiche Geschichte reproduzieren. [...] Gleiche Diskussionen, gleiche Auseinandersetzungen, gleiche Dramen. Gleiche Reize und Brüche. Gleiche Schwierigkeiten, Unmöglichkeiten sich zu verbinden. Gleiche... Gleiches... Immer das Gleiche. [...] Falls wir weiterhin das Gleiche reden [...], dann werden wir uns verfehlen. (Irigaray 1979, 211)

Für diese neue Sprache muss man zuallererst aus dem Schweigen heraustreten, trotz allem sprechen und die Syntax umkippen, die syntagmatischen Ordnungsbeziehungen durch Vervielfältigungen unterlaufen, Mehrdeutigkeiten produzieren, Bedeutungen multiplizieren (vgl. Frei Gerlach 1998, 80):

Die *Syntax umstürzen*, indem man ihre teleologische Ordnung [...] suspendiert [...]. Die Bewegung wird kommen, wird um sich greifen, sich verkehren oder anhalten. [...] durch das Eintreten von Kurzschlüssen zuweilen, die ziellos zerstreuen, ablenken, umleiten und manchmal die Energie explodieren lassen, ohne mögliche Rückkehr zu *einem* Ursprung. (Irigaray 1980, 181)

Irigaray schlägt daher vor: „Sprich trotzdem. Daß deine Sprache nicht aus einem einzigen Faden, einer einzigen Kette, einer einzigen Richtung besteht, ist unsere Chance. Sie kommt gleichzeitig von überall her. Du berührst mich überall gleichzeitig. Auf allen Sinnesebenen“ (Irigaray 1979, 215). Ähnliche Gedanken hat auch Barthes, er unterscheidet die „Sprache der Liebe“ von „anderen Sprachen der Welt“ oder auch der „allgemeinen Sprache“, und diese „andere Sprache ist eine tote Sprache“, lebendig dagegen ist die Sprache der Liebenden: Sie verhält sich asymmetrisch zur Welt – ob elliptisch, metaphorisch oder anachronistisch, ihre Syntax ist nicht konform (Barthes 2015, 329–330).

Liebe braucht/muss/soll – so Nancy – überhaupt gar nicht taxonomisch gegliedert und dementsprechend bewertet werden. Liebe danach zu klassifizieren, wie authentisch, moralisch, schmerzvoll, gefährlich, gesund, leidenschaftlich, banal, spirituell, erotisch, treu, gefühlvoll, besitzergreifend, romantisch, ausbeutend, narzisstisch oder glücklich sie ist, widerspricht vielmehr der Liebe, ihrer Vielfalt und ihrer Grenzenlosigkeit: „To think love would thus demand a boundless generosity toward all these possibilities, and it is this generosity that would command reticence: the generosity not to choose between loves, not to privilege, not to hierarchize, not to exclude“ (Nancy 1991, 246).

Die Krux mit der Unsagbarkeit der Liebe, die Schwierigkeiten, über und in Liebe zu sprechen, haben eben damit zu tun, dass das Dasein aus sich dem Unmit-

telbaren entziehenden Erfahrungen besteht und dass die Grundstruktur menschlichen Denkens, Verstehens und somit auch Sprechens indirekt, umständlich, verzögert, selektiv und metaphorisch ist (vgl. Blumenberg 2001, 415). Denken und Sprechen wohnt ein prinzipieller Mangel inne, der nach Vorgriffen der Imagination auf noch nicht Verstandenes und vielleicht niemals Verstehbares verlangt (vgl. Blumenberg 2007, 107). Dieses nicht zu Verstehende wird niemals gänzlich zu begreifen sein und kann daher immer nur umschrieben werden (vgl. Blumenberg 2013, 16). Immerhin, diese Zweifel an der Liebe, an ihrer Unmittelbarkeit, ihrer Fassbarkeit, ihrer Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit, sind laut Judith Butler

ganz grundlegende Zweifel [...], ein Infragestellen der wichtigsten Dinge und die Weigerung, Annahmen unhinterfragt zu lassen. [...] Liebe bringt uns immer zu dem zurück, was wir wissen oder nicht wissen, zu einer Szene unlösbaren Zweifels. Es gibt keine Alternative dazu, vom Zweifel geschüttelt zu werden und mit dem zu bestehen, was wir wissen können, wenn wir es denn wissen können. (Butler 2007, 24)

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988.
- Barthes, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe. Erweiterte Ausgabe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2015.
- Blumenberg, Hans. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.
- Blumenberg, Hans. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Mit einem Kommentar von Anselm Haverkamp. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2013.
- Blumenberg, Hans. *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007 (1975).
- Butler, Judith. *To Sense What Is Living in the Other: Hegel's Early Love/Fühlen, was im anderen lebendig ist: Hegels frühe Liebe*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.
- Butler, Judith. „Zweifel an der Liebe“. *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften: Liebes Verhältnisse* 73.5/6 (2007): 13–30.
- Derrida, Jacques. „Die *différance*“. *Die *différance*. Ausgewählte Texte*. Hg. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam, 2004. 110–149.
- Derrida, Jacques. *Die Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung: Envois/Sendungen*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1982.
- Derrida, Jacques. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.
- Englert, Klaus. *Jacques Derrida*. Paderborn: Wilhelm Fink (UTB), 2009.
- Frei Gerlach, Franziska. *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlene Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Berlin: Erich Schmidt, 1998.
- Grizelj, Mario. „Umsteigen“. *Rücksendungen zu Jacques Derridas Die Postkarte. Ein essayistisches Glossar*. Hg. Matthias Schmidt/aka. Wien/Berlin: Turia + Kant, 2015. 369–378.

- Irigaray, Luce. „Einander Transzendente. Die Vermählung von Wort und Fleisch“. *Phänomenologie und Geschlechterdifferenz*. Hg. Silvia Stoller und Helmuth Vetter. Wien: WUV, 1997. 87–105.
- Irigaray, Luce. *Speculum – Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.
- Irigaray, Luce. „Wenn unsere Lippen sich sprechen“. *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve, 1979. 211–224.
- Jakobson, Roman. „Linguistik und Poetik“ (1960). *Poetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979. 83–121.
- Levinas, Emmanuel. *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*. Freiburg und München: Alber, ³2002.
- Levinas, Emmanuel. „Totalität und Unendlichkeit“. *Was ist Liebe? Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 2015. 216–229.
- Mew. „White Lips Kissed“. *And the Glass Handed Kites*, Sony 2005.
- Nancy, Jean-Luc. „Shattered Love“. *The Inoperative Community*. Hg. Peter Connor, mit einem Vorwort von Christopher Fynsk. University of Minnesota Press (Theory and History of Literature 76), 1991. 245–274.
- Radiohead. „Where I End and You Begin“. *Hail to the Thief*, EMI 2003.
- Strassberg, Daniel. „Sprechen und Sprache“. *Übertragung und Übertretung*. Hg. Olaf Knellessen u. a. Tübingen: edition diskord, 1998. 51–61.

Tanja Veverka, Literaturwissenschaftlerin, geboren 1987 in Wien, Studium der Komparatistik an der Universität Wien, Forschungsschwerpunkte Literatur- und Kulturtheorie sowie literarische Wechselbeziehungen, mehrere Veröffentlichungen zu diesen Themen.

Gianna Zocco

Love and Propaganda in W. E. B. Du Bois's Novel *Dark Princess*

Abstract: When the African American intellectual and social rights activist W. E. B. Du Bois published his second novel, *Dark Princess* (1928), he described it as a “romance with a message.” While the chivalric tropes, fairy tale-like structure, and allusions to romanticism clearly characterize the novel as a “romance,” Du Bois’s contemporaries, as well as literary critics such as Claudia Tate, had trouble identifying the “message” behind the “romance.” Departing from Peter von Matt’s incisive notion “Who loves is right,” which – according to von Matt – describes the contradiction between human nature and restrictive social moralities that structures much of German literature from the eighteenth and early nineteenth centuries, this paper proposes a reading of *Dark Princess* that understands the romantic and erotic elements of the African American novel not in contrast to, but rather in accordance with its political message. In doing so, it pays particular attention to two issues central to the novel’s understanding of love as in itself political: (1) Du Bois’s concept of a hero and a plotline reminiscent of literature from German romanticism and the *Sturm und Drang* (literary traditions with which he came in contact during two years in Wilhelmine Berlin as a student), and (2) his famous (and seemingly contradictory) statement that “all Art is propaganda,” developed in his NAACP talk “Criteria of Negro Art” just two years before the publication of *Dark Princess*.

Keywords: African American literature, art vs propaganda, *Dark Princess*, German romanticism, love (literary theme), W. E. B. Du Bois, romance, *Sturm und Drang*

Who was W. E. B. Du Bois (1868–1963)? Lexica such as the *Encyclopædia Britannica* or the *Encyclopedia of American Studies* introduce this African American intellectual with a long list of the functions and activities that shaped the almost one hundred years of his life: “American sociologist, historian, author, editor, and activist who was the most important black protest leader in the United States during the first half of the 20th century” (Rudwick 2018); “a visionary, strategic organizer, and prolific writer who tirelessly advocated, and often agitated, for racial, economic, and gender equality as well as peace with social justice” (James 2017). While Du Bois, the “race leader,” “Father of Pan-Africa” (Lewis 2008, 4), first editor of *The Crisis*, founder of “the first American school of sociology” (Wright 2016), and proficient author of more than twenty books of non-fiction

tion, three autobiographies, and five novels, is a person well known in African American Studies and beyond, he is much less recognized as a writer of romantic and passionate literature. Yet his second novel, *Dark Princess* (1928) – a literary work subtitled “a romance” and described by its author as “my favorite book” (Du Bois 2007b [1940], 135) – invites us to view him as exactly that. It is a novel that – although Du Bois thought of it as “a romance with a message” – quickly came to be regarded as “more romance than message” (Tate 1998, 52): a book that addresses racial propaganda through figurative analogies to chivalric tropes, and that has been described as “substitut[ing] erotic pleasure for the achievement of racial justice” (Tate 1998, 50).

1 “Who loves is right”

Before turning my attention to this book and its peculiar standing in the *oeuvre* of a man most known for his social activism and “scientific reason” (Tate 1995, xxvi), I would like to briefly introduce an idea expressed by the Swiss philologist Peter von Matt: “Wer liebt, hat recht” [Who loves is right] (1989, 17; my translation). With this formula, von Matt aims at expressing a dynamic that characterizes numerous stories about illegitimate love, forbidden desire, and adultery. As he illustrates with the example of Paolo and Francesca in Dante’s *Divina Commedia*, this dynamic is structured by the contradiction between two opposing concepts of doing what is (or being) “right.” On the one hand, it is “right” by legislation, social convention, and public morality that Francesca should remain faithful to her husband, Paolo’s brother Giovanni Malatesta. Thus, she commits a wrong against society when she acts out her feelings for Paolo, which is why the *Commedia* shows her as constrained to the second circle of hell. On the other hand, however, Francesca’s account in the fifth canto of the *Inferno* is known for being deeply moving and touching. The intensity and delicateness of her love for Paolo makes it difficult to perceive her acts merely as punishable wrongs. Rather, love is depicted as a kind of natural and almost holy force, a force central to human nature, which has the power of establishing its own sphere of rightness and wrongness. This leads to the irresolvable dilemma that repressing one’s love comes to be experienced as a wrong against human nature just as much as acting out one’s feelings is a wrong against society.

While von Matt introduces his concept with the case of Paolo and Francesca, he argues that the dynamic of “Who loves is right” is particularly central to German literature of the eighteenth and early nineteenth century. Explaining that pointing to the contradictions between human nature and restrictive social

morality was a special concern for writers of the *Sturm und Drang* and German romanticism, he emphasizes the importance of Goethe as a writer who addresses the ambivalence of this dynamic in many of his major works. In Goethe's novel *Die Wahlverwandtschaften* [Elective Affinities], for example, we can find a quote explicitly expressing von Matt's main point: "Denn so ist die Liebe beschaffen, daß sie allein Rechte zu haben glaubt und alle anderen Rechte vor ihr verschwinden" [For such is the nature of love that it believes in no rights except its own, and all other rights vanish away before it] (Goethe 2010 [1809], 86; trans. 1900, 130). Drawing on quotes such as this one, von Matt summarizes:

Goethes Werk spricht immer davon, daß, wer liebt, unbedingt recht hat, und daß diese Wahrheit schrecklich ist, weil sie so viel Glück vernichtet, wie sie schafft. Die innerste, heiligste, göttliche Bewegung der Welt wirft die Ordnung der Menschen zusammen, ohne die es doch für die Menschen kein menschenwürdiges Leben gibt. Eine solche Ordnung ist die Ehe. [...] Wer sich für die Ordnung entscheidet, rottet das Leben aus der eigenen Brust aus und vergeht sich gegen den Gott in der Mitte der Welt. Wer sich gegen die Ordnung entscheidet, zerstört die Voraussetzungen des Zusammenlebens und der fruchtbaren Arbeit, vergeht sich gegen den Menschen. (von Matt 1989, 423)

[Goethe's *oeuvre* speaks about the fact that who loves is right without fail, and that this truth is terrible because it destroys as much happiness as it creates. The deepest, holiest, divine movement of the world destroys human order, without which no humane life is possible. Marriage is such a form of order. [...] Who decides in favour of order, eradicates life from his own chest and commits a wrong against the God in the centre of the world. Who decides against order, destroys the conditions of our living together and of fruitful work, and commits a wrong against humanity.] (my translation)

2 Du Bois – a German romantic fighting for the African American cause?

That Goethe might be a stronger influence on Du Bois than one probably expects at first glance is a fact emphasized by Werner Sollors. Sollors notes that Goethe is quoted, mentioned, or alluded to repeatedly in Du Bois's *oeuvre*, and that this African American intellectual felt an "abiding love" (Sollors 2007, xxviii) for the German *Dichturfürst*. Du Bois developed his admiration for Goethe – and for German culture more generally – in an early period of his life, when he – after receiving a bachelor's degree from Fisk University and beginning graduate work at the University of Harvard – came to Berlin as a doctoral student. Throughout his life, Du Bois stressed the importance that the two years (1892–1894) spent in the capital of the German *Kaiserreich* had on his intellectual development. On the

one hand, his “Berlin days” were a major factor in moving his academic interest from the fields of history and philosophy to political economy and sociology (a discipline not yet existent in the US). At the Friedrich-Wilhelms-Universität, the African American graduate student attended the lectures of prominent social scientists such as Heinrich von Treitschke, Gustav von Schmoller, and Adolph Wagner, three academics who – in the words of Kenneth Barkin (2000, 92) – “were passionately concerned about contemporary issues and who were equally involved in seeking to influence both the educated public, on the one hand, and the state, on the other, to accept their proposed solutions to Germany’s problems.”

While the empirical approach and the statistical method taught by his German professors had a strong influence on Du Bois’s landmark sociological study *The Philadelphia Negro* (1899; Broderick 1958, 369–370), the impact of his two years in Germany is not limited to the academic training he received at the university. Living in Berlin also reverberated with the romantic and passionate tendencies of Du Bois’s personality. In the capital of the *Kaiserreich*, he came in touch with Hegel’s and Herder’s concept of a *Volksgeist* – an idea that left its traces in his most famous book, *The Souls of Black Folk* (1903), which – as the title already suggests – led him to conceptualize the African Americans as a “group united by a self-expressive, self-clarifying collective and collectively shared spirit” (Gooding-Williams 2011, 140) that finds its strongest expression in the so-called “sorrow songs” (Du Bois 2007c [1903], 121–129).

Even more important is the influence that living in Berlin had on the development of the twenty-five-year-old’s character: he later described his years in the imperialistic German capital as an “Age of Miracles” (1999 [1920], 8), a time in which he developed his passion for Goethe and Richard Wagner, discovered the advantages of “Wine, Women, and Song” (2007a [1968], 101), and came in touch with a way of living “where university training and German homemaking left no room for American color prejudice” (2007a [1968], 101). The effect of this “unhindered social intermingling with Europeans of education and manners” (2007a [1968], 101) is something Du Bois did not cease to highlight in the numerous autobiographical texts written in different periods of his long life. In *The Autobiography of W. E. B. Du Bois*, a book authored in the decade before his death, he states that his student years in Germany allowed him to emerge from his racial provincialism and become more human (2007a [1968], 101). In the earlier autobiography *Darkwater*, he remembers how in this period he was “bursting with the joy of living” and felt “captain of my soul and master of fate” (1999 [1920], 8) for the first time in his life. And in a diary entry written on his twenty-fifth birthday while in Berlin – an entry quoted in his autobiography at over ninety years of age – he not only frames this change in his personality in a language visibly influenced by the expressive style of the *Sturm und Drang* poets (including the use of German words

such as *Sturm* and *Sehnsucht*), but also equates his inner longing for a rich and beautiful life with his will for social activism on behalf of African Americans:

I will in this second quarter century of my life, enter the dark forest of the unknown world for which I have so many years served my apprenticeship [...]. There is a grandeur in the very hopelessness of such a life – Life? And is life all? If I strive, shall I live to strive again? I do not know and in spite of the wild *Sehnsucht* [yearning] for Eternity that makes my heart sick now and then – I shut my teeth and say I do not care. *Carpe Diem!* [Seize the day! – that is, enjoy the present.] What is life but life, after all? Its end is its greatest and fullest self – this end is the Good: the Beautiful is its attribute – its soul, and Truth is its being. [...] The greatest and fullest life is by definition beautiful, beautiful – beautiful as a dark passionate woman, beautiful as a golden-hearted school girl, beautiful as a grey haired hero. [...] I therefore take the world that the Unknown lay in my hands and work for the rise of the Negro people, taking for granted that their best development means the best development of the world. (Du Bois 2007a [1968], 107–108)

3 “All Art is propaganda”

While the *Sturm und Drang* style of Du Bois's autobiographical statements about his time in Germany provides a direct link to the first chapters of *Dark Princess*, I would next like to take a look at the context of the 1920s in which he wrote his own “favorite book.” In the 1920s – a period known as the Harlem Renaissance – a blossoming of African American art, music, and literature took place, allowing a new generation of black writers to reach relatively broad audiences. Du Bois, who celebrated his sixtieth birthday in this period, was a sort of “elder statesmen” (Reed 1997, 3) of this movement. On the one hand, his journal *The Crisis* gave many of the aspiring writers an opportunity to publish their first texts; on the other, his literary preferences for canonical writers such as Goethe stood in stark contrast to the “dirty” naturalism of the literature of Claude McKay or Langston Hughes. In the much-discussed conflict between a conceptualization of African American literature as a means for racial uplift, and the idea of “art for art's sake,” Du Bois took an individual – and often misunderstood – position that he most famously outlined in a talk given at the 1926 annual meeting of the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) and later published in *The Crisis* as “Criteria of Negro Art.”

“Criteria of Negro Art” is mostly known for four particular words: “all Art is propaganda” (Du Bois 1926). This statement has often been read as the strict subordination of art to social activism and political propaganda, hence, as an opinion held by Du Bois, the civil rights activist and race leader, who spent some of his free time writing novels furthering his social cause. However, the seem-

ingly definite meaning of the statement becomes more complicated when one takes a closer look at its context. “Criteria of Negro Art” starts with the question of why the NAACP – an organization with a clear political mission – should take an interest in literature and art: “How is it that an organization like this, a group of radicals trying to bring new things into the world, a fighting organization which has come up out of the blood and dust of battle, struggling for the right of black men to be ordinary human beings – how is it that an organization of this kind can turn aside to talk about Art?” In order to give an answer, Du Bois asks a more general question:

What do we want? What is the thing we are after? As it was phrased last night it had a certain truth: We want to be Americans, full-fledged Americans, with all the rights of other American citizens. But is that all? Do we want simply to be Americans? Once in a while through all of us there flashes some clairvoyance, some clear idea, of what America really is. We who are dark can see America in a way that white Americans cannot. And seeing our country thus, are we satisfied with its present goals and ideals? (Du Bois 1926)

According to Du Bois, the aims of the NAACP can never be reached by merely increasing the numbers of blacks in congress, improving the economic situation of African Americans, or lowering the number of yearly lynchings in the South. Using a style reminiscent of the twenty-five year-old in his diary, the almost sixty year-old “elder statesman” describes what he, instead, considers the overall aim:

a vision of what the world could be if it were really a beautiful world; if we had the true spirit; if we had the Seeing Eye, the Cunning Hand, the Feeling Heart; if we had, to be sure, not perfect happiness, but plenty of good hard work, the inevitable suffering that always comes with life; sacrifice and waiting, all that – but, nevertheless, lived in a world where men know, where men create, where they realize themselves and where they enjoy life. (Du Bois 1926)

In this sense, the seemingly definite meaning of “all Art is propaganda” becomes blurred: propaganda ceases to represent the public arena of social protest and political activism, and comes to stand for the possibility of a good life as such. In the particular wording that Du Bois uses for describing such propaganda, Tate detects the identification of propaganda with “the private domain of erotic pleasure” (1998, 48). This connection is most obvious in the sentences immediately following Du Bois’s prominent statement:

Thus all Art is propaganda and ever must be, despite the wailing of the purists. I stand in *utter shamelessness* and say that whatever art I have for writing has been used always for propaganda for gaining *the right of black folk to love and enjoy*. I do not care a damn for any art that is not used for propaganda. But I do care when propaganda is confined to one side *while the other is stripped and silent*. (Du Bois 1926; quoted with emphasis as added by Tate).

Tate's analysis of the passage reads as follows:

Thus, rather than invoking the conventional and no doubt expected rhetoric of civil rights to define the objective of his social mission, he refers instead to libidinal prerogatives – indeed, to desire and gratification – to describe the goals of racial activism. Du Bois underscores this position at the end of the extract by disavowing the efficacy of any propaganda “stripped” of art and “silent” on desire and pleasure. (Tate 1998, 48–49)

4 *Dark Princess* – “a Bildungsroman of a propaganda novel”?

Dark Princess, a novel published two years after “Criteria of Negro Art,” shows close intellectual proximity to Du Bois's essay. But how does the plot of this unusual novel, which has been described as a “Bildungsroman of a propaganda novel” (Lewis 2008, 487) and a “Bollywood-style bildungsroman” (Bhabha 2004, 137), realize the essay's call for an art that functions as “propaganda for gaining the right of black folk to love and enjoy” (Du Bois 1926)? How and to what effect does it seek to juxtapose erotic desire and social activism, chivalric adventure and racial politics?

Dark Princess is structured in four parts, which are preceded by a dedication “To Her High Loveliness Titania XXVII” (known from Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*) and followed by an “Envoy” that – again – alludes to Titania. While the overall plot is said to take place between August 1923 and April 1927, each part of the novel is related to a particular season and time period. The protagonist is Matthew Towns, an African American student of medicine at a university in Manhattan, who is discriminated against when he is forbidden to gain practical experience in obstetrics because this would have meant that “white women patients are going to have a nigger doctor delivering their babies” (Du Bois 1995 [1928], 4). Disappointed and frustrated, he decides – just like the typical hero of a *Bildungsroman* – to leave on a journey that takes him to Berlin. Similar to Du Bois himself a few decades earlier, he experiences the German capital as a place where “folks treated him as a man” (7). However, when he visits the Victoria-Café, he is overcome by a deep longing for black America:

Oh, he was lonesome; lonesome and homesick with a dreadful homesickness. After all, in leaving white, he had also left black America – all that he loved and knew. God! he never dreamed how much he loved that soft, brown world which he had so carelessly, so unregretfully cast away. What would he not give to clasp a dark hand now, to hear a soft Southern roll of speech, to kiss a brown cheek? To see warm, brown, crinkly hair and laughing eyes.

God – he was lonesome. So utterly, terribly lonesome. And then – he saw the Princess! (Du Bois 1995 [1928], 7–8)

With the advent of the Princess in Berlin's Victoria-Café, Du Bois chooses an actual historical site – the Victoria-Café was located next to the Hotel Victoria on the boulevard Unter den Linden – as a place allowing for an “otherworldly,” fairy tale-like experience. Du Bois's choice of this location resonates with Edwards's observation that the literature of the Harlem Renaissance allows “certain moves, certain arguments and epiphanies” only to “be staged beyond the confines of the United States” (2003, 4). The historic café in Berlin thus functions as a non-US space, in which something otherwise impossible – the realization of a dream just in the moment of its being dreamt – takes place.

The passages following the above quotation from the novel provide a detailed description of the Princess, which positions her in a sphere between reality and fairy tale. On the one hand, the enchanting appearance of “H. R. H., Kautilya of Bwodpur, India” (Du Bois 1995 [1928], 17) complies with the image of an oriental princess in a tale from *The Arabian Nights*: her beauty is described in fabulous, dream-like terms (“No human being could be quite as beautiful as she looked to him then”; 8), with the particular features of her body and clothing reminiscent of nineteenth-century orientalism and its representation of India as “dynastic, decadent, luxurious, unmappable, and ultimately unknowable” (Ahmad 2002, 784). On the other hand, Du Bois makes an attempt to historically explain the origin of the Princess through the experience of colonialism: Kautilya of Bwodpur is said to be the only descendant of the former Indian kingdom of Bwodpur now under British rule – a contextualization, however, that Ahmad has criticized for its historical inaccuracy and lack of credibility (2002, 785).

Similar to the plotline of a heroic epic, Matthew soon gets the opportunity to serve the adored Princess like a knight. When a racist white American threatens her in the café, “Matthew gripped the table. All that cold rage which still lay like lead beneath his heart began again to glow and burn. Action, action, it screamed – no running and sulking now – action! There was murder in his mind – murder, riot, and arson” (Du Bois 1995 [1928], 9). After this incident, he gets to know the Princess a little better over tea in the Tiergarten. He finds out that she is the head of a “great committee of the darker peoples” – an international group fighting for “those who suffer under the arrogance and tyranny of the white world” (16). As this cosmopolitan, Pan-Asian and Pan-African committee does not yet have an African American representative, Matthew quickly learns how he can continue serving the Princess. He is ordered to return to the US and seek possibilities of cooperation between the international committee and the African Americans. Thus, he is instructed to express his growing love for Kautilya by political activ-

ism – a dynamic which invites consideration in terms of von Matt's "Who loves is right": as showing his love for the Princess and fighting for a social cause coincide with one another, the passion of the chivalric knight and the passionate engagement of the political activist come to be interchangeable. In Du Bois's words: "His sudden love for a woman far above his station was more than romance – it was a longing for action, breadth, helpfulness, great constructive deed" (42).

The second part of the novel then narrates how Matthew tries to express his love for the Princess by fulfilling his mission. First, he works as conductor on a Pullman coach and tries to communicate with the Princess through the leader of a labour union. Since he – just like a chivalric hero – encounters numerous opponents and rivals, his letters are not delivered to his beloved, and he even becomes implicated in a conspiracy to kill members of the Ku Klux Klan with an exploding train. Matthew's almost fatal infatuation with the idea that such a murderous act would prove his love for the Princess is expressed in a passage that directly relates to the pact with the devil in Goethe's tragedy *Faust*:

In the first miles of the journey toward Winchester, Matthew was grim; cold and clear ran his thoughts.

"Selig der, den Er in Siegesglänze findet."

He was going out in triumph. He was dying for Death. The world would know that black men dared to die. (Du Bois 1995 [1928], 85)

It needs the direct intervention of the Princess for Matthew to finally recognize the wrongness of his plan: when he suddenly becomes aware of a pair of beautiful white slippers – another example of the novel's orientalist traces – he realizes that the Princess herself is on the train and prevents the explosion at the last minute.

This experience, however, also marks the beginning of Matthew's social decline and uplift as narrated in part three. This part of the novel is different from the others in its more realistic and much less fairy tale-like style. It accurately depicts the social and political landscape of Chicago based on actual research documented through fourteen requests that Du Bois sent to inquire about Chicago shopping, politics, and prison (Ahmad 2002, 787). At the beginning, Matthew is exposed as a participant in the murder conspiracy and hence sentenced to several years in prison. During his sentence, Sara – the hard-working secretary of an ambitious, black Chicago politician – comes across his name and recognizes that his release would serve her political causes. She is successful in procuring Matthew's early release from imprisonment and manages to entrap him in cold-hearted Chicago politics. In this period of his life, Matthew becomes completely disillusioned and begins to view his passion for the Princess and her international

mission as a dangerous form of mental insanity. Similar to von Matt's description of love as something whose extinction in the name of order feels like the eradication of life from one's chest, Matthew now perceives his longing for the Princess as a threat needing to be exterminated in the name of order: "The dream, the woman, was back in his soul. The vision of world work was surging and he must kill it, stifle it now and sternly, lest it wreck his life again" (Du Bois 1995 [1928], 136).

As a means of repressing and killing his dangerous passion, Matthew embarks on two strategies. On the one hand, he gets married to diligent and skilful Sara; on the other, he starts his own career as a Chicago politician. Both strategies are in sharp contrast to his former aims: instead of serving an international, Pan-African and Pan-Asian project, he now participates in numerous small and local political power struggles; and instead of experiencing the "complete blending" of "body, mind, and soul" (Du Bois 1995 [1928], 152) with his beloved Princess, he lives in a passionless marriage based not on love, but on "enlightened self-interest" (138).

The contrast between rightness of the heart and rightness in the sense of law and morality culminates when Matthew gets the chance of becoming the first African American in Congress – a chance that only exists if he is ready to tell a lie or – as the novel puts it in an obvious reference to Goethe's *Faust* – to sell his soul to the Devil (Du Bois 1995 [1928], 209). As with the train conspiracy, in the very last moment before Matthew's fatal decision, Princess Kautilya suddenly appears, or – to quote Bhabha (2004, 139) – "emerges on the American scene with all the Sturm und Drang of the Du Boisian persona now culturally cross-dressed in silks, turbans, and sarees." The change in priorities on which Matthew now embarks is clearly connected to Du Bois's thoughts in "Criteria of Negro Art." In a gesture of the deepest passion and emotion, he abandons the possibility of a small, but undeniably valuable step forward in the area of *Realpolitik* for "the right of black folk to love and enjoy" (Du Bois 1926). As the novel puts it: "The years of disbelief were not. The world was one woman and one cause. And with one arm almost lifting her as she strained toward him, they walked shoulder to shoulder out into that blinding light" (Du Bois 1995 [1928], 210).

5 Conclusion: "A romance with a message"

The final part of *Dark Princess* narrates what is left to tell in this African American romance. Princess Kautilya becomes pregnant; Matthew gets a divorce from Sara; after many adventures and errors, the hero, his beloved, and their newborn son embark on a life that allows them to reach – in the words of twenty-five-year-old

Du Bois – their “greatest and fullest self” (2007a [1968], 107–108). What makes this ending so unusual in the novel of a civil rights activist who proclaimed that “all Art is propaganda,” is the fact that the fight against racism is subordinated to the protagonist’s personal happiness. While the fulfilment of the latter is paramount, the former is postponed in the vague vision of a fairy tale-like future, in which the newborn son becomes the “leader of his people and a lover of his God” (Du Bois 1995 [1928], 310).

It should hardly seem surprising that such an ending was disappointing to many of Du Bois’s contemporaries and comrades in the fight against racism. For them, it definitely contained “more romance than message” (Tate 1995, 52) and was hardly applicable as a useful example or model for social activism. Yet, in its own way, *Dark Princess* can clearly be seen as a “romance with a message”: as a novel with a message that cannot be put in terms of concrete political claims or measures, but uncompromisingly demands a restructuring of the world so that black people can live a life in accordance with their inner longings and passions. In this sense, *Dark Princess* does not only connect Du Bois to his admired Goethe and other writers of the *Sturm und Drang*; it also positions him in proximity to more recent African American writers such as Audre Lorde, who – in her essay “Uses of the Erotic” – writes about the power of the erotic:

That self-connection shared is a measure of the joy which I know myself to be capable of feeling, a reminder of my capacity for feeling. And that deep and irreplaceable knowledge of my capacity for joy comes to demand from all of my life that it be lived within the knowledge that such satisfaction is possible, and does not have to be called *marriage*, nor *god*, nor *an afterlife*. (Lorde 2007 [1984], 57; emphasis in original)

Works cited

- Ahmad, Dohra. “‘More than Romance’: Genre and Geography in ‘Dark Princess.’” *English Literary History* 69.3 (2002): 775–803.
- Barkin, Kenneth D. “‘Berlin Days,’ 1892–1894: W. E. B. Du Bois and German Political Economy.” *Boundary 2*, 27.3 (2000): 79–101.
- Bhabha, Homi K. “The Black Savant and the Dark Princess.” *ESQ: A Journal of the American Renaissance* 50.1–3 (2004): 137–155.
- Broderick, Francis L. “German Influence on the Scholarship of W. E. B. Du Bois.” *The Phylon Quarterly* 19.4 (1958): 367–371.
- Du Bois, W. E. B. “Criteria of Negro Art.” *The Crisis* October 1926: 290–297. <http://www.webdubois.org/dbCriteriaNArt.html> (5 March 2018).
- Du Bois, W. E. B. *Dark Princess: A Romance*. 1928. Jackson: University of Mississippi Press, 1995.
- Du Bois, W. E. B. *Darkwater: Voices from within the Veil*. 1920. Mineola: Dover Publications, 1999.

- Du Bois, W. E. B. *The Autobiography of W. E. B. Du Bois*. 1968. New York and Oxford: Oxford University Press, 2007a.
- Du Bois, W. E. B. *Dusk of Dawn: An Essay Toward an Autobiography of a Race Concept*. 1940. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007b.
- Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. 1903. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007c.
- Edwards, Brent H. *The Practice of Diaspora*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Elective Affinities*. New York: Collier, 1900.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Die Wahlverwandschaften*. 1809. Stuttgart: Reclam, 2010.
- Gooding-Williams, Robert. *In the Shadow of Du Bois: Afro-Modern Political Thought in America*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2011.
- James, Joy. "Du Bois, W. E. B." *Encyclopedia of American Studies*. Ed. Simon J. Bronner. <http://eas-ref.press.jhu.edu/view?aid=320> (5 March 2018).
- Lewis, David Levering. *W. E. B. Du Bois: A Biography*. New York: Henry Holt, 2008.
- Lorde, Audre. "Uses of the Erotic." *Sister Outsider*. By Lourde. 1984. Berkeley: Crossing Press, 2007. 53–59.
- Reed, Adolph L. *W. E. B. Du Bois and American Political Thought: Fabianism and the Color Line*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Rudwick, Elliott. "W. E. B. Du Bois: American Sociologist and Social Reformer." *Encyclopædia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/W-E-B-Du-Bois> (5 March 2018).
- Sollors, Werner. "Introduction." *The Autobiography of W. E. B. Du Bois*. By W. E. B. Du Bois. New York and Oxford: Oxford University Press, 2007. xxiii–xxx.
- Tate, Claudia. "Introduction." *Dark Princess: A Romance*. By W. E. B. Du Bois. Jackson: University of Mississippi Press, 1995. ix–xxviii.
- Tate, Claudia. *Psychoanalysis and Black Novels: Desire and the Protocols of Race*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Von Matt, Peter. *Liebesverrat: Die Treulosen in der Literatur*. Munich and Vienna: Hanser, 1989.
- Wright, Earl, II. *The First American School of Sociology: W. E. B. Du Bois and the Atlanta Sociological Laboratory*. London and New York: Routledge, 2016.

Gianna Zocco is a Marie Skłodowska Curie Fellow at the Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin. Formerly, she was university assistant at the Department of Comparative Literature at the University of Vienna. Her work focuses on African American and German literature, with a particular interest in cultural concepts of space, comparative imagology, intertextuality, reception studies, and theories of cosmopolitan memory. She is currently working on a book project on the images and functions of the German-speaking area and its history in African American literature.

Zlatka Timenova-Valtcheva

La scène du bal en littérature : le langage silencieux des émotions

Résumé : L'article propose une réflexion sur les possibilités du texte littéraire d'exprimer les émotions. À cet effet, on effectue une analyse comparative de l'épisode du bal, topos narratif présent dans trois grands romans d'amour : *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, *Anna Karénine* de Léon Tolstoï et *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. Les différences dans la description des trois scènes de bal révèlent différents modèles d'expression de la subjectivité et des variations au niveau de l'émotion amoureuse. Il est donc possible de dire que la ligne de démarcation passe par le degré d'amuïssement du langage, d'une part, et par l'évanouissement de l'Éros, d'autre part.

Mots clés : Langue, silence, émotions, langage du corps, scène du bal

1 Introduction

Nous nous proposons de réfléchir sur le langage des émotions à partir d'une lecture comparative de la scène du bal, topos narratif, dans trois grands romans de la littérature amoureuse, à savoir *La Princesse de Clèves*, *Anna Karénine* et *Le Ravissement de Lol V. Stein*. La comparaison implique l'épisode du surgissement de la passion amoureuse lors du bal, afin de mettre en relief des consonances et des dissonances, des variantes et des constantes possibles au niveau du thème et de l'expression littéraire chez les trois auteurs.

Dire que le langage est incapable de transmettre nos émotions est un truisme. Pourtant, la littérature étant l'empire des mots, il n'est certainement pas sans intérêt de voir, dans un premier temps, quels sont les moyens que la langue possède pour exprimer et transmettre l'inexprimable de la passion amoureuse naissante. Prenant en considération les trois textes étudiés, il devient évident que le récit de la scène du bal mobilise des procédés stylistiques et rhétoriques, mais aussi des moyens syntaxiques pour faire face à la déficience du verbal.

Par ailleurs, le texte romanesque met en œuvre divers topos narratifs pour raconter (exprimer et transmettre) les émotions. Le bal en est un. Le récit du bal dans les romans en question introduit le langage du corps, de la danse et des couleurs, qui *montre* la passion amoureuse naissante. Le verbal (explication, analyse psychologique) se retire, semble-t-il, pour céder la place au non-verbal, notamment le mouvement, les figures de danse, le cri, les larmes, le regard, le soupir...

Ainsi, divers moyens et procédés sont susceptibles de remédier à l'insuffisance du langage en ouvrant un espace au silence où l'émotion s'exprime par la tension de l'inexprimé que le langage du corps laisse deviner. L'étude comparative permettra de voir comment cet espace est construit dans chacun des romans.

Dans un deuxième temps, la réflexion porte sur l'évolution des relations entre subjectivité et société. Les trois scènes de bal mettent en valeur le moment du surgissement de la passion amoureuse et témoignent des diverses manières de vivre et d'exprimer cette passion dans une société. Comment le rapport entre l'amour et la société change-t-il ? Le rapport au silence, en tant que retrait du langage, représente-t-il une ligne continue qui relie le roman galant, le roman réaliste psychologique et le roman post-moderne ?

2 Émotion, sentiment, passion

Au cours de la scène du bal dans les trois romans, les protagonistes vivent l'effet de la passion naissante et se trouvent en proie à un complexe émotionnel difficile à démêler. Il semble donc important de rappeler certaines différences entre les notions d'émotion, de sentiment et de passion.

Tout d'abord, les protagonistes éprouvent des émotions très fortes, résultat d'un effet de séduction irrésistible. Or l'émotion est un état psychique spontané et peu durable qui entraîne des réactions physiques : pleurs, cris, rougissement, évanouissement. Lol s'immobilise puis crie, Kitty retient mal ses larmes.

Selon Sartre les psychologues admettent que « l'émotion est d'abord et par principe un *accident* » (1995, 14).

En effet, dans les romans étudiés, l'amour qui advient fortuitement au cours du bal, sans aucun signe précurseur, possède le caractère d'un accident. C'est l'accident de l'amour.

Les émotions peuvent prendre la forme plus concrète de sentiments. Pendant le bal, les personnages connaissent la surprise, l'éblouissement, la confusion, l'incertitude, la douleur. Tous ces sentiments existent simultanément, ou bien le personnage passe d'un état à l'autre.

Mais les personnages des trois scènes sont surtout en proie à la passion. Étymologiquement, *passion* vient du latin *patior, pati*, dont l'équivalent grec est *pathos*. Au sens philosophique, *passion* signifie *souffrance, supplice*. Il est important de souligner que c'est un état de celui qui subit, un état de passivité. La volonté est passive, la raison aussi, face aux impulsions du corps. Pensons au roman de Duras où, lors du bal, Anne-Marie Stretter, une fois dans les bras de Michael Richardson, a une « expression abêtie, figée par la rapidité du coup »

(Duras 1964, 19). Au sens moderne la passion est une forte inclination pour un objet, un état affectif durable, ce qui entraîne un déséquilibre psychologique.

Nous nous demanderons donc comment ce déséquilibre est exprimé par des moyens langagiers.

3 Langage et émotion

Platon n'a-t-il pas dit que l'immensité de l'être anéantit la parole ? Le langage impose des taxinomies, charrie des significations consensuelles, bloque l'envol de la pensée et s'évanouit devant l'accident des émotions. Le langage semble fatigué.

Mais il posséderait la capacité de produire des textes amuïs pour échapper à ses propres limites en préparant l'avènement du silence, une forme radicale de l'indicible, de l'inexprimable et de l'inavouable. Le texte narratif ou dialogique mobilise divers mécanismes et procédés stylistiques pour rendre tangible le silence éloquent. Par exemple, l'exclamation qui emporte la parole, l'aphasie qui anéantit la réaction verbale, mais aussi les figures rhétoriques comme l'ellipse qui suggère le non-avouable et la répétition qui peut marquer un dire impossible ou un dire insistant. Sans oublier le rythme de la phrase, marqué par le suspense et la reprise.

Le propre de la littérature n'est-il pas de passer outre la médiation langagière, de construire un texte « imparfait » pour ouvrir l'espace d'un après-texte où le lecteur soit libre d'imaginer une infinité de sens investie dans le non-dit, l'inexprimé ou l'inavoué ? Dans le cas des bals, le récit donne à voir l'accident de l'amour : *regarder* et *voir* viennent remplacer *avouer* et *expliquer*. Le texte dit moins qu'il ne signifie.

Comment exprimer l'émotion sans la dire ? « Le mystique en transe n'écrit pas » (Michaux 1998, 960). Rappelons-nous le fameux billet de Pascal, écrit sous l'effet de l'extase.

D'autres codes sémiotiques entrent en jeu pour suppléer aux insuffisances du langage à transmettre les passions : la musique, les couleurs, la gestuelle, le corps. Mais la sémiotique non verbale en est encore à ses débuts. Ainsi, selon Grigorij Krejdlin, « il est nécessaire de trouver une approche sémiotique unique pour étudier les moyens verbaux et non-verbaux dans la communication » (Krejdlin 2007, 2).

Dans les trois scènes de bal, c'est le langage corporel qui nous intéresse. Il comprend la gestuelle, l'expression du visage, le regard, les vêtements (couleurs, coupes, tissus), les mouvements de la danse, la coiffure. Le texte confère au lecteur le rôle de spectateur.

L'étude comparative de l'épisode du bal portera sur les diverses formes d'engagement de ces codes sémiotiques autres que le langage pour élaborer le spectacle de l'avènement de l'amour.

Par ailleurs, l'épisode du bal peut être étudié dans le contexte de la communication sociale qui englobe plusieurs facteurs : les participants, danseurs et spectateurs ; le caractère de la danse, l'ambiance, le mobilier. La description de ces facteurs par le récit contribue à compléter le spectacle et à mettre en relief l'état émotionnel des protagonistes.

4 Le bal dans les trois romans

Les trois ouvrages où l'épisode du bal possède une fonction matricielle, mais aussi structurante, font partie des romans d'amour dits classiques.

La scène du bal est construite à partir de stéréotypes culturels qui opèrent à des niveaux différents, tels que :

- La structure actancielle : le triangle amoureux, comprenant deux actants et un troisième qui est dans un rôle d'observateur, éventuellement le tiers absent. Dans *La Princesse de Clèves*, ce troisième personnage est implicite : le prince de Clèves n'est présent que par le nom de la princesse. Le chevalier de Guise est un substitut du tiers exclu.
- Le niveau thématique : ce qui rapproche les trois scènes, c'est le thème de l'amour naissant et de l'abandon, mais aussi le motif de la prédestination. En fait, les protagonistes se sont croisés avant le bal. Il y a donc une pré-rencontre. À l'exception d'*Anna Karénine*, où les trois protagonistes se connaissent vraiment, dans les deux autres romans, ils se sont seulement entrevus par hasard (*Le Ravissement de Lol V. Stein*), ou se connaissent comme membres de la même société (*La Princesse de Clèves*).
- Le schéma diégétique, presque identique, que le récit du bal suit dans les trois textes : l'entrée en scène des protagonistes, la musique, la danse, les réactions des spectateurs, le moment de la rencontre, l'abandon du tiers. Dans les trois épisodes il y a aussi une mise en place : la description du lieu, du public.
- La fonction narrative du bal est déstructurante/restructurante (Montandon 1998, 14) : quelque chose du passé des protagonistes est détruit et quelque chose de nouveau est annoncé. Au niveau diégétique, le bal joue le rôle d'une prolepse.

Mais ces stéréotypes sont différemment explorés dans les trois textes.

Une première différence s'impose : dans *La Princesse de Clèves*, le bal est raconté selon les règles du style galant ; dans *Anna Karénine*, on a affaire à une description réaliste et au récit suggestif psychologique des émotions : dans *Lol V. Stein*, c'est par le récit minimaliste et hésitant que l'auteure efface le *dire* au profit d'un silence éloquent.

Une deuxième différence : dans le roman de Madame de la Fayette, la rencontre des deux protagonistes semble provoquée par le roi. C'est une « rencontre programmée ». C'est la cour qui autorise la rencontre et c'est sous les yeux de la cour que la passion amoureuse évolue ; chez Tolstoï, le surgissement de l'amour est une aventure personnelle sous les yeux du public ; chez Duras, apparemment, les mêmes stéréotypes du bal d'amour sont en jeu. Ne dit-elle pas qu'elle écrit ses livres « avec les autres » ? Mais après être passé par la « chambre hallucinatoire de l'écriture », le texte change. La réécriture intertextuelle que Duras opère s'obstine à défaire les stéréotypes. Dans ce cas concret, cela passe, selon Sylvie Bourgeois, par la déconstruction et l'amplification. La passion amoureuse est une passion mortelle. Anne-Marie Stretter n'est pas seulement la femme fatale, elle est l'incarnation de la mort. Le dépérissement de Lol est un traumatisme psychologique. Le récit de l'épisode est incertain et incomplet. Il s'achève dans la stupéfaction et dans l'incompréhension de l'évènement.

5 Comment dire la passion naissante ?

Dans les trois romans, l'accident de la séduction est transmis par l'amuïssement de la langue. Les trois textes mettent en œuvre des moyens et des procédés différents pour élaborer cet effet.

La Princesse de Clèves : l'entre-deux de la langue galante

Au XVII^e siècle la société n'est plus régie essentiellement par une force extérieure, le Dieu tout puissant, mais aussi par des individus libres pour lesquels le bon commerce est de première importance. La vie sociale est réglée par des relations dichotomiques telles que : marque et effacement, privé et public, présence et absence, intériorité et extériorité, silence et paroles.

La Princesse de Clèves de Madame de La Fayette est un des romans les plus brillants de la littérature précieuse. Le discours galant est marqué par le souci de *dire sans dire*. Le code de la préciosité ne tolère pas le directement intelligible.

À cette époque, les premières danses à deux apparaissent déjà, mais les couples restent ouverts et la répartition des danseurs obéit à des règles strictes. Le bal dont il s'agit dans le roman est organisé par la haute aristocratie.

L'épisode représente le surgissement de la passion amoureuse entre le duc de Nemours et Madame de Clèves sous le contrôle du roi et sous les yeux d'une société d'aristocrates. Les deux protagonistes ne se parlent même pas directement, mais par l'intermédiaire de la Dauphine. Pour Jean Rousset, c'est une « communication entravée » (Rousset 1984, 104). L'émotion qui gagne les protagonistes quand ils se voient est subite, immédiate et indéfinissable. L'auteure désigne cet état émotif par les sentiments de « surprise et d'étonnement ». La répétition de ces vocables (surprise, étonnement, grand étonnement) qui abondent dans le récit sert à transmettre la difficulté de la langue de nommer l'intensité d'un état psychique, advenu brusquement, mais ayant une grande importance. En outre, par la répétition, le récit insiste sur cette difficulté et cette importance.

Lors du bal, l'étonnement chez Madame de Clèves fait place à « l'embarras » et chez le prince à « des marques d'admiration » qu'il ne réussit pas à cacher. Cependant, le texte ne désigne pas ces marques. Du côté du couple *regardé*, les sentiments sont donc provoqués par quelque chose qui n'est pas de l'ordre du commun et qui n'est pas exprimé dans le récit. Du côté des *regardants*, le roi et les reines, c'est aussi un sentiment d'admiration qui surgit, mais il est désigné par le récit comme « un murmure de louanges ». Le vocable « murmure » signifie la retenue de l'émotion de la part du public. La perception qui résume cette première scène de la rencontre des deux protagonistes est qualifiée de « singulière ». Mais qu'est-ce qui est singulier ? C'est l'harmonie parfaite du couple des deux danseurs, alors qu'apparemment ils ne se connaissent pas. Suivant le code de la galanterie, l'auteure élabore un récit indécis de la première scène de la rencontre en se servant d'un vocabulaire vague pour signifier le premier émoi sans le dire.

En présence de la Dauphine, le jeu de la séduction passe par un échange de répliques ambiguës sur l'identité des protagonistes : se connaissent-ils ou pas ? Le prince admet qu'il connaît Madame de Clèves, mais quant à elle, elle n'avoue pas qu'elle le connaît sans l'avoir jamais vu. Avant l'épisode du bal, le texte précise qu'elle « avait ouï parler de ce prince », et que « Madame la Dauphine le lui avait dépeint d'une sorte... » (Madame de La Fayette 1999, 71). Cet échange de propos complaisants est nécessaire pour dissimuler la passion naissante entre les deux.

Les pronoms indéfinis tels que *quelqu'un*, *quelque chose* sont répétés plusieurs fois. La séduction est un phénomène qui provoque une émotion impossible à nommer et à expliquer. C'est le *quelque chose* qui engendre le « je-ne-sais-quoi » du récit. Le lecteur en est bouleversé parce qu'il subit la tension d'une passion indicible.

Anna Karénine : la description du bal et la suggestion des émotions

Chez Tolstoï, le bal se déroule à une époque où la valse est déjà à la mode, du moins dans la haute société. À la différence des danses collectives, qui continuent d'ailleurs à avoir du succès, la valse permet une plus grande intimité, la séduction devient un moment important. Le langage du corps (mouvement, regard, vêtements) retrouve toute sa valeur. Les relations de genre sont codifiées.

La description du bal, spectacle riche et brillant, est une preuve de la maîtrise de Tolstoï. Suivant la tradition du romantisme russe lors de sa transition vers le réalisme, l'auteur n'omet aucun détail du spectacle du raffinement et de l'aisance du beau monde : les invités, hommes et femmes de la haute société, les groupes des jeunes et celui de leurs aînés et de leurs parents, le groupe des valets, l'élégance des robes et des coiffures, la décoration de l'espace.

Au centre de ce tableau se trouve la figure de Kitty. Le récit suit l'évolution de son état affectif qui passe d'une exaltation heureuse, d'une confiance en sa beauté et en son charme, à la confusion, à une anxiété grandissante, à une horrible angoisse. Ces sentiments sont désignés explicitement dans le texte. Mais la cause de l'état de Kitty n'y est pas mentionnée. Le récit se sert de divers procédés pour ne pas expliquer la raison de l'abatement de la jeune fille, pour retarder le moment de la découverte inattendue.

D'abord, les conversations au style direct sont des échanges de répliques banales, galantes, souvent à bâtons rompus. Les trois protagonistes ne se disent rien de précis. Mais la banalité des propos, le bavardage, cache quelque chose d'important qui s'annonce et qu'il est difficile d'avouer.

Ensuite, les trois points de suspension, le point d'interrogation, l'exclamation, bref la ponctuation construit l'image de la difficulté de l'échange verbal.

En outre, Kitty n'ose même pas nommer Vronski dans son discours intérieur. Elle le désigne par « lui ». Est suggérée ainsi la force de l'émotion qu'elle éprouve quand elle le voit, quand elle l'observe. Cette émotion fait peur, l'objet de cette émotion ne doit pas être nommé, il ne peut être nommé. Nommer, c'est faire exister. Or, Vronski est intimement proche et en même temps, il provoque un sentiment de crainte si fort chez Kitty qu'il doit rester loin, confiné dans ce pronom de la troisième personne, « lui », qui correspond, selon Benveniste, au mode de la non-personne.

Enfin, la répétition du vocable *séduction*, mais aussi *séduisant/e*, est significative : « séduisante était sa robe, séduisants ses beaux bras, séduisant son cou, [...] » (Tolstoï 1952, 96). Kitty est fascinée et hantée par l'effet de séduction que provoque Anna.

Le fragment où l'adjectif *séduisant* est répété six fois culmine par deux qualificatifs de sens très fort, notamment *terrible et cruel*, mais associés à un objet imprécis, *quelque chose* : « il y avait dans cette séduction quelque chose de terrible

et de cruel » (Tolstoï 1952, 96). Ce « quelque chose » paraît en dehors de nos capacités d'appréhension et de verbalisation.

Le narrateur construit donc son récit dans un régime d'alternance entre *dire* et *taire* pour suggérer l'évènement inespéré qui est en train de se produire.

Le Ravissement de Lol V. Stein : le langage silencieux des émotions

Pendant les années 1960 où Duras écrit son roman, le bal est un des loisirs qui caractérisent une société en plein essor économique et une classe moyenne qui s'affirme par le plaisir : congés payés, voyages, nourriture, musique. Lors du bal, la joie collective prend forme, les rencontres ont facilement lieu, le corps se libère dans la danse, les couples se font et se défont, les mouvements s'improvisent. Les relations de genre ne semblent pas affectées par les contraintes du code.

Le récit du bal dans *Le Ravissement* se met en question dès la première page. Le métarécit annonce la déconstruction du récit.

L'épisode du bal commence *in media res*, la mise en place est très brève. Le lecteur est introduit dans le spectacle et incité à sentir l'ambiance à partir de deux petits paragraphes de construction identique. Arrêtons-nous sur le deuxième :

La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide. (Duras 1964, 15)

L'extrême dépouillement des deux phrases suscite la perception d'un évènement insolite. La première présente l'action comme un processus dont l'accomplissement est caractérisé par l'adverbe *lentement* qui aide à visualiser le mouvement. La deuxième phrase, en régime de juxtaposition, offre le résultat du processus. L'accomplissement de l'action comme processus, donné au plus-que-parfait, présuppose l'accompli, donné au passé simple. Pourquoi le récit insiste-t-il sur le résultat ? Pourquoi la répétition du même vocable sous ses deux formes, *vider/vide* ? N'est-ce pas pour perturber la lecture linéaire et suggérer quelque chose d'inattendu qui va se produire sur cette piste désertée ? Par ailleurs, l'économie des deux phrases contribue à intensifier l'attente du lecteur qui devient spectateur. Ainsi, la compréhension évolue au sein d'une expression linéaire minime qui construit un spectacle dont le sens est pressenti dans sa verticalité profonde, inexprimée et inexprimable. L'étrange apparition d'Anne-Marie Stretter est inexprimable.

La simplicité de la langue dans laquelle les quelques évènements de la soirée sont racontés est sans cesse dérangée par l'intrusion de mots de sens général, abstrait et absolu, qui se détachent des phrases et creusent des lacunes de sens dans le tissu textuel. La disjonction (concret, simple vs. abstrait, absolu) qui se produit oriente la perception vers d'autres niveaux de sens en latence, transcendant le récit des faits et provoquant un effet de silence, où une réalité différente est pressentie dans l'après-langue : « les emblèmes d'une obscure négation de la nature ; son élégance [...] inquiétait » (Duras 1964, 15) ; « cet âge [...] dans les fous,

endormi », « cet autre aspect des choses » (Duras 1964, 20) ; « elle guettait l'évènement, couvait son immensité » (Duras 1964, 18) ; « quelque signe d'éternité » (Duras 1964, 21). La tension irrésolue, élaborée ainsi, est renforcée à l'aide du mutisme des protagonistes, directement indiqué par les formes négatives de *dire* et indirectement par les injures de la mère, la modulation plaintive et le cri de Lol.

Le langage construit donc un effet de silence qui engendre le pressentiment d'une fatalité imminente : « aucun mot [...] n'aurait eu raison du changement de Michael Richardson » (Duras 1964, 17), tandis que Lol ne peut que sourire.

En fait, c'est Duras qui est allée le plus loin dans l'élaboration de la technique du *dire sans dire* pour narrer des histoires où les mots précipitent le sens dans le silence de l'inexprimable. Mais ce silence est imparfait, car il provoque une tension du sens qui incite le lecteur à sentir l'extase, le désir, la passion.

6 Le langage du corps

Le corps est le premier émetteur de signes lors de la communication humaine. Le récit du bal engage le lecteur à déchiffrer ces signes et à visualiser le spectacle de la rencontre. Le corps participe donc pleinement au spectacle du bal.

La Princesse de Clèves : le charme deviné

Le récit introduit le prince dans la scène du bal d'abord par le *bruit* qu'il produit en entrant dans la salle. Ainsi, le lecteur entend l'arrivée du prince de Nemours et il voit le prince en même temps que la princesse de Clèves le voit. Mais l'arrivée du prince en scène se fait d'une manière insolite : il *passé par-dessus quelques sièges*. De la sorte, le récit donne à voir l'aspect physique du prince : jeune et agile. Cette performance montre les qualités physiques du personnage et suggère un caractère impatient, intrépide et libre par rapport à l'étiquette. Le récit du corps promet un déroulement inattendu.

Plus loin, le corps parle à travers la *révérence* que fait la princesse et qui n'est nullement décrite. Le récit fait valoir ce mouvement par la réaction de Monsieur de Nemours ne pouvant pas s'empêcher de donner des marques d'admiration qui ne sont toutefois pas précisées. Le lecteur doit imaginer la grâce de la révérence qui caractérise indirectement la princesse : jeune, naturelle, innocente, modeste, élégante. À la hardiesse de Monsieur de Nemours correspond donc la délicatesse de la princesse. Le récit du langage corporel prépare le je-ne-sais-quoi de la séduction amoureuse qui contient le secret de multiples plaisirs.

Lors de la danse, les corps et les mouvements ne sont pas décrits. C'est par le murmure de louanges dans la salle, donc une *image auditive*, que le récit témoigne de leur beauté.

L'arrivée du prince, la révérence et la danse sont des moments du spectacle du bal qui mettent en évidence la grâce des personnages. Cette grâce qui déclenche la séduction n'est pas transmise par *le dit*, mais par ce qui est *entendu, vu et regardé*, que la narration élabore. Ainsi, rien n'est dit directement, c'est l'imagination auditive et visuelle du lecteur qui est stimulée par le texte. Le lecteur interprète plutôt ce que le texte lui donne à entendre et à voir que ce qu'il lui explique. Le récit de l'épisode du bal suit les principes de l'art de plaire mondain, qui est une pratique et une esthétique. Le charme est vu, sans être dit.

Anna Karénine : l'éloquence du langage du corps

Le récit du corps commence par l'arrivée au bal de Kitty et de sa mère.

Le premier paragraphe ne décrit pas Kitty directement. Sa beauté est suggérée par les réactions des autres personnages présents dans l'épisode. Le même procédé est en œuvre dans *La Princesse de Clèves*, où le récit signifie indirectement la grâce de monsieur de Nemours et de la princesse de Clèves.

Suivent plusieurs paragraphes où le texte engage le récit de l'apparence extérieure de Kitty : la robe, la coiffure, les bijoux, le ruban. Le luxe de la toilette de la jeune fille a un effet érotique. L'aisance du corps est signifiée par le naturel de la toilette. La couleur rose de la robe, les petits pieds chaussés de rose, mais aussi les lèvres roses, viennent signifier l'innocence joyeuse de la jeune fille et la confiance en son triomphe. Plus loin cette vague de rose va être opposée aux couleurs sombres (velours noirs) de la robe d'Anna. L'insouciance, la joie, la gaieté de Kitty sont donc mises en évidence indirectement par la description que le récit fait de sa toilette de bal. Couleurs, tissus, coupes parlent le langage de l'élégance naturelle d'un être qui respire le bonheur de l'amour.

Les signes que la toilette de Kitty (et le corps indirectement) disponibilise viennent contraster avec ceux de la toilette d'Anna. D'abord, au niveau des couleurs : le rose de l'insouciance et le noir du malheur incontournable. Ensuite, au niveau des tissus : la légèreté de la robe de Kitty, le tulle rose, et le poids du velours de la robe d'Anna. De plus, la haute coiffure de Kitty et la coiffure fort simple d'Anna. L'unique similitude, c'est le naturel avec lequel les deux protagonistes portent chacune sa toilette.

Tout le récit de l'apparence extérieure suggère la différence entre Kitty et Anna et prépare le lecteur à la perception d'un déroulement insolite de l'histoire.

La danse, c'est-à-dire les pas, les figures, les mouvements du corps, les gestes, les regards échangés, l'expression des visages, annonce le malheur de Kitty. La jeune fille ne fait que « quelques pas de valse » avec Vronski qui ne lui tient que

« des propos insignifiants » (Tolstoï 1952, 93). Le récit donne à voir la confusion de Kitty, la perte de confiance, le désarroi : « elle se laissa tomber » ; « un de ses bras nus, maigre et délicat, retombait sans force » ; « visage brûlant » (Tolstoï 1952, 95). C'est pendant le dernier quadrille que la révélation a lieu. D'abord, le récit transmet le triomphe d'Anna : « le regard enflammé ; le sourire de triomphe ; les lèvres entrouvertes ; la grâce et l'harmonie suprême des mouvements » (Tolstoï 1952, 94). Ensuite vient le moment culminant de la révélation : Kitty découvre la réciprocité de l'émotion sur le visage de Vronski et sur celui d'Anna : « elle le regarda et fut épouvantée, car le visage de Vronski reflétait comme un miroir l'exaltation qu'elle venait de lire sur celui d'Anna » (Tolstoï 1952, 94). La grande émotion chez Vronski se manifeste, outre l'exaltation qui correspond à celle d'Anna, par l'angoisse et la soumission que l'on lit dans son regard, « la tête baissée, prêt à se prosterner », ce qui représente un changement par rapport à son « maintien résolu et à sa physionomie toujours en repos » (Tolstoï 1952, 94) que Kitty lui connaît.

L'éloquence du corps dans le roman de Tolstoï est d'une force évidente : dansant ou immobile, frêle ou ferme, hésitant ou résolu, meurtri ou exalté, c'est le récit du corps qui élabore le spectacle de la séduction et de l'abandon.

Le Ravissement de Lol V. Stein : le corps qui parle l'amour-mort

Le corps d'Anne-Marie occupe le récit dès le début. Mais l'accent ne tombe pas sur la toilette, seuls sont mentionnés quelques éléments stéréotypés comme : la robe noire, très décolletée, un fourreau de tulle également noir. C'est au corps physique que le récit s'intéresse et ce corps parle le langage d'une élégance étrange et perturbante. Nous lisons : *taille haute, charpente un peu dure, ossature admirable, décoloration pénible de la pupille, regard difficile à capter, rousseur, Ève marine*. Le stéréotype de la beauté et de la délicatesse féminine est détourné. La séduction passe par la sensation de bizarrerie, de surprise inquiétante.

Le récit du corps d'Anne-Marie donne à voir la scène de rencontre comme un accident tragique. Au spectacle de ce corps, Michael Richardson subit des changements, repérés par les autres participants à la scène : « les yeux s'étaient éclaircis », « son visage s'était resserré [...] » (Duras 1964, 17). À la fin du bal, « tous les trois, ils avaient pris de l'âge [...] des centaines d'années, de cet âge, dans les fous, endormi » (Duras 1964, 19–20).

L'accident de la séduction se produit avant même la rencontre physique dans la danse et transforme les personnages en marionnettes : Lol est « frappée d'immobilité », Michael Richardson « pâlit », « comme des automates, ils [Anne-Marie Stretter et Michael Richardson] s'étaient rejoints » (Duras 1964, 21). Leurs mouvements automatiques appellent le silence qui signifie leur souffrance. C'est une souffrance qui rejoint l'immensité du vide, Lol oublie de souffrir.

Le bal d'amour chez Duras est un spectacle de séduction mortelle. Le récit entraîne le lecteur dans la scène, il devient participant et spectateur.

7 Conclusion

La comparaison de la scène du bal dans les trois romans, effectuée à partir de l'analyse du langage des émotions, est un modeste effort pour compléter les études critiques où, le plus souvent, ce sont l'aspect thématique des émotions et la fonction diégétique de l'épisode en question qui sont abordés. On renverra par exemple à l'article de Jean-Marie Schaeffer et Ioana Vultur, intitulé *Fictions auto-phages chez Marguerite Duras*, qui étudie le caractère matriciel de la scène du bal dans les romans du cycle indien de l'écrivaine.

L'analyse des mécanismes et des formes de l'amuissement du langage, qui prépare lui-même et valorise son échec à exprimer les passions, permet d'esquisser trois régimes de silence qui marquent la différence entre les trois épisodes : dans *La Princesse de Clèves*, c'est le silence de la langue de la galanterie ; dans *Anna Karénine*, c'est le silence de l'inexplicable, de l'inavouable de la séduction ; dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, c'est le silence de l'indicible face à la fatalité du hasard. En outre, les nombreux signes du corps mobilisés par le récit contribuent à « vivre » le spectacle du bal dans la tension muette du regard.

Par ailleurs, l'analyse comparative a permis de voir comment les stéréotypes de la séduction amoureuse changent, tout en préservant le rôle de « l'éternel féminin » : du secret de la féminité et de la délicatesse de la femme dans *La Princesse de Clèves*, on passe par l'attrait démoniaque d'Anna dans *Anna Karénine* pour arriver à la tentation mortelle d'Anne-Marie Stretter dans *Le Ravissement*. La passion naissante lors de la rencontre adopte aussi des formes différentes : une passion « programmée » dans *La Princesse de Clèves* ; une passion « terrible et cruelle » dans *Anna Karénine* ; une passion fatale dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

La valeur érotique de la rencontre amoureuse change progressivement. Le trouble du bonheur et la beauté de la révélation amoureuse dans la *Princesse de Clèves* se transforment en un désir périlleux dans *Anna Karénine*, pour devenir un désir mortel dans *Le Ravissement*.

De nos jours, la joie, la séduction cessent-elles d'assurer le bonheur du couple ? L'amour est profané de telle façon qu'il se transforme de plus en plus en accident sexuel. Selon Alain Badiou, la « menace sécuritaire » détruit le bonheur de l'aventure amoureuse et l'excitation devant le hasard et le risque. Aujourd'hui, c'est le plaisir du corps (*epithymia*), semble-t-il, qui domine l'expérience du désir

de l'âme. Le romantisme de la rencontre amoureuse, représentée par de grandes œuvres littéraires, pourrait-il encore servir d'antidote à cet amour qui craint l'accident des sentiments et l'échec des émotions, afin d'« Essayer quoi ? Vous dites : D'aimer » (Duras 1982, 9) ?

Bibliographie

- Badiou, Alain, avec Nicolas Truong. *Éloge de l'amour*. Paris : Flammarion, 2009.
- Bourgeois, Sylvie. « Le bal du Ravissement de Lol V. Stein : une réécriture subversive de deux grandes scènes de bal stéréotypées ». *Les lectures de Marguerite Duras*. Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice (dir.). Paris : PUL, 2005. 35–43.
- Buffault, Anne-Vincent. *Sensibilité et insensibilité : des larmes à l'indifférence*. <http://www.fabula.org/colloques/document2322.php>. (19 juin 2018).
- Coudreuse, Anne. « La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIII^e siècle : études de quelques exemples ». *Modèles linguistiques* [En ligne] 58 (2008). <http://journals.openedition.org/ml/379>. Mis en ligne le 11 septembre 2013. (15 août 2018).
- Duras, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard, « folio », 1964.
- Duras, Marguerite. *La Maladie de la mort*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1982.
- Dziub, Nikol. « Histoire du silence à l'âge moderne ». *Acta fabula* vol. 18, no 2 (février 2017). <http://recherche.fabula.org/revue/document10063.php>. (19 juin 2018).
- Han, Byung-Chul. *A Agonia de Eros*. Miguel Serras Pereira (trad.). Lisbonne : Relógio D'Água, 2014. [Original all. : *Agonie des Eros*. Berlin : Matthes & Seitz, 2012].
- Krejdlin, Grigorij. « Le langage du corps et la gestuelle ». Françoise Daucé (trad. du russe). UFR d'Études slaves, Université de Paris-Sorbonne. *Cahiers slaves* no 9 (2007) : 1–23.
- La Fayette, [Marie-Madeleine, dite] Madame de. *La Princesse de Clèves*. Paris : Le livre de poche, « Classique », 1999.
- Méchoulan, Éric. *Le corps imprimé : essai sur le silence en littérature*. Montréal : Balzac-Le Griot, 1999.
- Michaux, Henri. « Absence » [1934]. *Œuvres complètes*, t. 1. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- Montandon, Alain. « Pour une sociopoétique du chronotope : la scène de bal chez Théophile Gautier ». *Littérature* vol. 112, n° 4 (1998) : 14–25.
- Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman*. Paris : Corti, 1984.
- Sartre, Jean-Paul. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris : Hermann, 1995 [1938].
- Schaeffer, Jean-Marie, et Ioana Vultur. « Fictions autophages chez Marguerite Duras. À propos du cycle indien ». *Poétique* 1, n° 145 (2006) : 3–24.
- Tolstoï, Léon. *Anna Karénine*. Paris : Gallimard, « folio classique », 1952.

Zlatka Timenova-Valtcheva was born in Sofia, Bulgaria, in 1949. In 1979 she received a Ph.D. from the University of Sofia with her thesis *La métaphore dans Les Pensées de Blaise Pascal*. In 2008 she received a Doctorate in Modern Languages and Literatures from the University of Coimbra, Portugal. The thesis was submitted under the title *Le silence et ses formes dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*. She is currently teaching French language and Bulgarian language and literature at the University of Lisbon. Her research interests include the theory of literature, translation theory, and comparative literature. Z. Timenova-Valtcheva is a member of the following institutions: WHA (World Haiku Association), ICLA (International Comparative Literature Association), PEN Bulgaria, AFH (Association francophone de haïku). She has published several works of poetry, as well as literary criticism, translations and self-translations. Recent titles include “Slavonic and Iberian perspectives on Silence”. *Iberoslavica*. Lisbon, 2011, and *Silence*. Babilonia. Lisbon, 2012. She participated in conferences and seminars in Paris, Vienna, Seoul, Tokyo, Sofia, and Lisbon. In addition, she has authored 4 books of haiku, and published haiku in anthologies and journals in Portuguese, English, French, Bulgarian, Arabic, Japanese, Vietnamese, Croatian, and Italian. She is the winner of the following international contests: IAFOR (2016), and *Europoésie* (2016 and 2017).

D. R. Gamble

The Limits of Language: Emotion and Its Expression in the Work of Alfred de Musset

Abstract: Music occupies a central role in the work of Alfred de Musset (1810–1857). The popular *chansons à mettre en musique* of his first collection were followed by many more, and references to musicians and the art of music abound in what he wrote. This can be explained in part by his love of music, and his belief in the essential unity of all the arts; but it also reflects the place music came to hold in Musset’s limited but very coherent literary aesthetic, which is to be found in the comments he made in his correspondence, critical essays, and imaginative writing. Central to this poetics was the expression of the deepest feelings of the author himself; over time, however, and particularly after the failure of his liaison with George Sand, Musset became aware of all that words could not express. It was as a result of this perceived linguistic inadequacy that he turned increasingly to the evocative power of verbal melody – and music – to impart the feeling which words, he believed in the end, could at best only suggest: “Quelle parole humaine exprimera jamais la plus faible caresse?” (*La Confession d’un enfant du siècle*, 1836).

Keywords: affective power of music, expression of emotion through music, inadequacy of words, verbal melody

“Allons, bel oiseau bleu, chantez la romance à Madame”: this is the exhortation to sing his sentimental ballad that the soubrette Suzanne gives to the amorous page Chérubin at the beginning of act 2, scene 4, of *Le Mariage de Figaro*, the play by Beaumarchais dating from 1784 (Beaumarchais 1957 [1949], 282); but it is also the epigraph that Alfred de Musset chose to introduce the shorter poems in his first collection of verse, the *Contes d’Espagne et d’Italie*, in 1829. In his choice of this single line, many of his major predilections as an author are already evident: the slightly impertinent youthful pose he (and many of his narrative personae) would long favour, and his interest in eighteenth-century French literature, including the minor poetic genres that held the attention of few of his peers;¹ but, more notably for us here, also his appreciation of music, and its association, for him, with verse: this epigraph clearly anticipates the inclusion, in his own plays, of

¹ For an explanation of the particular poetic forms from this time that Musset preferred, see the interesting observations by Jacques Bony (1996, 486).

music and song. In what follows here, I would like to describe the importance of verbal melody, or harmony, as a tenet of Musset's theory of poetry – whose existence itself has been long disputed – before going on to explain the light it sheds on the idea of the theatre held by this great dramatist who never clearly expressed what he believed drama should be.

From his earliest days as an author, the associations Musset made between music and his verse were intimate and constant. In one of his personal additions to the text of *L'Anglais mangeur d'opium*, his hasty 1828 translation of De Quincey's classic, and first work in print, Musset refers to "le céleste don de la poésie, le génie de l'harmonie immense" (1966 [1963], 54).² In a *conte en vers* from the *Contes d'Espagne et d'Italie*, published the following year, the protagonist of *Les Marrons du feu*, Rafaël, explains that

[...]. La poésie,
Voyez – vous, c'est bien. – Mais la musique, c'est mieux,
Pardieu! voilà deux airs qui sont délicieux;
La langue sans gosier n'est rien. – Voyez le Dante;
Son Séraphin doré ne parle pas, – il chante! (Musset 1966 [1963], 58)

The short poems that follow these tales in verse, those introduced by the epigraph from Beaumarchais, are entitled "Chansons à mettre en musique et fragments" (Musset 1966 [1963], 70). This may mean, as one critic has suggested (Maurice-Amour 1958, 34), that it was for music that Musset began to write verse; but in this regard one fact is certain: the first poem Musset is known to have composed, "À ma mère," dating from 1824 when he was nearly fourteen, includes, almost as part of the title, the instruction "Sur l'air de 'Femmes voulez-vous éprouver ...'" (Musset 1966 [1963], 218). In the elegy "Lucie," composed in 1835, Musset equates music, "cette douce langue du cœur," with "harmonie," the same word he regularly used to refer to the verbal melody which quickly became one of his central considerations as a poet:

Son sourire semblait d'un ange: elle chanta.
[...]
Fille de la douleur, harmonie! harmonie!
Langue que pour l'amour inventa le génie!
Qui nous vint d'Italie, et qui lui vint des cieux!
Douce langue du cœur [...]. (Musset 1966 [1963], 150)

² All references to the work of Alfred de Musset in this study are to the comprehensive edition prepared by Philippe van Tieghem (Musset 1966 [1963]). Furthermore, all parenthetical citations of Musset refer to Alfred de Musset unless otherwise indicated.

Many other examples associating Musset's verse with music could easily be cited: the brief poems inspired, for instance, by the airs of Schubert in 1839 ("Jamais": "Jamais, avez-vous dit, tandis qu'autour de nous / Résonnait de Schubert la plaintive musique" [Musset 1966 (1963), 181]), or Mozart in 1842:

Rappelle-toi
(Vergiß mein nicht)
 Paroles faites sur la musique de Mozart
 [...]

 Je ne te verrai plus; mais mon âme immortelle
 Reviendra près de toi comme une sœur fidèle.
 Écoute, dans la nuit,
 Une voix qui gémit:
 Rappelle-toi.³ (Musset 1966 [1963], 193; italics in original)

There is also the much longer tribute composed in 1836, *À la Malibran*, in memory of the famous mezzo-contralto whose art he had so admired: "Ainsi nous consolait ta voix fraîche et sonore, / Et tes chants dans les cieux emportaient la douleur" (Musset 1966 [1963], 163). Of all the Romantic writers, it has been observed that it was perhaps Musset "qui [...] aime le plus et le mieux la musique" (Maurice-Amour 1958, 34). Throughout his life, he found in it a source of pleasure and consolation, as we have seen, but also of inspiration, and not just for narrative asides or even whole poems,⁴ but, very early on, also for what he believed the true character of all poetry should be: it was in this way that music – as verbal melody – was first incorporated into his poetics.

Although poetry was Musset's preferred genre, he wrote no comprehensive theory to explain his views. Later poets like Baudelaire and Rimbaud would have us believe that he had none,⁵ but he did write, between 1830 and 1832 especially, a number of longer poems in formal alexandrines from which his views on poetry

³ It may be impossible to identify with any certainty the composer of the song Musset heard, but, as L. Maurice-Amour (1958, 34) has written: "Qu'importe que le *lied* soit de Mozart ou d'un imitateur; ce qui compte c'est l'influence de la musique sur la sensibilité du poète."

⁴ Paul de Musset's recollections confirm that, as early as October, 1831, his brother was well aware of the role music could play in the composition of his verse: "Il forma des projets de retraite et de travail. [...] Afin de s'assurer des récréations paisibles, il acheta ses entrées au théâtre de l'Opera pour six mois. [...] Parfois, il se trouvait seul dans un coin de la salle et laissait, avec plaisir, la musique éveiller son imagination. Sous l'influence de cet excitant, il composa *le Saule*, le poème le plus long et le plus sérieux qu'il eût encore écrit" (P. de Musset 1877, 105).

⁵ Frank Lestringant (2006, 8–11) may have prepared the most recent summary of their opinions in his introduction to Alfred de Musset's *Poésies complètes*. To these might be added the reservations mentioned in the notes taken by Heredia of the conversations at Leconte de Lisle's: "Poète médiocre, artiste nul, prosateur fort spirituel" (quoted in Jeune 1970, 46).

may easily be inferred: *Les Secrètes Pensées de Rafaël, gentilhomme français* (published July 1830), *Les Vœux stériles* (published October 1830), and the “Dédicace” of *La Coupe et les Lèvres* (1832). Further qualifying remarks abound in his correspondence, critical essays, dramas, short stories, and indeed his other poems, just over 33% of which are in some way concerned with literature or literary creation.

At the centre of the very coherent poetics that emerges were the most intimate feelings of the poet himself: his own heart was to furnish, through its moods and discoveries, the thematic material of his verse, but was also to generate the inspiration necessary for its composition. The object of such poetry, charged by emotion, analysing emotion, was to move the reader as deeply as Musset himself had been moved when composing it. Even when writing his earliest verse, Musset believed rhythm to be an indispensable means of putting his reader into a deeper state of mind, of making him more receptive to the emotion his poetry contained; and this would not change. “La poésie est si essentiellement musicale,” he claimed in 1839 in the incomplete *Poète déchu*, “qu’il n’y a pas de si belle pensée devant laquelle le poète ne recule si la mélodie ne s’y trouve pas et, à force de s’exercer ainsi, il en vient à n’avoir non seulement que des paroles, mais que des pensées mélodieuses” (Musset 1966 [1963], 650). The emotion such poetry was intended to evoke can be gauged from Musset’s own response in the same fragment to the episode of Paolo and Francesca in Dante’s *Divine Comedy*: “Vingt-cinq vers, me disais-je, rendent un homme immortel! Pourquoi? Parce que celui qui lit ces vingt-cinq vers après cinq siècles, s’il a du cœur, tombe à terre et pleure, et qu’une larme est ce qu’il y a de plus vrai, de plus impérissable au monde” (Musset 1966 [1963], 650). Musset’s emphasis on harmony determined the character of his verse, resulting in the fluid alexandrines of the *Nuits* cycle, for example, and its images associating poetry with music,⁶ or the varied and evocative metres of his later *contes en vers*.

Many modern readers, however, find the verbal melodies of Musset’s *chansons* and shorter poems to be the most appealing. Focused as they often are on sentiment and devoid of neoclassical rhetoric, these brief songs were the strand of his verse which changed the least. With the passing of the years, the technical ability evident in the early “Chansons à mettre en musique” would be maintained,

⁶ Most are found in the first two, *La Nuit de mai* (1835) and *La Nuit de décembre* (1835). Musset’s constant refrain “Poète, prends ton luth [...]” (Musset, 1966 [1963], 151–152), as well as other lines such as “Viens, chantons devant Dieu; chantons dans tes pensées [...]” (151), “Les plus désespérés sont les chants les plus beaux” (152), and “Et le moins que j’en pourrais dire, / Si je l’essayais sur ma lyre [...]” (152) are all from *La Nuit de mai*; the image of the lute is continued in *La Nuit de décembre* (153).

but often allied to themes more subdued and profound. The result would be poems like the “Chanson: À Saint-Blaise, à la Zuecca,”⁷ the “Chanson de Barberine,” the “Chanson de Fortunio” (all in Musset 1966 [1963], 177), and the “Chanson: Quand on perd, par triste occurrence [...]” (208): flawless little melodies that, however slight, can be evocative and indelibly haunting.

Two of these poems, the *chansons* of Barberine and Fortunio, are to be found in Musset’s plays, where they are set to music.⁸ This inclusion in his theatre of song, which few critics have addressed, might be ascribed to the example of Victor Hugo and other popular Romantic dramatists like Alexandre Dumas, or to the influence of the plays of William Shakespeare, their common literary idol. It could also be seen as the result of Musset’s love of music and his enjoyment of vaudeville and the *opéra comique*;⁹ but the dates of composition of those plays in which the most important *chansons* are to be found, as well as the specific uses to which these songs are put, lead me to believe that the principal reason for their presence lies elsewhere.

In the plays Musset wrote beginning in 1833, there are less than ten songs,¹⁰ all quite brief, and they fall clearly into two main divisions: the drinking and

7 Through its combination of a simple message with a sophisticated rhythm, this poem, written in remembrance of the blissful idyll Musset had known – all too briefly – with George Sand in Venice, could stand on its own as an outstanding example of melody in his verse. As one recent critic has observed: “si le poète peut en même temps être en règle avec la versification, c’est tant mieux pour lui, mais ce n’est sans doute pas sa préoccupation première quand il compose cette fantaisie à Venise. Ce qui compte, c’est bien plus la musique des mots que le sens des paroles” (Bouffard-Moret 2012, 254–255). Years before, however, Benedetto Croce (1946, 222) had noticed the same tendency: “Assai spesso, il verso soverchia il pensiero, e suona per suonare, come, per esempio, in questa [...] epistola à Lamartine: ‘Puisque tu sais chanter, ami, tu sais pleurer.’”
8 For a list of composers who set the *chansons* from Musset’s theatre to music, see Maurice-Amour (1958, 56–57).

9 The personal library that Alfred de Musset shared with his brother Paul contained a number of books in which questions of music and even musicology were discussed. The publication dates of many, including Diderot’s *Jacques le fataliste et son maître* (Paris: Buisson, an Ve de la République), A.-E.-M. Grétry’s *Mémoires, ou Essais sur la musique* (Paris: Imprimerie de la République, an V), and J.-J. Rousseau’s *Œuvres complètes* (Paris: Dupont, 1823), indicate that they may have been inherited from their father, an editor of Rousseau; that they were retained, however, is noteworthy, and it was Alfred de Musset himself who likely bought the *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot* (Paris: Fournier et Garnier, 1841). The list of all the books sold at auction after Paul’s death in 1880 is to be found in the *Catalogue des livres composant la bibliothèque de MM. Alfred et Paul de Musset* (1881).

10 Not considered in this essay are the songs in Musset’s first play, *La Quittance du diable*, inspired by an episode of Sir Walter Scott’s *Redgauntlet* (1824) and written in 1830, but never produced, and published only in 1914. While clear evidence of the young Musset’s interest in music,

hunting songs that today exist only through their plays, and the love songs which, over the years, have found a place apart in anthologies of French verse. The short hunting and drinking songs all come from the secondary characters: Césario or Grémio in *André del Sarto* (1833), for example, Giomo in *Lorenzaccio* (1834), and Uncle van Buck in *Il ne faut jurer de rien* (1836). These songs are not closely linked to the development of the plot; they fulfil, instead, limited structural objectives by facilitating a change of atmosphere – or scene – and the entry of new characters or by illustrating, very succinctly, the personality of the characters who sing them. As the *chansons* of Uncle Van Buck in *Il ne faut jurer de rien* in particular demonstrate, they do this very well:

Van Buck: C'est dit. Bonne chance, garçon; tu me conteras ton affaire, et nous en ferons quelque chanson; c'était notre ancienne manière; pas de fredaine dont on ne fit un couplet. (*Il chante.*)

Eh! vraiment, oui, mademoiselle,

Eh! vraiment, oui, nous serons trois. (Musset 1966 [1963], 400)

It should be noted, too, that, brief though they may be, all these songs also add their touch of social and historical colour – *couleur locale* – to the plays.

The role of the love songs, however, is much more considerable. All composed after the end of Musset's tumultuous liaison with George Sand in 1835, they are sung, without exception, by the main characters, whether it is Barberine, Fortunio, or Bettine (the heroine of his penultimate play), and form, now, an integral part of the plots of *La Quenouille de Barberine* (published August 1835), *Le Chandelier* (published November 1835), and *Bettine* (published November 1851). Paul de Musset's testimony in his biography of his brother suggests these songs may well have been inspired by the dramatic situations they describe: "Souvent il [...] arrivait [à Alfred] de rêver à un sujet de poésie tout en écrivant de la prose. [...] Sachant bien à l'avance ce qu'il voulait dire en prose, il regagnait le temps employé à tracer des mots sur le papier, en roulant dans sa tête une autre idée. [...] C'était, disait-il, comme de regarder une étoile dans le ciel pour mieux voir scintiller l'étoile voisine" (P. de Musset 1877, 191).

it was dismissed by his brother Paul in the *Biographie* as "une bluette fantastique" (P. de Musset 1877, 95) and described by Maurice Allem in his edition of Musset's theatre as "un sombre mélodrame romantique pourvu de tous les terribles agréments de ce genre et qu'Alfred de Musset, qui l'a écrit pour en tirer quelque profit, a fait naturellement au goût du moment" (Musset 1958, 1604). Also excluded here is the lament (*complainte*) of the troubadour Minuccio in *Carmosine* (1850) because onstage it is not sung, but read; Musset closely translated it, moreover, from the Italian of Boccaccio.

Without neglecting the structural ends already mentioned, these love songs serve primarily to describe the state of mind of the protagonists at an important moment in the action. “La Chanson de Barberine,” for instance, makes it clear how much Barberine misses her husband and how lonely she feels, intimating in this way that she may well need to be consoled by the young baron who has sworn to seduce her and who, as if to remind us of his plan, reappears onstage as she sings:

Beau chevalier qui partez pour la guerre,
 Qu’allez-vous faire
 Si loin de nous?
 J’en vais pleurer, moi qui me laissais dire
 Que mon sourire
 Était si doux. (Musset 1966 [1963], 366)

In *Le Chandelier*, it is by means of his song that the young Fortunio is finally able to broach the subject of love to Jacqueline, the beautiful wife of his employer:

Si vous croyez que je vais dire
 Qui j’ose aimer,
 Je ne saurais pour un empire
 Vous la nommer. (Musset 1966 [1963], 380)

This leads to his open declaration in the intimate conversation which ensues between them; but Musset also underlines the message of these songs, and highlights their music, by placing them – Bettine’s as well – almost at the centre of the plays they animate.

That Musset came to exploit his *chansons* in this way, however, should be seen as a consequence not only of the poetics emphasizing harmony – verbal music – that he had developed, but of his serious reconsideration of it after his passionate liaison with George Sand (which lasted from 29 July 1833 until the first break on 13 February 1834 and their definitive parting on 6 March 1835), and the emotional and artistic crises it precipitated. For it was following these episodes that Musset often came to prefer songs and music, rather than monologues or soliloquies, for revealing the innermost thoughts of specific characters, and that songs, or allusions to them and to music, frequently found a place in his narrative prose as well.¹¹

¹¹ For specific examples of the frequent allusions Musset made to music and song in his narrative prose and criticism, see Maurice-Amour (1958, 35–37).

Following his intense affair in 1833–1835 with George Sand, and the effort it took to compose the verse of the *Nuits* cycle – essentially an inner dialogue, in neoclassical rhetoric, about his difficulties with poetic creation – Musset became finally, forcibly, aware of the limits of words. Although Fantasio’s remarks in the eponymous play of 1833 (published January 1834) confirm that Musset was very aware of their power – “et jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées, les actions et les êtres” (Musset 1966 [1963], 293) – by this point, he had come to realize the inability of language to convey in all its dimension and force the feeling which lay at the core of his creative expression.¹² That is why observations to this effect became increasingly frequent in what he wrote. “Ah! ce que j’ai senti dans cet instant terrible, / Oserai-je m’en plaindre et te le raconter? / Comment exprimerai-je une peine indicible?” Musset (1966 [1963], 160) had asked in the *Lettre à M. de Lamartine* (1836), and in *La Confession d’un enfant du siècle* (begun in 1834, published 1835–1836): “Quelle parole humaine exprimera jamais la plus faible caresse?” (Musset 1966 [1963], 601). With reference to his composition of the same novel he wrote to Franz Liszt on June 30, 1836, “Aborder [...] le monde tel qu’il est, *dire les choses*, est impossible” (Musset 1985, 184; emphasis in original). A passage from the short story *Emmeline* (1837) seems to confirm Musset’s acceptance of these shortcomings:

Elle avait enfin succombé, et son bonheur dura quinze jours.

[...] Comment tenterai-je de vous le peindre? Vous raconterai-je ce qui est inexprimable, et ce que les plus grands génies de la terre ont laissé deviner dans leurs ouvrages, faute d’une parole qui pût le rendre? [...] Ce qui vient du cœur peut s’écrire, mais non ce qui est le cœur lui-même. (Musset 1966 [1963], 683)

However close they might come, Musset believed it was not within the power of words to express the essence of his emotion. A similar resignation is echoed in *Frédéric et Bernerette*, the short story published in January 1838 – “Ils [les amants] cherchent ce qui est introuvable, c’est-à-dire des mots pour exprimer ce qu’ils sentent” (Musset 1966 [1963], 712) – and in the words of Bettine, the heroine of his

¹² In Musset’s writing, the utility of language had already been questioned: even before the author came, through his poetry, to a personal realization of the sorely limited power of language to express emotion, the inability of words to communicate meaningfully had been illustrated through the conversations of his own theatrical characters in such plays as *Fantasio* (published 1 January 1834) and *Les Caprices de Marianne* (1835), where, in the assessment of a recent critic, “chez les adultes au pouvoir, comme chez les jeunes gens, règne [...] une inaptitude des mots à remplir leur fonction première: [...] ils mettent en place l’image d’un monde où toute véritable communication est impossible, où la règle est le quiproquo, le malentendu, la méprise” (Bony 2012, 266).

eponymous play of 1851: “Si je l’aime! ah! mon cher ami, que les mots sont froids, insignifiants, que la parole est misérable quand on veut essayer de dire combien l’on aime!” (Musset 1966 [1963], 472). It was chiefly to add depth to his words, and heighten their emotional impact, that Musset finally had recourse to the evocative power of music to convey the different messages of love these central songs in his theatre contain.

Musset’s reappraisal of his poetics after his liaison with Sand coincided with a major change in the tone of his theatre – likely another result of his deep disenchantment – which made the inclusion of such music all the easier. Even in the plays written in 1834 and 1835, one critic has observed, Musset was becoming more interested in the personalities of his characters, in their impulses and changes of feeling (Fryčér 1967, 138); but it was only with the composition of *La Quenouille de Barberine* in 1835 that a lasting change was made in the essential nature of his dramatic expression: “Musset a changé la tonalité de son théâtre, du plan lyrique il a déplacé le sujet sur le plan comique” (Fryčér 1967, 147). It is through the love songs in these later plays that Musset reveals the deepest emotions of his principal characters, furthering as he does so the development of his plots: but in comedies, of course, the protagonists have every right to sing, and such songs can be more easily accommodated in the more natural and less figurative language of these later plays than in the at times ardent lyricism of those written earlier.

The observations Musset made in his speech of admission at the Académie française in 1852 about the comic operas of his predecessor, the librettist Emmanuel Dupaty, confirm the view that, for Musset, the melody of music could, at well-chosen moments, bring the same emotional intensity to his plays as verbal melody did to his poems: “En effet, tant que l’acteur parle, l’action marche, ou du moins peut marcher; mais dès qu’il chante, il est clair qu’elle s’arrête. [...] C’est la colère, c’est la prière, c’est la jalousie, c’est l’amour que nous voyons et que nous entendons. [...] La mélodie s’empare du sentiment, elle l’isole; soit qu’elle le concentre, soit qu’elle l’épanche largement, elle en tire l’accent suprême” (Musset 1966 [1963], 923). In Musset’s own work, harmony, whether metrical or musical, was intended to play a key role by triggering the emotion that alone could authenticate the fictive experience and so facilitate his ideal of communication at the deepest level, “en sorte que dans cette multitude de spectateurs, dans ces acteurs qui vont et viennent,” to quote from a fragment (“Sur le théâtre”) that Musset likely wrote toward the end of his brief life, “dans tout cet appareil, dans toutes ces pensées, il semble qu’il n’y ait qu’une pensée unique et un seul homme qui parle à un autre homme” (Musset 1966 [1963], 931).

Beyond the poetic ability they can demonstrate, therefore, and their dramatic value, proof in itself of an imaginative but conscious art, the love songs in Mus-

set's theatre reveal the importance he assigned, finally, to emotion in his plays as well as his poems; and they indicate, no less clearly, the degree to which the structure of this justly celebrated theatre is dependent, like many of its themes,¹³ on an aesthetic elaborated primarily for the creation of the verse that Musset – a dramatist in our time, but a poet in his own – wished above all to create.

Works cited

- Beaumarchais, Pierre Caron de. *Théâtre et lettres relatives à son théâtre*. 1949. Ed. Maurice Allem and Paul Courant. Paris: Gallimard, 1957. Bibliothèque de la Pléiade.
- Bony, Jacques. "Musset et les formes poétiques." *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 3 (1996): 483–493.
- Bony, Jacques. "L'Intrusion de la poésie dans les dialogues de théâtre des *Caprices de Marianne* à *On ne badine pas avec l'amour*." *Musset: Poésie et vérité*. Ed. Gisèle Séginger. Paris: Champion, 2012. 263–273.
- Bouffard-Moret, Brigitte. "La Chanson dans l'œuvre poétique de Musset: Entre la légèreté moqueuse et révélation d'âme." *Musset: Poésie et vérité*. Ed. Gisèle Séginger. Paris: Champion, 2012. 251–262.
- Catalogue des livres composant la bibliothèque de MM. Alfred et Paul de Musset*. Paris: Labitte, 1881.
- Croce, Benedetto. *Poesia e non poesia*. 4th ed. Bari: Laterza, 1946.
- Fryčer, Jaroslav. "L'Œuvre dramatique d'Alfred de Musset." *Études romanes de Brno* 3 (1967): 85–166.
- Gamble, D. R. "Alfred de Musset and the Uses of Experience." *Nineteenth-Century French Studies* 18.1–2 (1989–1990): 78–94.
- Jeune, Simon. *Musset et sa fortune littéraire*. Saint-Médard-en-Jalles: Ducros, 1970.
- Lestringant, Frank. "Préface." *Poésies complètes*. By Alfred de Musset. Ed. Lestringant. Paris: Le Livre de Poche, 2006. 7–51.
- Maurice-Amour, Lila. "Musset, la musique et les musiciens." *Revue des Sciences Humaines* 89 (January–March 1958): 31–58.
- Musset, Alfred de. *Théâtre complet*. New ed. Ed. Maurice Allem. Paris: Gallimard, 1958. Bibliothèque de la Pléiade.
- Musset, Alfred de. *Œuvres complètes*. 1963. Ed. Philippe van Tieghem. Paris: Les Éditions du Seuil, 1966. Collection l'Intégrale.
- Musset, Alfred de. *Correspondance*. Vol. 1. Ed. Marie Cordroc'h, Roger Pierrot, and Loïc Chotard. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- Musset, Paul de. *Biographie d'Alfred de Musset: Sa vie et ses œuvres*. 5th ed. Paris: Charpentier, 1877.

¹³ The degree to which the themes of some of Musset's most memorable plays reflect his search for poetic inspiration is discussed in Gamble (1989–1990).

D. R. Gamble read French and German literature to master's level at the University of Toronto before taking a DPhil at the University of Oxford. He is interested in French and comparative literature, and particularly in representations of classicism in European poetry, drama, and art. He has published widely on the work of Alfred de Musset, and also on André Chénier and Jean Giraudoux. He teaches French, and occasionally Italian, at Memorial University in St. John's, and is an adjunct professor in the Graduate Department of French at Dalhousie University in Halifax.

2 Relating Linguistic Realities and Literary Representations: Stylistic Phenomena in Multilingual Literature

Markus Huss

“A screeching as of jackdaws”: Sounds, Noises, and Incomprehension as Aspects of Literary Multilingualism

Abstract: This article discusses the field of “literary multilingualism,” proposing a wider definition of the concept, which would include instances of language usually not regarded as language proper: sounds, noises, and incomprehension. By foregrounding this acoustic dimension of literary multilingualism, tacit assumptions regarding language borders are highlighted and put under critical scrutiny. The article furthermore stresses the need to take readers’ diverse linguistic backgrounds into account when studying the aesthetic effects of literary multilingualism. The theoretical argument is supported by readings of Franz Kafka’s short story “An Old Manuscript” (1919) and an excerpt from Cia Rinne’s poetry collection *notes for soloists* (2009).

Keywords: Cia Rinne, Franz Kafka, language borders, literary multilingualism, monolingualism

The field of literary multilingualism is presently growing in European and US academia, situated at the intersection of comparative literature, critical multilingualism studies, and language philosophy. Scholars such as Doris Sommer and Yasemin Yildiz have demonstrated how multilingual literature has the ability to work through and challenge widespread conceptions of language, mono-, and multilingualism alike (Sommer 2004; Yildiz 2012). The question of how, exactly, one should define and conceptualize multilingual literature is, however, still a contested issue.¹ In this paper, I suggest that, instead of regarding multilingual literature as a deviation from monolingual literature, we should turn the tables and regard any kind of literature as potentially linguistically diversified – although of course to varying degrees. I think this is necessary if we want to challenge the resilience of the monolingual paradigm, following Yildiz’s definition of monolingualism as a “key structuring principle of modern social life,” and approach, for

¹ See the overview of different attempts to define literary multilingualism in Tidigs and Huss (2017).

example, canonized, national literatures as potentially multilingual.² In trying to pursue such an approach, I am inspired by Till Dembeck's suggestion of a possible outline for a philological approach to literary multilingualism, in which he stresses the particularity of every literary text, rather than adhering to a general definition of literary multilingualism (Dembeck 2014).

Related to this topic of how to approach the field and the term "multilingual literature" itself, I would also like to underscore the need to pay more attention to the role of diverse readers and reader communities, and to the various effects that are produced in the interaction between literary texts that we choose to analyse as multilingual and the roles of different readers. Julia Tidigs and I have argued for the need to include a multimodal approach to literary multilingualism, one that not only highlights the readers' active role in making multilingualism happen, but also takes into account the dynamic between the acoustic and visual aspects of literary multilingualism (Tidigs and Huss 2017). This paper attempts to foreground the acoustic aspect of literary multilingualism, and proposes that we, as scholars focusing on literary multilingualism, should widen the scope of our research to include also those instances of language usually not counted as language proper in our analyses. The title of my paper lists "sounds, noises, and incomprehension" as aspects of this kind that I wish to focus on. We need to focus on these seemingly peripheral phenomena, I argue, since they highlight the borders of what we usually tend to regard as language and what tends to be discarded as superfluous or uninteresting. Furthermore, sounds, noises, and incomprehension are all parts of our everyday phenomenological experience of language, whether we know the language in question or not – the acoustic materiality of language, the sphere sometimes imagined to be beyond semantics and communication.

There is no clear-cut division to be drawn between the realm of sounds and the realm of language: the sounds and noises of one context can be identified as the building blocks of a language in another context. Literature has the ability to heighten our sensitivity to the acoustics of language itself, an ability to arrest the reader's desire for instant comprehension and instead open up the sphere of a strange but captivating foreign linguistic territory. Stephen Connor has described

² "For monolingualism is much more than a simple quantitative term designating the presence of just one language. Instead, it constitutes a key structuring principle that organizes the entire range of modern social life, from the construction of individuals and their proper subjectivities to the formation of disciplines and institutions, as well as of imagined collectives such as cultures and nations. According to this paradigm, individuals and social formations are imagined to possess one 'true' language only, their 'mother tongue', and through this possession to be organically linked to an exclusive, clearly demarcated ethnicity, culture, and nation" (Yildiz 2012, 2).

this sphere, or perhaps this acoustic dimension cohabited by sounds and languages, in the following manner:

If the two extremes of human existence are the animal or biological being of the body, and the power of thought and self-representation given by language, then the realms of sound, voice and music lie between body and language. They are no longer merely body, for they are the emanations of the body, the body put forth or doubled. But neither are they yet language, in the sense of grammar, syntax, or semantics. Rather, they are the body of language, sometimes thought of as the inert mass of form out of which music will be shaped, or words selected, sometimes as an unchallenged impetus or power. (Connor 2017, 4)

I will return to the topic of languages, sounds, and noises in literature soon, but first I wish to clarify my use of concepts and the theoretical frame of my approach.

There is of course a difference between sounds and noises on the one hand (as phenomena that can appear in literature, as motifs or in the structural dimension of the text), and incomprehension on the other (as an effect experienced by the reader, or as an experience on the part of a protagonist described in the literary text). But sounds and noises are, nevertheless, connected to the experience of linguistic incomprehension, if incomprehension is defined as “not being able to translate” the foreign or alien piece of text into a coherent, semantic unit. The question of whether or not a text is considered to be intelligible language or incomprehensible gibberish – a random cluster of sounds and noises – depends, of course, on the context and its recipient, and this can, in turn, give rise to various effects on the reader or the listener.

Here, I follow Doris Sommer’s argument in her book *Bilingual Aesthetics* (2004) and Julia Tidigs’s reasoning in *Att skriva sig över språkgränserna* (2014). They both focus on incomprehension as an aesthetic effect experienced by the reader of the multilingual literary text, in which case lack of linguistic knowledge might work as an asset and not just a problem to be solved: incomprehension or partial comprehension can work as an invitation to consider the linguistic foreignness of a text as a sphere of experimentation and de-automatization of everyday language usage, to use a well-known formalist term.

In this context, the work of the scholar Monika Schmitz-Emans (2004) is particularly interesting, since it shows the historical roots of thinking about incomprehension as an aesthetic asset. In her article on “alien” scripts and bodies of texts from the Romantic era up to present times, as well as in the tradition of German-language philosophy represented by, for example, Johann Georg Hamann, she illustrates how Hamann insists on the aesthetic qualities of different written languages in his own writings. Their particular typographical shapes in terms of visual artefacts, but also their sonorous qualities are important – qualities that have the power to arrest the reader’s desire for instant translation and comprehen-

sion. In fact, Schmitz-Emans argues, it is exactly this rationalist desire for instant comprehension and the extraction of meaning into an abstract sphere of thought somehow considered to be beyond language that Hamann vehemently criticizes. Instead of striving towards translation and comprehension, we should pay attention to the visual and sensual characteristics of language, in other words, its aesthetic qualities – that is Hamann’s main point, according to Schmitz-Emans.

In order to follow a similar train of thought and to make my argument more tangible, I would like to discuss two literary examples where the spheres of language and sound are connected, and how they can help us reflect on incomprehension as a productive instance in the analysis of literary texts that in some way may be considered multilingual.

This brings me to the quotation in the title of my article, “a screeching as of jackdaws,” a quote from Franz Kafka’s short story “An Old Manuscript” (“Ein altes Blatt” in German; trans. Muir and Muir 2002), written in 1919 and published in the short-story collection *Ein Landarzt* (Kafka 1919).³ This short piece of prose is not to be considered a multilingual piece of literature, if we by this term refer only to the presence of multiple, clearly distinguishable languages in the text in terms of “foreign” lexical units or the like. But if we allow ourselves to consider “incomprehension” and the experience of linguistic foreignness in some sense as a category of multilingual literature, then Kafka’s “Ein altes Blatt” presents a highly interesting example of the latter.

The story is narrated by a cobbler living in the capital of a country that has recently been overrun by nomads from the North, who are camping with their horses in the city square. The Emperor’s palace has withdrawn its soldiers behind locked gates, and the inhabitants in the city are now left to be helplessly exploited and plundered by the invaders. Communication or any kind of understanding with the nomads, the reader learns, is impossible, and the locals are forced to watch their city face ruin, unable to offer any kind of resistance since the Emperor’s palace remains shut. The story closes with the following sentences: “Uns Handwerkern und Geschäftsleuten ist die Rettung des Vaterlandes anvertraut; wir sind aber einer solchen Aufgabe nicht gewachsen; haben uns doch auch nie gerühmt, dessen fähig zu sein. Ein Mißverständnis ist es; und wir gehen daran zugrunde” (Kafka 1919, 48).

I will not go into the various interpretations that have been made of this short story – for example that it should be read in the light of the collapsing Aus-

³ Kafka’s short story is also discussed briefly in Tidigs and Huss (2017).

tro-Hungarian Empire and the rise of nationalism and anti-Semitism.⁴ Instead, I want to highlight a passage concerning the language of the nomads, characterized as “hardly” a language at all by the narrator:

Sprechen kann man mit den Nomaden nicht. Unsere Sprache kennen sie nicht, ja sie haben kaum eine eigene. Untereinander verständigen sie sich ähnlich wie Dohlen. Immer wieder hört man diesen Schrei der Dohlen. Unsere Lebensweise, unsere Einrichtungen sind ihnen ebenso unbegreiflich wie gleichgültig. Infolgedessen zeigen sie sich auch gegen jede Zeichensprache ablehnend. Du magst dir die Kiefer verrenken und die Hände aus den Gelenken winden, sie haben dich doch nicht verstanden und werden dich nie verstehen. Oft machen sie Grimassen; dann dreht sich das Weiß ihrer Augen und Schaum schwillt aus ihrem Munde, doch wollen sie damit weder etwas sagen noch auch erschrecken; sie tun es, weil es so ihre Art ist. Was sie brauchen, nehmen sie. Man kann nicht sagen, daß sie Gewalt anwenden. Vor ihrem Zugriff tritt man beiseite und überläßt ihnen alles. (Kafka 1919, 42–44)

In my interpretation, I will focus my attention on the noise of the foreign language in this case. The almost absolute foreignness of the nomads’ language is here described in terms of a noise, a “Schrei der Dohlen,” that has invaded the soundscape of the local inhabitants in the same manner as the nomads have occupied the city square. In the ears of the cobbler, this language can hardly be counted as one, since it brings to mind animal sounds, and animals – by common definition – lack a language in the human sense of verbal communication. The description of the sound of language as animal noise thus renders the nomads animal-like and non-human, a fact that is reinforced by their lack of rational agency and free will, as in the quoted passage about the nomads’ habit of making grimaces: “sie tun es, weil es so ihre Art ist.” Even though the word “barbarian” (*Barbar*) does not occur in the story, there is a parallel to the Greek origin of the word as a designation for a person who does not speak Greek but speaks in an inarticulate, stuttering manner – and to how these seemingly absent linguistic faculties are, in turn, associated with cruelty and primitivism.

Kafka’s short story also brings to mind attempts made by European travellers and linguists efforts to describe the click-consonants in Nguni languages such as Zulu and Xhosa, as studied by Judith Irvine and Susan Gal. They demonstrate how these click sounds were compared to animal noises such as “hens’ clucking, ducks’ quacking, owls’ hooting,” and hence considered brutal and primitive (Irvine and Gal 2000, 40). Irvine and Gal (2004, 40) quote the German linguist

⁴ Marek Nekula (2006, 142), following Hartmut Binder, interprets the nomads as an allegory for the Eastern European Jewry, with the “screeching as of jackdaws” (“jackdaw” is *kavka*, pronounced [kafka], in Czech) illustrating Yiddish and “die sprachlose jüdische Identität” [the tongueless Jewish identity].

Max Müller, who in 1855 wrote: “I cannot leave this subject without expressing at least a strong hope that, by the influence of missionaries, these brutal sounds will in time be abolished.”

The language noise of the nomads in Kafka’s story, the “screeching as of jackdaws,” does not refer to any existing language outside the realm of the literary text, although it is of course possible to speculate about what Kafka might have referred to. Instead, I want to suggest that the lack of reference to an actual, existing language – the fact that the reader is confronted with the presence of a foreign language, an implied language eluding any direct access by the reader – is precisely the point here. The linguistic foreignness of the nomads’ noise-speech de-automatizes our understanding of what a language is, and conversely encourages the reader to listen to the sounds and noises of his or her own language or languages. There is, naturally, no guarantee that such a self-critical reflection will take place on the part of the reader, but a careful study of Kafka’s short story and the confusion of the cobbler confronted with the nomads – “Ein Mißverständnis ist es; und wir gehen daran zugrunde,” he states in the end (Kafka 1919, 48) – points in this direction.

The narrator’s language description in Kafka’s short story, as well as the linguist Max Müller’s description of the click-consonants in Nguni languages, have something important to teach scholars of literary multilingualism and multilingualism studies in general. The reason for this is not to be found in the disregard and contempt for the languages in question demonstrated in these descriptions, but rather in the attentiveness to how the foreign tongues sound, and the imagery associated with it. This, in turn, exposes fantasies around what we count as language and what we disregard as mere noise. As Douglas Kahn has noted, “noise” is usually understood as that which disturbs communication, such as “imperfections in script, verbal pauses, and poor phrasing” (Kahn 1999, 25). As his work on the history of sound in the modernist arts demonstrates, however, noises and sounds should not be defined as the opposite of meaning, as somehow transcending signification as opposed to an articulated language. They are, on the contrary, part of a social, cultural, and political space imagined by humans. In this view, instances of “noise” in multilingual literature *do* signify in many important ways, and furthermore have the potential to help us rethink common theoretical assumptions in the field of literary multilingualism.

My second example is a more recent one, from a work by the poet Cia Rinne, published in the suite of poetry *notes for soloists* (2009). In the case of Rinne’s *notes for soloists*, we are dealing with a multilingual text in the more traditional, textual sense: Rinne mixes instances of different languages such as English, German, French, and Italian in her poetry. The texts are furthermore characterized by a tension between the visual (in terms of letters, typography), sound (as

expressed by the letters, differently with regards to different languages), and semantics (as in, for example, homonyms). What is striking about the collection *notes for soloists* is the tendency for different words and linguistic fragments to be inhabited by many languages simultaneously, depending on the particular reading and reader of the text. The poetic text resembles a musical score in this way, turning the reader into a performer and co-producer of the poetic text. To read Rinne is to enter the space between body and language, the realm of sound, voice, and music that Stephen Connor describes in the quotation given earlier.⁵

This active participation of the reader that the text demands is also encouraged by Rinne's multimedial literary practice. Her writing takes place on multiple material levels: in the shape of printed poetry collections; in digital, online versions that play with the possibilities of linking visual signs and letters via hyperlinks and online animations; as sound collages of her own voice reading the poems; as well as in her live, singular performances. To read Rinne's poetry is – against this background of multiple possibilities where the visual and sounding character of language often overpowers the semantic force of the words in question (especially if the reader is not familiar with the particular language involved) – to experience a productive incomprehension, if incomprehension is understood as not being able to translate a particular piece of text in a straightforward manner. There will almost always be sections and sentences that cannot be pinned down to one particular language in Rinne's text, and this, in turn, forces the reader to consider other possibilities of articulation, but also of a constant re-negotiation of language borders: a simultaneous de- and reconstructing of them.

To conclude my argument, I wish to briefly present one possible reading of the third part of the section “Milano notes” in *notes for soloists* (see illustration). The point here is to illustrate how Rinne's poetry gives rise to very different readings, depending on the particular reader's language skills as well as reading strategies.

The heading's geographical reference to the Italian city of “Milano,” and hence its proximity to the Italian language, seems to offer little help if we attempt to read this excerpt monolingually in Italian, apart from the last two lines, “il” and “sole” (the definite article that corresponds to masculine nouns and the Italian word for “only”). The first word is clearly the French word for “sun” (at least for those readers familiar with the French language). Since the earlier sections of *notes for soloists* play with multilingual possibilities of different word combinations, the reader is likely to try out different languages here as well: “so” could simultaneously be read in English, or in Swedish as the word for “sow”; the “lei” in the third line can be understood as the middle fragment of the French “soleil” –

5 Cia Rinne's *notes for soloists* is also discussed in Huss and Tidigs (2015).

```

* soleil
  so
    lei
      i
        o
          e l
            le
              so i
                sol
                  le
                    soleil
                      il
                        sole

```

Fig. 1: From Cia Rinne's *notes for soloists* (Rinne 2009, [11]).

in line with this excerpt's visual structure, which disassembles/plays with the first line's "soleil" and the word's individual parts in different combinations. On an acoustic level, however, "lei" pronounced as part of the French "soleil" also produces the English word "lay," perhaps encouraging the reader to identify other possible English words in the section, such as "i" and "o" (as in "oh"). In terms of the semantic coherence of the poem, the reading of "so" as Swedish for "sow" might be considered erratic compared to the other possible lexical articulations of "sun," "only," and "lay." At the same time, many of the section's lines could in fact be read in Swedish: "i" (meaning "in"), "le" (meaning "smile"), "sol" (meaning "sun"), and "il" (meaning "gust").

As seen in this example, the text displays bi- and multilingual parts of words from different languages, as well as passages that are so intrinsically multilingual that different languages even seem to inhabit the same words. During the reading process, the reader moves back and forth between sounds and articulatory possibilities, where momentary incomprehension turns his or her attention to the sounding spheres of different languages, but also to the soundscapes of familiar ones. Rinne's poetry, therefore, points to the need for scholarly interest in this sounding sphere of literary multilingualism, to the need for us to listen more carefully when analysing not only literary multilingualism but also literature that traditionally has been regarded as monolingual.

Works cited

- Dembeck, Till. "Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit: Zur Einführung." *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Ed. Dembeck and Georg Mein. Heidelberg: Winter, 2014. 9–38.
- Huss, Markus, and Julia Tidigs. "The Reader as Multilingual Soloist: Linguistic and Medial Transgressions in the Poetry of Cia Rinne." *Rajoen dynamiikka, Gränsernas dynamik, Borders under Negotiation, Grenzen und ihre Dynamik: VAKKI-symposiumi XXXV: Vaasa 12.–13.2.2015*. Ed. Daniel Rellstab and Nestori Siponkoski. Vaasa: VAKKI, 2015. VAKKI Publications 4. 16–24.
- Irvine, Judith T., and Susan Gal. "Language Ideology and Linguistic Differentiation." *Regimes of Language: Ideologies, Politics, and Identities*. Ed. Paul V. Kroskrity. Santa Fe: School of American Research Press, 2000. 35–84.
- Kafka, Franz. "Ein altes Blatt." *Ein Landarzt: Kleine Erzählungen*. By Kafka. Munich and Leipzig: Wolff, 1919. 39–48.
- Kafka, Franz. "An Old Manuscript." Trans. Edwin Muir and Willa Muir. *Kafka's The Metamorphosis and Other Writings*. Ed. Helmut Kiesel. New York: Continuum, 2002. 66–68.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT, 1999.
- Nekula, Marek. "Franz Kafkas Sprachen und Identitäten." *Juden zwischen Deutschen und Tschechen: Sprachliche und kulturelle Identitäten in Böhmen 1800–1945*. Ed. Nekula and Walter Koschmal. Munich: Oldenbourg, 2006. 125–149.
- Rinne, Cia. *notes for soloists*. Stockholm: OEI editör, 2009.
- Schmitz-Emans, Monika. "Geschriebene Fremdkörper – Spielformen und Funktionen der Integration fremder Schriftzeichen in literarische Texte." *Literatur und Vielsprachigkeit*. Ed. Schmitz-Emans. Heidelberg: Synchron, 2004. 111–173.
- Sommer, Doris. *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Steven, Connor. "Seeing Sound: The Displaying of Marsyas." 16 October 2002. <http://www.stevenconnor.com/marsyas/> 3.22.2017.
- Tidigs, Julia. *Att skriva sig över språkgränserna: Flerspråkighet i Jac. Ahrenbergs och Elmer Diktonius prosa*. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2014.
- Tidigs, Julia, and Markus Huss. "The Noise of Multilingualism: Reader Diversity, Linguistic Borders and Literary Multimodality." *Critical Multilingualism Studies* 5.1 (2017): 208–235.
- Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press, 2012.

Markus Huss is assistant professor in German Literature at Stockholm University. His research interests include German- and Swedish-language post-war literature, literary multilingualism, exile literature, and intermedial studies.

Kristina Malmio

A Strange Romance: Malin Kivelä, *Du eller aldrig* (2006) as a Case Study of Late Modern Multilingualism in Finland-Swedish Minority Literature

Abstract: Multilingualism as a narrative strategy has become more and more frequent in Finland-Swedish minority literature since the 1980s. In this article, I study the use of various foreign languages in a Finland-Swedish novel, *Du eller aldrig*, written by Malin Kivelä, and ask what the reason(s) for this development might be. Using a concept of Yasemin Yildiz, “the paradigm of the mother tongue,” I show how the multilingualism of the protagonists deconstructs the assumed homology between language, culture, ethnicity, and nationality. Not only is the novel’s use of multilingualism complex and multifaceted, it also creates a rupture in the view according to which Finland-Swedish literature is the carrier of the “voice” of the Swedish minority in Finland. Being an example of postmonolingual literature, the novel includes impurity of language use, offers an enhanced understanding of the linguistic conditions of a minority literature today, and illustrates the late modern developments which have transformed the speaking subjects as well as their linguistic landscapes.

Keywords: Finland-Swedish literature, late modernity, Malin Kivelä, minority literature, monolingual paradigm, multilingual practice, paradigm of the mother tongue, postmonolingual literature

One of the recurrent features of contemporary Finland-Swedish literature is its multilingualism, which is visible in prose literature as well as in poetry. In earlier times, words, phrases, expressions, and utterances from other languages occurred from time to time, but were mostly a marginal phenomenon in prose literature written in Swedish in Finland. During the last thirty years, multilingualism has however become a dominant narrative device. This change has taken place gradually, and can be explained both in terms of literary as well as cultural and social developments. I will here focus on a contemporary Finland-Swedish novel, *Du eller aldrig* [You or Never], written by author Malin Kivelä (b. 1974) and published in 2006. By examining the forms and functions of multilingualism in the novel, I aim to discuss the reasons for the frequent appearance of multilingualism in Finland-Swedish literature, and its relation to phenomena connected to late modernity and to “the

paradigm of the mother tongue.” This is a concept used by Yasemin Yildiz in her book *Beyond the Mother Tongue* to describe the “exclusive link” between language and identity, “a sense of wholeness, belonging, and affective attachment” (Yildiz 2011, 204–205) connected to the mother tongue. Developed in Europe during the nineteenth century, the mother tongue paradigm, with its assumed homology between language, culture, ethnicity, and nationality (23), is still strong, Yildiz argues, despite the fact that globalization and the remodelling of nation states have started to loosen its hold. She also puts forward that, rather than by multilingualism, the late modern situation is characterized by a *tension* between a monolingual paradigm and multilingual practice (5), a back-and forth movement between these two opposites. *Du eller aldrig* uses multilingualism in a special and illustrative manner; together with its very special treatment of the language in which it is mainly written (Swedish), it offers, I think, an intriguing case of the “paradigm of the mother tongue.” It can perhaps also be seen as an example of post-monolingual Finland-Swedish minority literature. Literature of this phase is, according to Malan Marnersdóttir, characterized by a notion of the impurity of literary language and by the fact that one reads and writes in languages other than one’s mother tongue. What is more, post-monolingual literature can express experiences that might be difficult to describe in the mother tongue (Marnersdóttir 2016).

This will, I hope, result in an enhanced understanding of (some of) the conditions of a minority literature today, and of the developments that have lately taken place. What is of central importance here is the sensitivity of literature to changes that take place in attitudes and ideologies connected to language, and literature’s potential to express these changes not only by discussing the topic but also in a multitude of other ways, not least through style.

1 A change and its reasons

Finland-Swedish literature is a minority literature, written by Swedish-language authors in Finland, where Finnish is the language of the majority. The views put forward on Finland-Swedish identity at the beginning of the twentieth century built strongly on the apprehension of the intimate and unique connection between language, identity, and affect, characteristic of the paradigm of the mother tongue. As a consequence of the importance of literature for the maintenance of Swedish language and culture, literature was long dominated by monolingualism. It is as if fiction was the (most important and perhaps the only) place where a nostalgic dream of a fully Swedish-language reality could be maintained, whereas the surrounding reality was lived and experienced in Finnish (Malmio

2011). This included a strict view on language; at the beginning of the twentieth century, Swedish-writing authors in Finland were to subordinate themselves to the language criteria maintained in Sweden, and all local Finnish features of their Swedish language were “washed away” by editors at publishing houses and banned by teachers and scholars working in language politics (Tidigs 2014). A very correct and “pure” Swedish was the mother tongue of Swedish-minority authors in Finland. However, since the 1980s, dialogues in Finnish have become more common, and, in the 1990s, the use of dialects, mixed language, Finland-Swedish words and expressions, as well as words and expressions in foreign languages turned into a frequent element in Finland-Swedish novels.

How is this change to be explained? The multilingualism of contemporary Finland-Swedish literature goes back to several reasons, literary, cultural, and social. After a period of (relative) Swedish monolingualism being the dominant form in literature, multilingualism is a new aesthetic device, and thus a way to renew literature. This explanation, according to which the changes in literature take place in a dialectic between the familiarization and defamiliarization of literary devices, goes back to a formalist view of literary development (Fokkema 1997). At the end of the 1980s, Finland-Swedish literature also entered the era of postmodernism, an aesthetic current with roots in Anglo-American culture. Postmodernism, with its emphasis on marginalized social groups and minor voices in society, contributed to the popularity of depictions of “oral speech” in contemporary Finnish and Finland-Swedish literature. Besides aesthetic reasons, cultural and social reasons also lie behind literary developments; according to Douwe Fokkema, postmodernism actually needs to be described using a combination of developments, cultural as well as social ones. Finnish society has, during the last thirty years, become a part of the social, technological, and cultural developments connected to late modernity – those of increasing migration and mobility, the emergence of new technologies of communication, and a global capitalism. Altogether, in times of globalization, people, images, and symbolic resources such as language and literature have become more mobile than ever (Yildiz 2011; Blommaert and Rampton 2011; Appadurai 1996). Multilingualism in Finland-Swedish prose today can thus also be seen as a way of depicting and discussing contemporary late modern society and the globalization connected to it.

2 A strange narrator and her language use

The novel *Du eller aldrig* is a story written from the perspective of a narrating I who at times even uses the more anonymous Swedish form *man* “one” of herself.

The story depicts the ordinary life of Aija, a middle-aged female gardener, and the voice we hear (or, the text we read) is hers. Aija lives in Helsinki and is very lonely. By accident she becomes acquainted with Pjotr, a Russian musician who has come to Finland to earn money. They meet a couple of times, but he then disappears from Aija's life as mysteriously as he appeared. Both Pjotr and Aija are outsiders who live on the margins of society. Aija has very few human contacts and lives in an apartment partly underground; Pjotr is poor, steals a car, and visits Aija uninvited. He has, however, a group to which he belongs and with whom he shares a rented flat in the eastern part of Helsinki. The novel depicts a contemporary society; topics like climate change and migration are present in Aija's narration.

Aija is – as all first person narrators are – an unreliable narrator in the sense that we only get her version of the world described. What makes her narration enigmatic is the fact that she communicates in a strange way. She depicts her surroundings with almost scientific precision; she scrutinizes, registers and observes, and picks up words, quotations, replies, and names of things. It is as if the protagonist is mapping her linguistic and physical surroundings all the time. What is more, this mapping is done without any affect or evaluation, and without putting the words and phenomena into a context. Aija is a person who seems to be without emotions. At times, the reader gets small glimpses of a world outside Aija's perspective, and gets the impression that she is unable to understand and interpret what takes place when she meets people. She might be described as being autistic; she sticks to the literal meaning of words, and has very strict rules that control her behaviour. Thus, we never get to know what actually happens between Aija and Pjotr, nor do we find out what has happened in Aija's earlier life, the secret that might be the reason for her unusual way of speaking and acting. In her closet, she hides a box in which she keeps a photo of a small child, but we are never told who the child is or what Aija's relation has been to that baby.

Earlier, the use of other languages than the mother tongue was – if they were used at all – restricted to dialogues; today, multilingualism is used in Finnish literature not only in the rendering of character dialogues, but also in narration (Tiittula and Nuolijärvi 2013, 143). This is true also for *Du eller aldrig*. Multilingualism occurs in the novel both in Aija's narration and in the dialogues that take place between Aija and Pjotr. The two foreign languages that enter the mainly Swedish narration are English and Russian, and they come from various sources: an “oral” multilingualism in speech and dialogue, and a “textual” one which goes back to the various texts, books, and signs that Aija reads and quotes. In her narration she includes, for example, scientific names of flowers in Latin, brand names, and texts she reads. Aija is obsessed with two books, a study of snowflakes by an American amateur photographer, Wilson Bentley, and a biography of Elvis Presley, both originally written, and quoted in the novel, in English. The presence

of “foreign” language is both explicit and extensive. Instead of using a couple of foreign words here and there, the longest English parts are quotations of Elvis’s song lyrics that run to several pages. Such an extensive amount of English in a Finland-Swedish novel is a new phenomenon.

Multilingualism enters the story also as a result of Aija meeting Pjotr, a man from another culture and with a mother tongue Aija is unable to understand. With him, Russian texts and words enter the narration, both in their “original” written form and as “translations,” in Cyrillic as well as in Roman versions. Their dialogue is mainly in English, with words from Russian and English thrown in in the following manner: “– Postojte, säger han [Pjotr]. – Wait. / Snart är all snön borta, verkligen” [– Postojte, he (Pjotr) says. – Wait. / Soon all the snow will disappear, really] (Kivelä 2006, 107).¹ When Pjotr hands Aija an advertisement written in Russian, she uses a dictionary to translate the text in order to understand it.

However, even the surroundings are characterized by multilingualism. Aija walks in a harbour district in Helsinki and observes the milieu:

På de låga byggnaderna står ord som Cargo, Tax Free (ТАКСФРИ), Aberdeen Property Services, Lihapiha. Längs de gropiga vägarna och in på partitorgens gårdar åker lastbilar utan bakdelar och flak, märkligt stympade, mitt på trottoaren en krossad mangofrukt, gul. *A squashed mango*. Att halka i. Sådana saker. Höstfärger. (Kivelä 2006, 163; italics in original)

[On the low buildings stand words like Cargo, Tax Free (ТАКСФРИ), Aberdeen Property Services, Lihapiha (the name of a Finnish company that produces and sells meat in various forms). Along the uneven roads and into the yards of the wholesale goods market drive lorries without rear parts and loading platforms, strikingly mutilated, in the middle of the pavement a crushed mango, yellow. *A squashed mango*. To slip on. That kind of thing. Autumn colours.]

The depiction starts with a rendering of the linguistic landscape, the use of language in its written form in public space, which shows the traces of global trade in everyday surroundings. The harbour is the heart of overseas trade, and the multilingualism present there is thus a result of the travels of consumer goods and the words attached to them around the world. The English word “cargo” makes this fact obvious, as well as “Tax Free” and “ТАКСФРИ,” the Russian word for “tax free.” Aija’s description of the milieu shows how global capitalism moulds the visual and linguistic surroundings of people. Besides consumer goods and brand names, (material) words are also mobile. All in all, the use of brand names has become a common feature in contemporary Finnish and Finland-Swedish literature (Ojajärvi 2012).

¹ All translations from Kivelä’s novel are my own.

Aija then depicts a smashed mango, first in Swedish, and then translated into English. What is of interest is the fact that Aija does not translate from a foreign language into her own, but the other way round. It is as if the linguistic landscape urges her to express her observations in English too. Or is it the strangeness of the fruit that is the reason? Not only are the English and Russian words in the harbour transported from their “origins” to a “foreign” country: the fruit too is on alien soil, in a place where it does not naturally grow, and needs to be described using a “global” language. The English phrase is in italics, which visually emphasizes its strangeness; but even then, passages from many other texts in the novel are in italics, for example long quotations of texts in English and in Swedish.

Multilingualism is also connected to character portrayal and affects the reader’s apprehension of the protagonist as a speaker/user of language and of her mother tongue. Aija not only translates words and phrases from the “familiar” language to the “foreign” one, but also lets long passages of text written in English abruptly enter her narration, often without any commenting frames. The distinction between the “familiar” and the “foreign” language thus diminishes, and even the boundaries between Aija’s text and the texts of other authors are partly blurred. For example, when she refers to her favourite book:

Wilson Bentley blev 66 år gammal. 66 år, tio månader och fjorton dagar.

Wilson.

He refused any help.

The 21st of December 1931 he died, in his farm house.

Alone.

(Eller så inte. Han delade numera hus med sin brorson och dennes familj och dessa hade en längre tid varit *worried*. Men ändå: *He refused any help*.) Snön faller över staden, i loskor nu. (Kivelä 2006, 25; italics in original)

[Wilson Bentley became 66 years old. 66 years, ten months and fourteen days.

Wilson.

He refused any help.

The 21st of December 1931 he died, in his farm house. Alone.

(Or then not. He now shared the house with his nephew and his family and they had already been *worried* for a while. But anyhow: *He refused any help*.) Snow falls over the city, in sheets now.]

Aija moves between text and “reality” without taking any notice of the fact that the worlds she depicts exist on different ontological levels. For her, the different levels run into each other, and so do different languages: long quotations in English can appear just like that, or English and Swedish can flow into each other as if there were no difference between them. What I wrote earlier about the absence of evaluation concerns Aija’s use of language as well. Swedish, which might be taken as her mother tongue, does not have a special status in her narration.

On one of her strictly planned trips to the city centre, Aija enters an orange tent in front of a real, well-known department store in Helsinki, Stockmann's, and the statue *Tre smeder* [Three Blacksmiths]. The tent is like an alternative reality; only Russian and English are spoken there, and extraordinary people populate it; they are not only foreigners but described as if they were poor circus people. Aija buys *castanea sativa*, roasted chestnuts, and receives a flyer from the musician outside the tent. She goes home, finds her Russian dictionary, and starts to interpret the note. It is written mostly in Russian, with a Finnish street name, Nukkeruusunkuja, a place that exists even in reality in Eastern Helsinki.

Framför mig på pappret, som snarast är en lapp, ler en man mot mig, det är ett leende model
"blixtrande", håret är svart.

ВЕЧЕРИНКА ЭЛВИСА

Кажлую субботу в январе в бчасов

У Татьяны (Русское кафе)

Nukkeruusunkuja 8

До встречи! (С бутылкой и хорошим настроением)

Jag läser, bredvid mig har jag ordboken, словарь. (Kivelä 2006, 69)

[In front of me on the paper, which is rather a small piece, a man smiles at me, it is a smile
of the model "scintillating," the hair is black.

ВЕЧЕРИНКА ЭЛВИСА

Кажлую субботу в январе в бчасов

У Татьяны (Русское кафе)

Nukkeruusunkuja 8

До встречи! (С бутылкой и хорошим настроением)

I read, next to me I have the dictionary, словарь.]

We follow Aija's strivings to understand Pjotr and his friends and to overcome the barrier of foreign languages. She finds out there is going to be an Elvis Presley party at Tatjana's Russian café on Nukkeruusunkuja. Simultaneously, she also acts as a stand-in for the reader, who might be unable to understand Russian. English, on the contrary, is not translated.

3 The destiny of the mother tongue

Aija and Pjotr have a strange romance. We never get to know whether he merely takes advantage of her and her precarious situation, but we are informed that he has a family in St Petersburg. They are an odd couple, and, seen from the perspective of the mother tongue paradigm, have a romance in which the traditional emotional, national, and gendered associations of languages are turned

upside down. Aija's literal and formal use of language makes almost an inhuman impression due to its lack of emotions and evaluation. Pjotr is her opposite; his replies express an emotional attitude towards many things, and his language use is characterized by informality, Russian swear words, and broken English. The male protagonist is, then, the one with the emotional expressions and a will to communicate.

Aija, the user of her mother tongue, talks very little, and her relation to language is rather that of quoting and translating. In literature, female characters often become the "carriers" of emotions and ideals that the stories promote, and female protagonists just as often portray and symbolize nationalism (Oxfeldt 2012). This is of course obvious already in the term "mother tongue." Here, however, we have a female character that is like a void, and her use of language lacks all the qualities related to the mother tongue in the linguistic "family romance" described by Yildiz, that of the intimate connection between affect, identity, and nation. We might say that, in Aija, we finally meet a character and a world without a mother tongue. She can also be seen to personify the outcome of late modern development, described by Fredric Jameson as the "disappearance of the individual subject," which includes the end of all kinds of affections and emotions (Jameson 1995, 9–31).

The deconstruction of the mother tongue paradigm then continues in a passage in which Pjotr describes the attitudes of Finnish people to Russia, and declares his own identity. Pjotr explains his musical repertoire to Aija as follows: his friend Zjenja wants him to play and sing Russian songs because then people will give him more money, while Pjotr only wants to perform Elvis Presley's songs. Pjotr argues as follows (an example of the lengthy English passages in the novel):

Finns have an odd relation to Russia. They hate the Russians but they love the food and the music and the temperament and all the time they boast with their place between east and west. [...] But I refuse. I am no national doll. You know, like a matujaska. I love Elvis and I play Elvis. I am the Elvis of Peterburg. [...] It is true, I won competition. (Kivelä 2006, 145)

While Aija's multilingualism mostly comes from texts, Pjotr uses the broken English of everyday speech. The question of national belonging and national identity – central elements of the paradigm of the mother tongue – is taken up for re-evaluation; a Russian man compares national identity to a female wooden doll that always includes a smaller copy inside the bigger one. Matryoshka dolls being a very typical Russian souvenir, Pjotr rejects an identity or a role as a stereotypical representative of his national belonging, and wants instead to be an American singer. This is, of course, as much a stereotype as the matryoshka doll, even if the role of Elvis in a Russian context is of course less national and more that of a global popular culture celebrity. And to be the "Elvis of Peterburg," a combination

of West and East, the US and Russia, all in broken English, is a truly hybrid identity, and an outcome of the mobility of symbols, objects, and people connected to late modernity. Neither economic nor national arguments, probably the two most powerful reasons behind different ideologies concerning language use, are relevant for him. Pjotr has left his nation, identity, and mother tongue behind him despite the fact that there are small-scale economic profits to be gained if he sticks to his mother tongue. Now he is in Finland, prefers to sing in English, and uses the late modern lingua franca to describe his identity and belonging. Neither of the characters in Kivelä's novel, then, fit into the mother tongue paradigm, and both represent a new relationship to language.

4 Minority literature in a postmonolingual phase

The topic of the mother tongue is – naturally – of special interest for linguistic minorities because their right to use their mother tongue is often neglected, or even threatened. Finland-Swedes are an “old” minority with a special and complicated relationship to the questions of mother tongue and national identity. Swedish is the second official language of Finland and the language of a socially and economically privileged minority when compared to other minorities in Finland, like the Sami.

On one hand, it is problematic to talk about a “monolingual” or “postmonolingual” situation in Finland due to the fact that the country has two official languages, Finnish and Swedish. In that sense, the conditions of Finland-Swedish literature are not clearly monolingual. On another level, however, Yildiz's ideas can be used to study how an old minority literature, which for a long time had as its primary task constructing and sustaining Finland-Swedish identity, reflects upon the linguistic changes that are taking place in the contemporary world. What is more, Yildiz's view of a “postmonolingual mode of reading” which is “attentive to both multilingual practices and the monolingual paradigm” (2012, 21) is clearly fruitful as a point of departure for an analysis of Kivelä's novel.

The deconstruction of the mother tongue paradigm that takes place in *Du eller aldrig* is, I think, a sign of quite a radical change that is taking place in Finland-Swedish literature. The multilingualism in *Du eller aldrig* has several functions: it portrays a world of linguistic and cultural encounters, serves as a part of the aesthetic style of the novel, and contributes to the portrayal of its protagonists. It also depicts the contemporary mobile world by showing the linguistic landscape and the presence of many languages in the urban milieu of Helsinki. And the novel is not alone in its strivings. As Julia Tidigs (2016) has shown in a

recent article in which she studies multilingualism, space, and mobility in two Finland-Swedish novels published in 2012 and 2013, the territories of the mother tongue are now under renegotiation.

As Yildiz points out, literary multilingualism may relate to everyday language practices and have as its point of departure everyday code switching, for example. Literary texts, however, not only simply reflect these practices, but remould them in order to imagine new formations, modes of belonging, critical ways to deal with the monolingual paradigm; and they disrupt the homology that is taken for granted between a language and a certain ethnocultural identity (Yildiz 2011, 25–26). A going “beyond the mother tongue towards a potential multilingual paradigm entails rewriting this linguistic family romance,” Yildiz (2011, 13) explains.

Can we say, then, that Kivelä’s novel goes *beyond* the mother tongue? This question is best discussed by studying the novel’s enigmatic title, *Du eller aldrig*, of importance especially because of its ungrammatical and odd use of Swedish. “You or never” makes a poetic impression and simultaneously evokes an allusion to the phrase *nu eller aldrig*, which takes us to one of the important intertexts of the novel, the song “It’s Now or Never” by Elvis Presley. It is as if the author has misspelled the first letter in the title. However, this grammatical “failure” carries a meaning and has linguistic consequences. While “now or never” is a phrase conveying an understandable meaning about the unique nature of a certain moment or situation, “you or never” is put together out of “asymmetrical” words that belong to different categories and thus create an impression of inconsistency when combined. A new formation is created using a new kind of logic, and thus also a new belonging. But the misspelling might also be seen as a way of dealing with the paradigm of the mother tongue on a grammatical level related to the demands on the correctness of Swedish in Finland. The mother tongue paradigm’s insistence on (the high status and correctness of) one’s “first” language is thus deconstructed. When interpreted against the background of the different ways of dealing with multilingualism, identity, national belonging, and the mother tongue, the novel offers a rupture in the view according to which Finland-Swedish literature is the carrier of the “voice” of the Swedish minority in Finland. The ultimate moment is replaced by an ultimate relation, a new (linguistic) mode of romance and belonging, which is made despite the linguistic or grammatical laws and boundaries, or the tiny acoustic differences, that keep words like *du* “you” and *nu* “now” apart.

Works cited

- Appadurai, Arjan. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Blommaert, Jan, and Ben Rampton. "Language and Superdiversity." *Diversities* 13.2 (2011): 1–20.
- Fokkema, Douwe. "The Semiotics of Literary Postmodernism." *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Ed. Hans Bertens and Fokkema. Amsterdam: Benjamins, 1997. 15–42.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Kivelä, Malin. *Du eller aldrig: Roman*. Helsingfors: Söderströms, 2006.
- Malmio, Kristina. "Uti vida världen: Flerspråkighet i några finlandssvenska romaner på 1990- och 2000-talen." *Både och, sekä että: Om flerspråkighet. Monikielisyydestä*. Ed. Heidi Grönstrand and Malmio. Helsingfors: Schildts, 2011. 293–317.
- Marnersdóttir, Malan. "Tosproget, etsproget og ny flersproget skønlitteratur på Færøerne." IASS Congress. Groeningen. August 2016. Presentation.
- Ojajärvi, Jussi. "'Benson & Hedges-sytyttimellä': Kulutustavaroiden ja tavaramerkkikerronnan ulottuvuuksia vuosituuhannen vaihteen suomalaisessa romaanissa." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2 (2012): 52–75.
- Oxfeldt, Elisabeth. *Romanen, nasjonen og verden: Nordisk litteratur i et postnasjonalt perspektiv*. Oslo: Universitetsforlaget, 2012.
- Tidigs, Julia. *Att skriva sig över språkgränserna: Flerspråkighet i Jac. Ahrenbergs och Elmer Diktonius prosa*. Åbo: Åbo Akademi University Press, 2014.
- Tidigs, Julia. "Språk i rörelse: Flerspråkighet och urbana rum i Sara Razais Jag har letat efter dig och Johanna Holmströms Asfaltsänglar." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2 (2016): 41–56.
- Tiittula, Liisa, and Pirjo Nuolijärvi. *Puheen illuusio suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2013.
- Yldiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press, 2011.

Kristina Malmio, PhD, is adjunct professor and university lecturer in Nordic Literature at the University of Helsinki, Finland. Her research interests include modern and late modern Finland-Swedish literature, minority literature, the sociology of literature, postmodernism, and spatiality. She was the leader of the research project *Late Modern Spatiality in Finland-Swedish Prose 1990–2010* funded by the Society of Swedish Literature in Finland (2014–2017).

Sophie Wennerscheid

‚Saatana. Mie se kyllä kiroan‘: Finnische Schimpfwörter in schwedischer Literatur nach 1970

Abstract: Der Beitrag widmet sich einer Untersuchung eines literarischen Stilmittels aus soziolinguistischer Perspektive: der Verwendung finnischer Schimpfwörter durch jugendliche, finnisch-schwedische Figuren in einem dominant schwedischsprachigen Kontext. Gezeigt wird, inwiefern sich die Figuren der Schimpfwörter ihrer Erstsprache bedienen, um sich gegen das autoritäre Verhalten sozial höhergestellter, schwedisch sprechender Figuren zu behaupten. Sichtbar wird so aber auch, dass Fluchen auf Finnisch nicht nur als literarisches Stilmittel der Identitätsvergewisserung eingesetzt wird, sondern auch als Mittel verdeckter Kritik durch Wortwitz.

Keywords: Schimpfwörter; finnisch-schwedischer Sprachkonflikt; schwedische Literatur der 1970er und der 2000er Jahre

1 Einführung

Mit dem folgenden Beitrag möchte ich literaturwissenschaftliche Zugänge zu multilingualen Texten mit linguistischen Fragestellungen verbinden, um so zu einem komplexeren Verständnis stilistischer Mehrsprachigkeitsphänomene zu kommen. Ich werde dazu die ästhetische, sprachliche und gesellschaftliche Funktion von finnischen Schimpfwörtern in schwedischer Literatur untersuchen. Als Material meiner Untersuchung dienen mir zwei Romane aus den 1970er Jahren und zwei, die nach 2000 erschienen sind. Erstere thematisieren die problematische Situation der finnischsprachigen Minderheit im Nordschweden der 1930er bis 1950er Jahre, Letztere die Situation finnischer Arbeitsmigranten in den 1970er Jahren. Trotz der unterschiedlichen historischen, geographischen und sprachpolitischen Situation zeichnen sich alle vier Romane dadurch aus, dass die sozial prekäre Situation der finnischen Protagonistinnen und Protagonisten sprachlich dadurch gekennzeichnet ist, dass sie sich finnischer Schimpfwörter bedienen, um sich in ihrer problematischen sozialen Lage zu behaupten. Ambivalent ist das deshalb, weil finnische Schimpfwörter als Markierung eines niedrigen sozialen Status fungieren, ihr Gebrauch also das befestigt, wogegen sich aufgelehnt wird.

Da die finnischen Schimpfwörter von den Autorinnen und Autoren auf jeweils eigene Art eingesetzt werden, sie aber gleichzeitig auf eine bestimmte, das Einzelsubjekt übergreifende, gesellschaftliche Problemlage verweisen, kann der Gebrauch finnischer Schimpfwörter in schwedischen Texten sowohl als autoren-spezifisches wie als kontextuell oder diskursiv bedingtes Stilphänomen verstanden werden. Um zu erkennen, dass es sich um ein nicht nur autoren-spezifisches Stilphänomen handelt, muss jedoch ein spezifisches interkulturelles Wissen vorhanden sein, das Wissen darum nämlich, dass das Verhältnis von Schwedisch und Finnisch ein dynamisch asymmetrisches Verhältnis ist, das von Dominanzen und Hierarchien geprägt ist, die sich über die vergangenen Jahrhunderte hinweg mehrfach geändert haben.

2 Finnisch-Schwedische Sprachpolitik

Beginnen wir mit dem kurzen Blick auf die finnische Sprache als umkämpfte „low language variety“ (Laakso 2011, 29). Nach der Trennung von Schweden im Jahr 1809 war das Großfürstentum Finnland ein mehrheitlich finnischsprachiges Land, die neue Minoritätssprache Schwedisch aber immer noch die Sprache der herrschenden Klasse, und damit auch offizielle Amts- und Verwaltungssprache. Obwohl sich fennoman gesinnte Finnen wie Johan Vilhelm Snelberg und Elias Lönnroth ab etwa 1830 darum bemühten, die finnische Sprache als Schriftsprache zu stärken und aufzuwerten, wurde vor allen in Regierungskreisen weiterhin argumentiert, dass Finnisch als Kultursprache ungeeignet sei. Der finnische Staatsmann Lars Gabriel Haartman beispielsweise bezeichnete Finnisch in einem auf Französisch geschriebenen Brief als „la langue du Perkele“ (Voionmaa 2009, 24), also als die Sprache des Teufels, oder, wenn man das finnische Schimpfwort *perkele* stellvertretend für finnische Schimpfwörter allgemein sieht, die Sprache der Schimpfwörter. Ende des 19. Jahrhunderts begann sich das Kräfteverhältnis zwischen Befürwortern der schwedischen und der finnischen Sprache als Hauptsprache Finnlands umzukehren. Aber erst nach der Unabhängigkeit Finnlands im Jahr 1917 konnte sich Finnisch als gleichberechtigte bzw. jetzt sogar oft dominante Landessprache behaupten.

Wenn wir uns der Sprachpolitik zuwenden, die man in Schweden mit Blick auf Finnland betrieb, und hier v. a. mit Blick auf das finnisch-schwedische Grenzgebiet, das durch den Verlust Finnlands an Russland 1809 und die damit neue Grenzziehung entstanden war, lässt sich deutlich ausmachen, dass die schwedische Regierungspolitik darauf hinauslief, dass die nach der Grenzziehung auf schwedischer Seite lebende finnischsprachige Bevölkerung nicht länger Finnisch,

sondern nur noch Schwedisch sprechen sollte. Die auf vollständige Assimilierung der finnischen Bevölkerung abzielende Sprachpolitik erreichte im Zuge zunehmender nationalistischer Tendenzen im späten 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt (also genau zu der Zeit, als sich Finnisch in Finnland als Hauptsprache durchzusetzen begann) und hielt bis etwa 1950 an (vgl. Elenius 2007; Nordblad 2015). Von der schwedischen Sprachpolitik betroffen waren in erster Linie die im schwedisch-finnischen Grenzgebiet Tornedalen lebende Bevölkerung, die sogenannten Tornedal-Finnen, aber auch andere, ins schwedische Landesinnere eingewanderte Finnen. Besonders einschneidende Folgen hatte die schwedische Sprachpolitik in den Schulen. Hier wurden finnisch-sprechende Schülerinnen und Schüler teils mit Gewalt dazu gezwungen, ausschließlich Schwedisch zu sprechen. Zu einem Ende kam diese rigide Sprachpolitik erst in den 1960er Jahren, und kehrte sich dann in den 1970er Jahren radikal um. Finnische Kinder erhielten nun finnischen Muttersprachenunterricht – ob sie wollten oder nicht.

Die von mir untersuchten literarischen Texte greifen diese Konflikte auf, indem sie auf der einen Seite die unterdrückenden Momente der schwedischen Assimilationspolitik thematisieren, aber auch auf den Widerstand der finnischsprachigen Bevölkerung aufmerksam machen. Dieser Widerstand äußerte sich u. a. in dem Gebrauch finnischer Schimpfwörter in einer dominant schwedischsprachigen Umgebung. Ihnen kommt insofern ein gesellschaftlich-politischer, ein literarisch-stilistischer wie auch linguistisch bedeutsamer Stellenwert zu.

3 Meänkieli als verbotene Sprache in *Av dig blir det ingenting* (1976) und *Som om jag inte fanns* (1978)

Das erste hier interessierende Werk ist der schmale, autobiographisch fundierte und 1976 veröffentlichte Roman *Av dig blir det ingenting* [Aus dir wird nichts] von Gunnar Kieri. Der in Schwedisch geschriebene Roman ist der erste, in dem einzelne kurze Phrasen auf Meänkieli, der in Tornedalen gesprochenen Variante des Finnischen, eingebaut wurden. Auffällig ist dabei zweierlei. Zum ersten taucht Meänkieli ausschließlich in Form von Figurenrede auf und zum zweiten immer dann, wenn diese Figuren ihren Gefühlen expressiv Luft verschaffen. Und das tun sie, indem sie fluchen. Aus Platzgründen muss hier ein einziges Beispiel genügen. Es stammt aus einer Szene, in der der Protagonist des Buches, der Junge Lars, in der Schule mit dem Verbot Finnisch zu sprechen konfrontiert wird. Zunächst erfahren wir aus der Perspektive des Erzählers, dass sich Lars in der Pause mit

den anderen Jungen eine Schneeballschlacht liefert und dabei das Verbot Finnisch zu sprechen missachtet, indem er auf Finnisch flucht. „När snöbollskriget är som hetast börjar också svordomarna bli kraftigare. Man glömmar bort sig och svär högt“ (Kieri 1979, 66) [Wenn es in dem Schneeballkrieg am heißesten zugeht, werden auch die Schimpfwörter heftiger. Man vergisst sich und es wird laut geflucht]. Fluchen wird hier nicht als bewusster Tabubruch oder als bewusst verletzend gegen andere gerichtete Schmährede eingesetzt, sondern als spontaner Ausdruck jugendlicher Kraft in einer spielerischen Kampfsituation. Psycholinguistisch könnte man argumentieren, dass die Jungen fluchen, weil im spielerischen Kampf die sonst wirksame Kontrollfunktion im Gehirn ausgesetzt wird und sich infolgedessen der ‚Emotionsstau‘ im limbischen System freisetzt (vgl. Jay 2000).

Doch weil Finnisch-Sprechen auch in den Pausen verboten ist, und Finnisch-Fluchen allemal, wird Lars gerügt und muss sich vor der Lehrerin verantworten. Darauf reagiert er mit Empörung und setzt nun gezielt finnische Schimpfwörter ein, um seinen Widerstand auszudrücken. „Saatana. Mie se kyllä kiroan. Sanokhon ämmä saatana mitää haluaa. Satan. Jag svär då som jag vill. Kärringsatan får säga vad hon vill.“ (Kieri 1976, 67) [Saatana. Mie se kyllä kiroan. Sanokhon ämmä saatana mitää haluaa. Zum Teufel. Ich fluche wie es mir passt. Da kann die verdammte Alte sagen, was sie will.] Der Gebrauch finnischer Schimpfwörter ist hier also nicht nur spontaner Gefühlsausbruch, sondern dient der Authentizitätsvergewisserung, d. h. finnische Schimpfwörter werden gezielt eingesetzt, um die eigene finnische Identität gegenüber der repressiven schwedischen Autorität zu behaupten.

Das nächste Beispiel stammt aus dem Jugendbuch *Som om jag inte fanns* [Als ob ich Luft wäre] von Kerstin Johansson i Backe, das zwei Jahre nach Kieris Buch veröffentlicht wurde, also 1978. Obwohl Johanssons Buch einen vergleichbaren Konflikt schildert wie den, den Kieri mit Blick auf seine Figur Lars entwickelt, verwendet Johansson keine finnischen Ausdrücke in ihrem Text. Gleichwohl können wir von einem latenten Code-Wechsel reden, d. h. die finnische Sprache ist implizit vorhanden. Sie wird thematisiert und es gibt metasprachliche Kommentare (vgl. Eriksson und Haapamäki 2011).

Geflucht wird in dem Buch so gut wie gar nicht. Aber eine wichtige Fluchszene gibt es doch. Und zwar ist es hier der kleine Bruder der Protagonistin Elina, die ähnlich wie Lars einen Konflikt mit ihrer strengen schwedischen Lehrerin auszustehen hat, der sich fluchend über die Lehrerin äußert. Nachdem es in der Schule zu einem Affront gekommen ist, sitzen Elinas Geschwister Erkki und Irma zu Hause und verarbeiten das Geschehene. In der Schule haben sie geschwiegen, aber nun machen sie ihrer Empörung Luft. „– Fröken är en satkärring, sa Erkki och såg upp. – Svär inte, sa Irma förskräckt. Det var strängt förbjudet att svära

hos dem.“ (Johansson 1978, 56) [– Unsere Lehrerin ist eine alte Hexe, sagte Erkki und schaute auf. – Nicht fluchen, sagte Irma voller Schreck. Bei ihnen zu Hause war es streng verboten zu fluchen.]

Die finnische Sprache unterliegt hier, wie bereits bei Kieri gesehen, einer doppelten Tabuisierung. Nicht nur von Seiten der Schule, auch in der Familie selbst, also im privaten Bereich, unterliegt der Gebrauch der finnischen Sprache einerseits und der Gebrauch finnischer Schimpfwörter andererseits einer Sanktionierung. Der Bruch zweier Verbote wirkt allerdings auch hier emanzipativ und identitätsstärkend; sowohl die Identität des Individuums wie auch die Gruppenidentität der Geschwister werden gestärkt. Denn auch wenn die Schwester hier den Bruder zurechtweist, wird sich wenig später zeigen, wie weit die Solidarität mit der in der Schule drangsalierten älteren Schwester geht.

Nach diesem kurzen Blick auf zwei Bücher aus den 1970er Jahren, in denen die Situation finnischsprachiger Kinder im schwedisch-finnischen Grenzgebiet Tornedalen thematisiert wurde, möchte ich nun zwei Gegenwartsromane anschauen, deren Protagonisten Kinder von finnischen Migranten sind, die in den 1970er Jahren aus ökonomischen Gründen nach Schweden ausgewandert sind. Bei den beiden Büchern handelt es sich um Susanna Alakoskis Roman *Svinalängorna* (2006) [Schweineeställe] und um Eija Hetekivi Olssons Roman *Ingenbarnsland* (2014) [Niemandskindland].

4 Finnisch fluchen in *Svinalängorna* (2006) und *Ingenbarnsland* (2014)

Die sprachpolitische Situation, die in *Svinalängorna* und *Ingenbarnsland* den sprachproblematischen Hintergrund der Romanhandlung bildet, ist gegenüber den zuvor besprochenen Büchern eine grundlegend andere, weist aber mit Blick auf die Statusproblematik des Finnischen doch auch eine markante Ähnlichkeit auf. Finnisch ist keine verbotene Sprache mehr, sondern wird, vor allem in dem zweiten der zu untersuchenden Romane, als offizielle Minderheitensprache schulpolitisch vorangetrieben, d. h. finnischsprachige Schülerinnen und Schüler haben das Recht bzw. werden sogar dazu verpflichtet, sogenannten Muttersprachenunterricht in Anspruch zu nehmen. Trotzdem wird Finnisch nach wie vor, und zwar hier wieder über den Gebrauch von Schimpfwörtern, als Niedrigstatussprache präsentiert. Dies kommt in Alakoskis *Svinalängorna* dadurch zum Ausdruck, dass die finnischen Eltern der Protagonistin und Icherzählerin Leena als Figuren mit einem niedrigen sozialen Status eingeführt werden. Sie sind arm und sie sind Ausländer. Markiert wird diese soziale Randstellung über ihren vulgären

Sprachgebrauch. So heißt es gleich zu Beginn des Buches: „Far svär på finska: ‚Voi vittun vittu‘“ (Alakoski 2006, 7) [Vater flucht auf Finnisch: ‚Voi vittun vittu‘] und „Mor svär på finska: ‚Voi saatana‘“ (Alakoski 2006, 9) [Mutter flucht auf Finnisch: ‚Voi saatana‘]. Interessant ist dabei, dass hier die finnischen Schimpfwörter, anders als andere im Roman auftauchende finnische Wörter oder Phrasen, nicht ins Schwedische übersetzt werden. Finnische Schimpfwörter, so lässt sich die fehlende Übersetzung deuten, werden bei dem schwedischsprachigen Lesepublikum entweder als bekannt vorausgesetzt oder eine genaue Übersetzung wird als überflüssig angesehen, da es allein auf die Markierung der Figuren als sozial niedriggestellte Figuren ankommt (vgl. Eriksson und Haapamäki 2011, 50).

In Ejia Hetekivi Olssons Roman hingegen spielen die Übersetzungen von Schimpfwörtern eine entscheidende Rolle. Der Roman setzt *in medias res* ein. Er präsentiert die Protagonistin des Romans, die zu diesem Zeitpunkt neunjährige Miira, die mit ihren finnischen Eltern in einem Vorort von Göteborg wohnt, als fluchendes, wütendes Mädchen mit einem ebenso ausgeprägten Unrechtsbewusstsein wie einem heftigen Temperament. Miira attackiert einen anderen Jungen. Physisch und verbal: „[H]on bankade skiten ur honom. Satt gränsle över hans rygg och skrek ‚SAATANAN SIKÄ‘, djävulens svin.“ (Hetekivi Olsson 2012, 7) [Sie prügelte wild auf ihn ein [wörtlich: sie prügelte die Scheiße aus ihm heraus]. Saß rittlings auf seinem Rücken und schrie ‚SAATANAN SIKÄ‘, Schwein des Teufels.] Das erste, was wir aus dem Mund der Protagonistin hören, ist also ein finnisches Schimpfwort, durch die Großschreibung noch einmal besonders deutlich hervorgehoben. Folgt man dem Schema, das Eriksson und Haapamäki aufgestellt haben, um mehrsprachige literarische Texte zu analysieren, können wir Hetekivi Olssons Mehrsprachigkeitsstrategie als manifesten Sprachwechsel bezeichnen. Sie fügt eine finnische Phrase in einen ansonsten schwedischen Haupttext ein und markiert ihn zusätzlich, indem sie eine schwedische Übersetzung anfügt (vgl. Eriksson und Haapamäki 2011, 46).

Doch nicht nur Miira flucht zu Beginn des Romans, sondern auch alle anderen Figuren, die einen finnischen Hintergrund haben. Der finnische Junge beispielsweise, den Miira beleidigt, beschimpft seinerseits Miira als „Huora!“ (Hetekivi Olsson 2012, 8). Und auch die finnische Lehrerin, die kurz nach der Prügelzene auftaucht, um Miira für ihr Verhalten zu bestrafen, benutzt finnische Schimpfwörter. Alle Finnen, die im ersten Kapitel des Buches auftreten, werden durch ihren fluchenden Sprachgebrauch und damit zugleich als emotional unkontrolliert vorgeführt. Im Gegensatz dazu erscheinen die meisten der besser gestellten schwedischen Figuren als Repräsentantinnen und Repräsentanten einer kontrolliert agierenden bürgerlichen Klasse. Die finnisch fluchenden Figuren werden über ihr von der bürgerlichen Norm abweichendes Sprachverhalten als ‚anders‘ und ‚unzivilisiert‘ abgewertet. Eine Dynamik, die von der schwedischen Soziolin-

guistin Maria Wingstedt als *othering* mittels Fluchen beschrieben wird. Sie erklärt: „Swearing signifies a lack of self-control and disciplining of emotional expressions, which in turn is associated with ‚the savage‘, or even with animalistic traits“ (Wingstedt 1998, 189).

Dass Finnisch in erster Linie mit Schimpfwörtern verknüpft wird, wird auch über Miiras selbstkritische Reflektionen über ihren Sprachgebrauch deutlich. Sie weiß nämlich, dass sie gut Schwedisch sprechen muss, um es später zu etwas zu bringen, sie weiß aber ebenso, dass es ihr genau an diesen Kenntnissen mangelt. Als sie mit dem Eintritt in die Oberstufe erfährt, dass sie weiterhin auf Finnisch unterrichtet wird, reagiert sie entsprechend wütend und frustriert, weil sie ambitionierte andere Pläne im Kopf hat, sie will Gehirnchirurg werden:

Hur fan ska jag då kunna plugga till hjärnkirurg, frågade hon schemat, om jag inte vet vad hjärndelarna heter på svenska eller med hjälp av svenska smartböcker kan räkna ut var jag ska säga? Och vad ska jag kalla patienterna för, om jag ändå lyckas? *Perkele, saatana och vittu?* (Hetekivi Olsson 2012, 197)

[Wie zum Teufel soll ich da Gehirnchirurgie studieren, fragte sie den Stundenplan, wenn ich nicht weiß, wie die Teile des Gehirns auf Schwedisch heißen und mit Hilfe der schwedischen Schlaubücher ausrechnen kann, wo ich sägen soll. Und wie soll ich die Patienten nennen, wenn es mir doch glückt? *Perkele, saatana und vittu?*]

Statt weitere ähnliche Beispiele heranzuziehen, in denen deutlich wird, inwiefern Fluchen mit einem sozial niedrigen Status assoziiert wird, möchte ich nun abschließend einen anderen Aspekt des Fluchens betrachten, der in vielen Untersuchungen meist unbeachtet bleibt: den Zusammenhang zwischen Fluchen und sprachlicher Kreativität und Wortwitz. Zu einem solchen Wortwitz kommt es, indem Miira finnische Schimpfwörter auf eine wörtliche, und dadurch fehlerhafte, Weise übersetzt. Mit einem linguistischen Fachbegriff kann man dieses Phänomen als *calque*, d. h. als Lehnübersetzung beschreiben. Gemeint ist damit, dass ein Wort oder eine Phrase aus einer anderen Sprache übernommen und wörtlich übersetzt wird, sich dabei aber die Bedeutung ändert oder ein merkwürdiger Effekt entsteht. In Bezug auf den Sprachgebrauch Miiras kommt es zu diesem Effekt, weil sie das finnische Wort *voi* falsch, weil in Form einer anderen Wortklasse, benutzt.

Das finnische Wort *voi* kann, je nach Wortklasse, Verschiedenes bedeuten. Substantivisch verwendet bedeutet es ‚Butter‘. Wenn man es als Verb benutzt, in der Grundform *voida*, lässt es sich als ‚können‘ oder ‚vermögen‘ übersetzen. *Voi* lässt sich aber auch als Interjektion auffassen. Dann hat es eine ähnliche Funktion, wie wenn man im Schwedischen *oj* oder *å* ausruft (vgl. Cantell et al. 2004). Als alleinstehendes Wort ist *voi* kein Schimpfwort. Man verwendet es aber häufig

zusammen mit einem Schimpfwort, also gleichsam als Verstärker. Statt einfach nur *helvetti!*, also ‚Hölle!‘, kann man auch *voi helvetti!* sagen, etwa ‚Zur Hölle auch!‘.

Das auffälligste Beispiel einer humoristisch-fehlerhaften Übersetzung des finnischen *voi* findet sich ziemlich spät in der Romanhandlung, es scheint fast die Funktion eines nachträglichen Augenöffners zu haben. „‚Voi voi‘, smör smör, hade pappa sagt när hans Volvopolare dött.“ (Hetekivi Olsson 2012, 254) [‚Voi voi‘, Butter, Butter, hatte Papa gesagt, als sein Kumpel von Volvo gestorben war.] Natürlich sagt Miiras Vater hier nicht ‚Butter Butter‘, wenn sein Kollege und Freund gerade gestorben ist. Er sagt wohl vielmehr so etwas wie ‚ach ach‘. Er benutzt das Wort *voi* also im oben beschriebenen Sinne als Interjektion.

Bei dem nächsten Beispiel erfolgt die fehlerhafte Übersetzung nicht ins Schwedische, sondern ins Englische. „‚Voi perkele‘, sa hon när hon tittade på det nya schemat. ‚In English, please‘, sa engelskaläraren och tittade på tavlan. ‚Butter hell‘, sa hon [...], hon blev svettblöt när hon sa det. Och utkörd.“ (Hetekivi Olsson 2012, 246) [‚Voi perkele‘, sagte sie, als sie den neuen Stundenplan sah. ‚In English, please‘, sagte die Englischlehrerin und schaute auf die Tafel. ‚Butter hell‘, sagte sie [...], sie wurde schweißnass, als sie das sagte. Und hinausgeworfen.] Wie oben angedeutet, wird *voi* hier als Verstärker des Schimpfwortes *perkele* – ‚Teufel‘ benutzt. Statt aber, wie es korrekt gewesen wäre, *Voi perkele* in das englische Pendant *bloody hell* zu übersetzen, übersetzt Miira den Verstärkungspartikel *voi* wieder substantivisch. Aus *bloody hell* wird *butter hell*: Butter Hölle.

Noch verdrehter wird Miiras merkwürdige Lehnübersetzung, wenn sie *voi* in Zusammenhang mit dem finnischen Schimpfwort *jumalauta* benutzt. *Jumalauta* ist ein Wort bzw. eine Wortzusammensetzung aus ursprünglich zwei einzelnen Worten, nämlich den Worten *jumala* und *auta*, was so viel heißt wie ‚Gott hilf‘. Aus seinem ursprünglichen sakralen Zusammenhang gelöst wird daraus das in einem Wort geschriebene *jumalauta*, vergleichbar mit dem Deutschen ‚HerrGott-nochmal‘, also ein typischer Ausdruck der Ungeduld oder der Verärgerung.

In den beiden folgenden Beispielen taucht *jumalauta* nicht wie zu erwarten als ein Wort auf, sondern getrennt geschrieben. Ergänzt um das Wort *voi*. Die Replik, in der das geschieht, ist die bereits erwähnte Replik der Lehrerin, die Miira für ihr unmädchenhaftes Verhalten rügt: „‚Nu blir det kvarsittning, *voi jumala auta*, smör gud hjälp, kan du aldrig bli en snäll flicka?‘“ (Hetekivi Olsson 2012, 10) [‚Jetzt heißt es Nachsitzen, *voi jumala auta*, Butter Gott hilf, wirst du nie ein liebes Mädchen werden?‘]. Etwa 70 Seiten später im Roman, nachdem die Leserin die merkwürdige Wiedergabe der Formulierung der Lehrerin vermutlich bereits wieder vergessen hat, greift Miira das Gesagte noch einmal auf, erfindet dabei aber gleichsam ein eigenes Substantiv, nämlich einen Buttergott. „Hon tänkte på veckoinformationer hon hade fått från fröken på Långmossen. Enligt dem

hade hon men inte fröken varit svag och trög. En hopplös som smörgud inte velat hjälpa.“ (Hetekivi Olsson 2012, 86) [Sie dachte an die Wochenbeurteilung, die sie von der Lehrerin bekommen hatte. Da stand, dass nicht die Lehrerin, sondern sie schlecht und faul gewesen sei. Ein hoffnungsloser Fall, dem der Buttergott nicht helfen wollte.] Miira übernimmt hier scheinbar die harsche Beurteilung durch ihre Lehrerin, wendet sie durch die Erfindung des Wortes Buttergott dann aber doch in ihr Gegenteil und zieht damit das gesamte Beurteilungs- und Schulsystem ins Lächerliche. Miira ist sich dieser sprachlichen Widerstandstrategie durchaus bewusst. Gegen die begrenzende Norm des offiziellen Sprachunterrichts verteidigt sie ihren wilden Sprachgebrauch an anderer Stelle als ‚wort-orgasmend‘.

5 Schlussbemerkung

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass alle Protagonistinnen und Protagonisten der vier untersuchten Romane auf ihre Erstsprache Finnisch zurückgreifen, wenn sie fluchen. Sie tun das, auch das zeigen alle Romane gleichermaßen, wenn sie emotional angespannt sind und dieser Anspannung freien Lauf lassen. Dass das Sanktionen nach sich zieht, wissen die jeweiligen Figuren zwar, ignorieren das jedoch oder scheinen es in der jeweiligen Situation vergessen zu haben. Von Seiten der Erzählfiguren wird dieses Verhalten so gut wie nie kommentiert. Die Reaktionen der anderen Figuren jedoch, d. h. derjenigen, die mit dieser Art des verbotenen Sprachgebrauchs konfrontiert sind, reagieren allerdings mit so deutlichen Zeichen der Empörung, dass schnell klar ist, dass hier etwas nicht Statthafes geschieht. Dieser Normvorstellung entsprechend versuchen sie den illegitimen Sprachgebrauch zu ahnden. Da es sich bei den solchermaßen ahndenden Figuren fast immer um Autoritätspersonen handelt, kommt dem Fluchen der kindlichen Protagonistinnen und Protagonisten eine nicht nur emotional befreiende, sondern auch eine kritisch-emanzipative Funktion zu. Die Kinder fluchen, weil ihnen Unrecht geschehen ist und sie diese Erfahrung nicht anders artikulieren können als mit dem Übertreten einer rigiden Sprachnorm. Da diese Sprachnorm nicht nur das Fluchen als solches verbietet, sondern auch das Sich-Ausdrücken in einer kulturell degradierten Sprache, bergen diese Sprechakte sprachpolitischen ‚Zündstoff‘. Sie machen politisch gewollte Unterdrückung sichtbar.

In dem zuletzt untersuchten Text, Eija Hetekivi Olssons Roman *Ingenbarnsland*, bekommen diese sprachlichen Akte der Rebellion eine humoristische Dimension. Fluchen wird nicht nur als Übertretung rigider Sprachnormen sichtbar, sondern auch als Möglichkeit kreativen Sprachgebrauchs. Obwohl sich die Protagonistin deutlich bewusst ist, wie wichtig für sie die Beherrschung der schwe-

dischen Sprache ist, lässt sie sich einen anarchisch-lustvollen Sprachgebrauch, der sich aus ihrer Erstsprache speist, doch nicht verbieten. Da die Autorin des Romans diese Art des Sprachspiels auf der Textebene vollkommen unkommentiert lässt, ist es Aufgabe der Leserin, diesen Witz a) überhaupt zu bemerken und b) in ihm das sprachlich-kreative Potential nicht normgerechter Sprache zu erkennen.

Literaturverzeichnis

- Alakoski, Susanna. *Svinalängorna*. Stockholm: Bonniers, 2006.
- Cantell, Ilse, Nina Martola, Birgitta Romppanen und Mats-Peter Sundström. *Suomi–ruotsi-suursanakirja / Stora svensk-finska ordboken*. Helsinki: WSOY, 2004.
- Elenius, Lars. „Statlig minoritetspolitik i Sverige“. *Mer än ett språk. En antologi om två- och trespråkigheten i norra Sverige*. Hg. Eva Westergren und Hans Åhl. Stockholm: Norstedts, 2007. 56–75.
- Eriksson, Harriet, und Saara Haapamäki. „Att analysera litterär flerspråkighet“. *Svenskan i Finland 12*. Hg. Sinikka Niemi und Pirjo Söderholm. Joensuu: University of Eastern Finland, 2011. 43–52.
- Hetekivi Olsson, Eija. *Ingenbarnsland*. Stockholm: Norstedts, 2012.
- Jay, Timothy. *Why We Curse. A Neuro-Psycho-Social Theory of Speech*. Philadelphia, PA: John Benjamins Publishing, 2000.
- Johansson i Backe, Kerstin. *Som om jag inte fanns*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1978.
- Kieri, Gunnar. *Av dig blir det ingenting*. Lund: Arbetarkultur, 1976.
- Laakso, Johanna. „Linguistic approaches to Finno-Ugric literary multilingualism“. *Multilingualism and Multiculturalism in Finno-Ugric Literatures*. Hg. Johanna Laakso und Johanna Domokos. Münster: Lit, 2011. 26–36.
- Nordblad, Julia. *Den enspråkiga demokratin. Minoriteterna, skolan och imperiet, Sverige och Frankrike, 1880–1925*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2015.
- Voionmaa, Kaarlo. „Finskan. La langue du perkele“. *Språktidningen* (2009): 24–29. <http://spraktidningen.se/artiklar/2009/02/la-langue-du-perkele> (1.11.2017).
- Wingstedt, Maria. *Language Ideologies and Minority Language Policies in Sweden. Historical and Contemporary Perspectives*. Stockholm: Centre for Research on Bilingualism, Stockholm University, 1998.

Sophie Wennerscheid ist Professorin für Skandinavistik an der Universität Kopenhagen, Dänemark. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der skandinavischen Literatur des 19. Jahrhunderts sowie der Gegenwartsliteratur und dem (Science Fiction-)Film. In verschiedenen Aufsätzen hat sie sich mit der literarischen Verhandlung von Schmutz und Sauberkeit beschäftigt, wozu auch die Auseinandersetzung mit der „schmutzigen Sprache“ des Fluchens gehört.

Stephan Michael Schröder

Deutsche Mutter-Sprache in dänischsprachiger Literatur

Abstract: Angesichts einer jahrhundertelangen engen kulturellen Interferenz ist Deutsch in der dänischsprachigen Literatur zwar nicht selten, hat aber in der Literaturgeschichtsschreibung kaum Aufmerksamkeit erregt oder ist nur als Ausdruck der konkreten Mehrsprachigkeit im dänischen Reich reflektiert worden. Der Beitrag analysiert anhand zweier Romane aus der dänischen Literatur der 1930er Jahre und der Gegenwartsliteratur, welche literarischen Funktionen die Deutschsprachigkeit von Mutterfiguren in dänischen Texten erfüllt, wenn die Mutterfigur die Fokalisierungsinstanz oder gar die Mutter des Ich-Erzählers ist. Vor dem Hintergrund des in der dänischen Kultur weitverbreiteten Muttersprachenmythos problematisiert eine solche manifeste Diglossie die Fiktion einer auf einer exklusiven nationalen Gemeinschaft beruhenden Monolingualität. Zugleich wird immer auch eine autoreflexive Dimension des Werkes aufgerufen, wenn die Sprache der Mutter, aber nicht die Muttersprache des dänischen Erzählers, Deutsch ist.

Keywords: Multilingualität; Dänemark; Literatur; Muttersprache; literarische Funktion von Multilingualität

Bislang ist die Geschichte der deutschen Sprache in der dänischen Literatur kaum erforscht. Nur wenige Beiträge widmen sich dem Thema (vgl. Feigs 1969; Winge 1983; Winge 1992; Holzapfel 1993, vor allem 41–49; Paul 2001; Friis 2007), wobei jedoch häufig – so z. B. bei Winge (1983, 100) – das Phänomen der Bi- oder Multilingualität in der dänischen Literatur lediglich als Widerspiegelung einer historischen Sprachsituation perspektiviert wird. Mündliche Mehrsprachigkeit wird so mit Multilingualität in der Literatur gleichgesetzt, die Frage nach den literarischen Funktionen von Mehrsprachigkeit ausgeblendet.

Diese Forschungslücke vermag eigentlich nicht zu überraschen. Verblüfft hätte es angesichts der dänischen Identitätsgeschichte eher, wenn ausgerechnet die dänische Literaturgeschichtsschreibung ihren Gegenstand nicht als konstituierend monolingualen behandelt hätte. Dass diese Monolingualität im dänischen Fall wie in den meisten Fällen ein Phantasma ist, macht schon ein flüchtiger Blick in die Literaturgeschichte deutlich, selbst wenn man sich ausschließlich auf deutschsprachige Einschlüsse konzentriert: Denn da gibt es nicht nur die bislang im Zentrum der spärlichen Forschung stehenden makkaronischen Formen in Holbergs Dramen oder die deutschsprachigen Passagen in der däni-

schen Gegenwartsliteratur, die mittlerweile sogar in Konkurrenz mit Englisch getreten sind und dessen Funktion als Gegensprache wahrnehmen. (Vgl. Friis 2007) Deutsch wurde eigentlich immer in der dänischen Literatur ‚gesprochen‘ oder zitiert, nicht nur im Zuge des Versuches im 18. Jahrhundert, das vermeintlich Eigene sprach- bzw. kulturpatriotisch ausdifferenzieren, sondern auch in der Literatur des – allerdings schwach ausgeprägten – *high modernism*, in der regionalen Literatur nördlich und südlich der Grenze oder in der programmatisch hybriden postmodernen Literatur in einer globalisierten Welt.

Deutsch ist allerdings für das Dänische nicht einfach eine Nachbarsprache wie z. B. das Schwedische. In einem der bekanntesten dänischen Lieder, Peter Fabers *Den tapre Landsoldat* (1848, *Der tapfere Soldat*) aus dem Ersten Schleswigschen Krieg 1848–1850, heißt es:

Til Peer og til Poul
han [= der Deutsche] siger: ‚Du bis faul‘,
og skjælder man ham ud paa Dansk, saa siger han: ‚Hols Maul!‘
For Folk, som taler alle Sprog, er det nu lige fedt,
men Fanden heller inte for den, der kun kan eet. (Faber 1848, o. Pag.)¹

[Zu Peder und Povl
sagt der Deutsche: ‚Du bis faul‘,
und schimpft man ihn auf Dänisch aus, dann sagt er: ‚Hols Maul!‘
Für Leute, die alle Sprachen sprechen, ist das nun wurscht,
aber zum Teufel nicht für den, der nur eine kann.]

Nicht nur wird hier Monolingualität zur dänischen Norm verklärt, sondern dies geschieht in expliziter, zugleich konstitutiver Abgrenzung vom personalen wie lingualen Deutschen. Die Invektive wird zudem stracks vergolten und dabei – wie so häufig in dänischen Texten – die deutsche Sprache misshandelt (vgl. die zahlreichen Beispiele in Holzapfel 1993, 41–49). Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts war das Deutsche zunehmend, von wenigen Ausnahmen abgesehen, als das – auch lingual – Andere codiert worden, trotz aller engen sprachlichen Verwandtschaft. Unter anderem der Verlust des deutschsprachigen Landesteils nach dem Zweiten Schleswigschen Krieg 1864 führte dann endgültig dazu, dass das ‚Einsprachigkeitsnormativ‘ (Tidigs 2014, 91) bzw. das ‚monolinguale Paradigma‘ (Yildiz 2012, 3–4) in der dänischen Gesellschaft wie in der Literatur und Literaturwissenschaft zu einer identitätskonstituierenden Selbstverständlichkeit wurde, die selbst für europäische Nationalstaaten außergewöhnlich ist.

¹ Alle Übersetzungen aus dem Dänischen stammen auch im Folgenden vom Autor dieses Aufsatzes.

Eine Geschichte des Deutschen in der dänischen Literatur ist zweifellos ein Forschungsdesiderat für die dänische Germanistik wie für die deutschsprachige Skandinavistik gleichermaßen. Hier möchte ich mich auf einen einzigen Aspekt konzentrieren: Welche literarische Funktion wird erfüllt, wenn die Mutter der Fokalisierungsinstanz oder besser noch des Ich-Erzählers in einem dänischen Werk Deutsch spricht? Diese Fragestellung ist aus zweierlei Gründen von besonderem Interesse: Zum einen muss eine deutsche, im dänischsprachigen Text als solche manifeste Mutter-Sprache ein Skandalon darstellen, denn eine solche Diglossie hinterfragt gleichermaßen die Idee einer exklusiven nationalen Gemeinschaft wie die Hegemonialität *einer* Sprache als Muttersprache, als die das Dänische durch so unterschiedliche Autoren wie N. F. S. Grundtvig, Johan Ludwig Heiberg oder Søren Kierkegaard ideologisch überhöht worden ist (zu der Konstruktion einer ‚Muttersprache‘ im Kontext der Monolingualisierung in der Neuzeit und der Konstruktion homogener Nationalstaaten vgl. Yildiz 2012, 6–14; Gal 2006, 13–27; Dembeck 2014, 10–24). Zum anderen müsste eine deutschsprachige Mutter aber auch notwendig eine Selbstreflexion des literarischen Textes in Bezug auf seine Genealogie aufrufen: Denn wenn die Sprache der Mutter des Erzählers Deutsch ist, warum liegt der Text dann auf Dänisch vor – und was für Konsequenzen hat dies? In solchen Texten – so ist zu erwarten – wird also nicht nur *per se* die Erwartungshaltung unterlaufen, dass Literatur monolingual ist, sondern zugleich auch die Prämisse dieser Annahme problematisiert.

Der tendenzielle Skandaloncharakter solcher Texte mag der Grund sein, warum es in der dänischen Literatur nur wenige Texte zu geben scheint, deren Diglossie auf den manifesten Diskurs einer deutschsprachigen Mutter zurückzuführen ist. Üblicherweise ‚sprechen‘ solche Mütterfiguren nur Dänisch, d. h. solche Texte sind Beispiel für Sternbergs Kategorie der ‚referentiellen Restriktion‘. (Sternberg 1981, 223–224). So hatte z. B. die Mutter des Ich-Erzählers in Erling Jepsens *Kunsten at græde i kor* (2002, *Die Kunst, im Chor zu weinen*) eine deutsche Mutter, d. h. ist mit Deutsch als Mutter-Sprache aufgewachsen, und hat zudem ihre Kindheit in Hamburg verbracht (vgl. Jepsen 2007, 11) – aber innerhalb der Diegese spricht sie nie Deutsch, und ebenso wenig wird angedeutet, dass sie fehlerhaftes Dänisch oder auch nur mit Akzent spreche.

Das erste Beispiel betrifft den Diskurs einer Mutter mütterlicherseits, nämlich der Großmutter des Protagonisten in Knuth Beckers *Det daglige Brød* (1932, *Das tägliche Brot*), dem ersten Band von Beckers Pentalogie über Kai Gøtsche.² Die

² Das zwischen 1932 und 1961 erschienene Werk ist „omfangsmæssigt den største episke præstation i dansk litteratur nogensinde“ [„vom Umfang her die größte epische Leistung in der dänischen Literatur jemals“], so Moestrup 1981, 258.

aus Posen stammende Großmutter eines Kais in den Kinderjahren bedient sich durchweg einer dänisch-deutschen Mischsprache: „Den er jo auch for mig die Klokke ringe!“ [„Es ist ja *auch* für mich, dass *die* Glocken schlagen.“] (Becker 1933, 158) „Hvorledes kan die Dreng med die Bukser løbe wen du dem paa have?“ [„Wie können *die* Jungen *mit den* Hosen weglaufen, *wenn du* sie an hast?“] (Becker 1933, 275) „Wen Sine fertig mit Opvasken er og have sin Kaffe drikket, dan skal hun und Kai straks gaa!“ [„*Wenn* Sine *fertig mit* dem Abwasch ist und ihren Kaffee getrunken hat, *dann* soll sie *und* Kai sofort gehen!“] (Becker 1933, 277) Diese Mischsprache wird nicht nur in der direkten Rede, sondern auch in der erlebten Rede verwendet (z. B.: „Den er so schön, so schön den kleine Lotteri, og Fru Paysen har saa frydet sig derover lige fra den Dag, Posten kom med det“ [Becker 1933, 159] [„Die ist *so schön, so schön* die *kleine* Lotterie, und Frau Paysen hat sich so darüber gefreut seit dem Tag, als die Post mit ihr kam“]). Sie verweist immer auf eine Äußerung oder zumindest eine Äußerungsabsicht der Großmutter. Auch wenn das Dänische als *master code* erkennbar ist, sind die Äußerungen, wie die Zitate zeigen, doch stark vom Deutschen geprägt.

Es liegt nahe, dieser Multilingualität schlicht die Funktion zuzuschreiben, dass hier Authentizität zur Erzeugung eines Wirklichkeitseffektes suggeriert werden soll, zumal wenn man den Diskurs der Großmutter im Kontext anderer Abweichungen vom Standarddänischen im Roman betrachtet, wenn z. B. jütischer Dialekt wiedergegeben oder in Auswandererbriefen Dänisch und Englisch gemischt werden.³ Dazu passt, dass die Mischsprachigkeit des Romans sich höchstens auf die erlebte Rede erstreckt, d. h. eingeebnet wird und insofern weder die Erzählerrede affiziert noch gar die linguale Position der extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählerinstanz problematisiert.

Bei genauerer Untersuchung ist die Funktion der Mehrsprachigkeit im Diskurs der Großmutter jedoch weitaus komplexer und weist sowohl eine metonymische als auch eine symbolische Dimension auf. Metonymisch wird verwiesen auf die fremde Herkunft der Großmutter, letzten Endes der ganzen Familie, die in dem Provinznest Vendelby als Außenseiter einen neuen Anfang versucht. Als die Großmutter und die Eltern des kleinen Kai einmal während eines Besuches mit einer Bekannten aus früheren Zeiten Deutsch reden (was aber nur in der Erzählerrede mitgeteilt wird), kommentiert das lauschende dänische Dienstmädchen, dies klinge wie eine „Kinesersprog“ [„Chinesensprache“] (Becker 1933, 190). Gerade die hyperbolische Form dieser Aussage – schließlich hört das Dienstmädchen

³ Z.B.: „A er bange, do er fo bette!“ (Becker 1933, 283); „Do vil ski' vil do... do ka' faa en gul Sodavand, ka' do!“ (Becker 1933, 348); „Ja, hva' ski', A ku' jo int' lyw' mig fra det!“ (Becker 1933, 352); „Peter og jeg har haft saa forfærdeligt meget at make“ (Becker 1933, 138).

tagtäglich die Großmutter sprechen – indiziert die metonymische Funktion der Multilingualität, schlichtweg Fremdheit zu konnotieren.

Interessanter ist indes die symbolische Funktion. Wer des Deutschen mächtig ist, wird sich an mancherlei Implausibilitäten im Diskurs der Großmutter stören, an Deklinationsfehlern wie an Formen, die im Deutschen wie im Dänischen falsch sind (wobei im ersten Satz eventuell eine Interferenz mit dem Niederdeutschen vorliegen könnte): „Saa ligge nu ganz stille mit die Beine...“ (Becker 1933, 422); „und der er grønne Pulver in en lille Papæske, den skal han die fremder Menschen bede om, wen hans Mave ikke virke...“ (Becker 1933, 422); „... komme nu Sofie... Maden er fertig“ (Becker 1933, 130); „Du komme ikke und se til mig, i Gaar var du her kun in Gaar Morges!“ (Becker 1933, 231); „Gott in Himmel, var jeg død!“ (Becker 1933, 375); „Ack, lade mig in Friede!“ (Becker 1933, 376) Der Sprachgebrauch der Großmutter ist weder *code switching* noch *code mixing*, sondern bricht tendenziell die Regeln beider Sprachen, ohne deshalb unverständlich zu sein. Wer als dänischer Leser aufgrund mangelnder Deutschkenntnisse diese sprachlichen Implausibilitäten nicht wahrnimmt, wird zumindest über die narrative Unwahrscheinlichkeit stolpern, dass Kais Mutter, die Tochter der Großmutter, in direkter Rede nur perfektes Dänisch spricht – was entweder implizit die Idealisierung von ‚Muttersprache‘ hinterfragt oder aber Folge einer referentiellen Restriktion ist. Letzteres würde allerdings die Frage auf, warum dann nicht auch der Diskurs der Großmutter einer solchen Restriktion unterworfen worden ist? Die tendenzielle Regellosigkeit auf der Ebene des großmütterlichen Sprachgebrauchs findet so ihre Entsprechung auf der Ebene des Erzählens selbst, wenn dort ebenfalls keinem verbindlichen Regelsystem gefolgt wird.

Mit Hilfe u. a. der großmütterlichen Multilingualität wird so symbolisch ein Horizont markiert, in dem der Bruch mit Regeln tendenziell möglich ist, ohne dass das Verstehen eingeschränkt wird. Schmitz-Emans hat bekanntlich darauf hingewiesen, dass Vielsprachigkeit in der Literatur nicht nur als Regelverstoß gedeutet werden kann, sondern auch als ein „subversiver Hinweis darauf, daß es für den Sprachgebrauch keine verbindlichen Regeln, in der Welt der Sprachen kein wirkliches System gibt“ (Schmitz-Emans 2004, 15). Der kindliche Kai, so ist hinzuzufügen, kann – anders als ein idealer Leser – nicht die über das *code mixing* hinausgehenden prinzipiellen Regelverstöße oder gar die potentielle Regellosigkeit des großmütterlichen Diskurses erkennen. Aber deren privatsprachliche Form vermag in ihrer Konkurrenz zu dem hegemonialen Sprachgebrauch des Standarddänischen einen utopischen Horizont zu markieren, der das von oppressiven Regeln und Verboten bestimmte pietistische Alltagsmilieu transzendiert. Somit hat der großmütterliche Diskurs die gleiche transgressive Funktion im Roman, wie es sonst nur sexuelle Beziehungen in dem Provinznest mit seinem piefigen Milieu haben.

Das sich im Sprachgebrauch der Großmutter andeutende utopische Potential bleibt indes auf die Figurenebene beschränkt, insofern sie die primäre Bezugsperson der Hauptfigur Kai ist, und führt nicht zu einer systematischen selbst-reflexiven Kritik des Romans an dem ihm zugrundeliegenden sprachlichen oder literarischen Regelsystem. Trotz der oben beschriebenen praktizierten Freiheiten im multilingualen Erzählen ist der Diskurs der Großmutter zu eingeehgt, und auch die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählerinstanz lädt nicht dazu ein, die Problematisierung der Groß-Mutter-Sprache auf den literarischen Text als Ganzes zu beziehen.

Ganz anders verhält es sich mit Knud Romers Roman *Den som blinker er bange for døden* (2006, *Wer blinzelt, hat Angst vor dem Tod*). Der in Dänemark mehrfach ausgezeichnete und auch international erfolgreiche Text ist nach seinem Erscheinen vor allem als autofiktionales Werk, als Schlüsselroman und als rigore Abrechnung mit dem Kindheitsdänemark eines Autors rezipiert worden, der als Sohn einer dem Alkohol verfallenen deutschen Mutter im provinziellen und xenophoben Nykøbing/Falster aufgewachsen ist. Die identischen Namen von Ich-Erzähler und Autor plus die epitextuellen Rahmungen des Romans durch eine Vielzahl von häufig provokanten Autorinterviews haben einer solchen Deutung zweifellos Vorschub geleistet. Die Tatsache, dass der Roman von zahlreichen deutschen Texteinschüben durchsetzt ist, ist dabei allerdings in den Rezensionen nicht zum Thema gemacht worden.

Wie bei Beckers Text ließe sich unmittelbar vermuten, dass mit Hilfe der deutschen bzw. dänisch-deutschen Textpassagen schlicht ein Wirklichkeitseffekt erzeugt werden soll, so wenn die Mutter mit folgenden Äußerungen zitiert wird: „So, Kinder, nu sætte sig og have rigtig fornøjelse!“ [„So, Kinder, nun setzt Euch hin und vergnügt Euch richtig!“] (Romer 2006, 73); „sådan en Marzipan gibt's nicht in Dänemark“ [„so ein Marzipan gibt's nicht in Dänemark“] (Romer 2006, 124); „[a]ch, wie sehe ich aus, hvordan er jeg endt sådan her“ [„ach, wie sehe ich aus, wie bin ich hier gelandet“] (Romer 2006, 166); „ach was seid ihr doch für Menschen, pisseland, pisse, pisse, pisseland!“ (Romer 2006, 167); „Esskastanien, sådan noget hat man ikke i Dänemark“ [„Esskastanien, sowas hat man nicht in Dänemark“] (Romer 2006, 168). Dass ein Wirklichkeitseffekt erzielt werden soll, indem Äußerungen wie die obigen oder deutsche Texte und Konversationen in ihrer (binnenfiktionalen) ‚Originalsprache‘ wiedergegeben und so keiner referentiellen Restriktion unterworfen werden, ist nicht völlig von der Hand zu weisen. Allerdings ist auffällig, dass ‚deutschsprachige‘ Dokumente ebenso auf Dänisch zitiert (vgl. z. B. Romer 2006, 137, 140) oder eine direkte Rede gelegentlich in dänischer Sprache ist, obwohl sie nach der Fiktionslogik auf Deutsch sein müsste (vgl. z. B. Romer 2006, 101). Die Authentizitätsfiktion in *Den som blinker er bange for døden* tritt hinter die Intentionen zurück, der deutschen Mutter lingual ihre

Sprech- und damit Subjektposition (vgl. Motakef 2014, 394–395) zurückzugeben, die ihr im Laufe ihres Lebens in Nykøbing/Falster verwehrt worden war, und dies mit einem Positionswechsel für die Leser zu verbinden. Denn durch seine fremdsprachlichen Einschübe vermittelt der Text einem dänischen Durchschnittsleser genau jene Erfahrung von Fremdheit und Unverständnis, die sowohl die Mutter als auch der Ich-Erzähler als ‚Deutschenkind‘ machen mussten. Wenn 2012 laut Statistik weniger als 30 % der Dänen nach eigener Einschätzung eine Konversation auf Deutsch bestreiten konnten (*Languages spoken in countries of the European Union*), dürfte der ostentative Verzicht auf *glossing* und Übersetzungen (mit Ausnahme zweier Briefe, die in Endnoten in Übersetzungen wiedergegeben werden) bei vielen dänischen Lesern dazu führen, dass manche deutschsprachigen Passagen, Zitate und komplexe Wortwitze nur indexikalisch gedeutet werden können. Hätte Romer den Roman tatsächlich auf Deutsch und damit tendenziell monolingual geschrieben, wie er ursprünglich geplant hatte (vgl. Syberg 2006), wäre dieser Effekt nicht zu realisieren gewesen.

Die Wahl des Dänischen als Romansprache kulminiert im impliziten Protest gegen den nationalistisch aufgeladenen Muttersprachenmythos, der die Grundlage für die Ausgrenzung der Mutter als ‚Deutsche‘ gewesen ist. Wenn der Roman in der Sprache des so verhassten Nykøbing/Falster vorgelegt wird und eben *nicht* in der Sprache der Mutter des fiktiven wie abstrakten wie realen Autors geschrieben ist, so weil auf diese Weise der Muttersprachenmythos performativ unterlaufen wird: Auch wenn der Autor eine andere Mutter-Sprache hatte, kann er dennoch als dänischsprachiger Autor reüssieren.

Das Raffinement des Romans liegt indes darin, dass in ihm selbstreflexiv das Scheitern dieses – auf der Ebene des realen Autors – autobiographisch motivierten lingualen *empowerment*-Strebens reflektiert wird. Auf die Anfeindungen in Nykøbing/Falster hatte die Mutter reagiert, indem sie – obwohl Widerstandskämpferin im Dritten Reich – mit Eisernem Kreuz und das Preußenlied intonierend durch die Kleinstadt zog. Im Roman wird diese provokative Polarisierung gewissermaßen zunächst reproduziert, wenn der Mutter eine Sprech- und Subjektposition zurückgegeben wird, wenn deutsche Passagen den dänischen *master text* aufbrechen.

Dieses Projekt ist jedoch gleichermaßen in Hinblick auf Prämisse wie Resultat für den Leser erkennbar problematisch. Denn das Resultat kann – trotz aller implizit-performativen Kritik am Muttersprachenmythos – letzten Endes doch nur eine Verdoppelung einer sprachlich konstituierten identitären Positionierung bzw. des nationalsprachlichen Codes sein und keinesfalls eine Auflösung der prinzipiellen Polarität, die der Ausgrenzung der Mutter zugrundelag. Die Utopie des fiktiven Erzählers hingegen würde wohl jener polyglotten Polyphonie ineinander übergehender Sender ähneln, die er beim Radiohören erlebt – das erste Mal in seiner Kindheit, wo er sich seinem dänischen Vater und seiner deutschen

Mutter entziehen und seinen eigenen Neigungen folgen konnte (vgl. Romer 2006, 76–77).

Die Prämisse des *empowerment*-Strebens ist hingegen eine Identifizierung mit der Alkoholiker-Mutter, der der Erzähler multilingual produktive Grenzen zieht, wenn er Sprache als abgrenzenden Identitätsmarker einsetzt. Intertextuell markiert wird dies durch den Bezug auf Rilkes „Liebes-Lied“ (aus: *Neue Gedichte*, 1907), dessen drei letzte Worte „O süßes Lied“ der Ich-Erzähler für die Todesanzeige der Mutter aussucht (Romer 2006, 175). Zitiert werden im Roman nur diese drei Worte, aber das Gedicht als Ganzes lässt bei aller Verbundenheit der beiden Saiten, die durch *einen* Bogenstrich zum Klingen gebracht werden, dennoch eine gewisse Ambivalenz gegenüber einer allzu symbiotischen Beziehung erkennen. Die auslautende Zeile „O süßes Lied“ als Evokation des Produktes, das aus dem Spiel der beiden Saiten entsteht, suggeriert metadiegetisch, dass analog auch der Roman *Den som blinker er bange for døden* die Geschichte einer ähnlichen Ambivalenz zum Klingen bringt, wobei durch die je eigene Tonart der Saiten diese jedoch distinkt zweistimmig zu hören sind:

Wie soll ich meine Seele halten, daß
 sie nicht an deine rührt? Wie soll ich sie
 hinheben über dich zu andern Dingen?
 Ach gerne möcht ich sie bei irgendwas
 Verlorenem im Dunkel unterbringen
 an einer fremden stillen Stelle, die
 nicht weiterschwingt wenn deine Tiefen schwingen.
 Doch alles was uns anrührt, dich und mich,
 nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
 der aus zwei Saiten *eine* Stimme zieht.
 Auf welches Instrument sind wir gespannt?
 Und welcher Spieler hat uns in der Hand?
 O süßes Lied. (Rilke 1907, 3)

Die Exklusion der Mutter aus dem dänischen Milieu setzt sich im Roman noch postum in den Umständen ihrer Beisetzung fort. Ein deutscher Psalm darf ebenso wenig gesungen wie der deutsche Familienname genannt werden, und in der Todesanzeige wird das Rilke-Zitat „O süßes Lied“ zu „O Sübes Lied“ verhunzt (Romer 2006, 176). Letztere Fehlschreibung des „ß“ als des einzigen, exklusiv deutschen Buchstabens lässt den Leser allerdings stutzen, denn nicht nur in der Todesanzeige wird „süß“ verkehrt buchstabiert. Alle deutschen Zitate und Passagen im Roman sind ansonsten beeindruckend orthographisch korrekt – bis auf diese einzige Ausnahme: als der Ich-Erzähler nach dem Tod der Mutter das erste Mal selbst mit einer deutschen Äußerung zitiert wird und dabei „süße Mutti“ statt mit „ß“ mit „ss“ geschrieben wird (Romer 2006, 172). Der Satzfehler in der Todes-

anzeige findet eine Korrespondenz in der orthographisch inkorrekten Adressierung der Mutter durch den Ich-Erzähler – wobei dies wohlgermerkt die einzigen Fehler im Deutschen im ganzen Roman sind.

Das Schreibprojekt des Erzählers mit der deutschen Mutter, so wird hier metasprachlich durch die falsche Buchstabierung markiert, muss ein zutiefst widersprüchliches bleiben: So sehr er sich auch bemühen mag, ihr wenigstens postum eine Sprech- und Subjektposition zu verschaffen, und so sehr seine Wahl des Dänischen als Romansprache den Muttersprachenmythos unterlaufen mag, kann er – gleich in welcher Sprache – als Autor seiner Mutter doch nur eine andere, nämlich *seine* Stimme verleihen, sich als Dänischschreibender von der Deutschsprachigen dabei aber auch notwendig abgrenzen.

Literaturverzeichnis

- Becker, Knuth. *Det daglige Brød*. 4. Tausend. Kopenhagen: Hasselbalch, 1933 [1932].
- Dembeck, Till. „Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit. Zur Einführung“. *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Hg. Till Dembeck und Georg Mein. Heidelberg: Winter, 2014. 9–38.
- [Faber, Peter.] *Den tappe Landsoldat*. Kopenhagen: Hornemann & Erslev, 1848.
- Feigs, Wolfgang. „Deutschland, Deutsche und Deutsch in Ludvig Holbergs Komödien“. *Nerthus. Nordisch-deutsche Beiträge* 2 (1969): 249–265.
- Friis, Elisabeth. „Echt deutsch – når den danske samtidslitteratur taler tysk“. *Deutschstunde. Tysk kulturimport i Danmark efter 1945*. Hg. Ernst-Ullrich und Anker Gemzøe. Wien: Praesens, 2007. 153–165.
- Gal, Susan. „Migration, Minorities and Multilingualism: Language Ideologies in Europe“. *Language Ideologies, Policies and Practices. Language and the Future of Europe*. Hg. Clare Mar-Molinero und Patrick Stevenson. Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2006. 13–27.
- Holzappel, Otto. *Das deutsche Gespenst. Wie Dänen die Deutschen und sich selbst sehen*. Kiel: Wolfgang Butt, 1993.
- Jepsen, Erling. *Kunsten at græde i kor*. 3. Ausg., 4. Aufl. Kopenhagen: Borgen, 2007 [2002]. *Languages spoken in countries of the European Union*. <http://languageknowledge.eu/countries/denmark> (letzter Zugriff am 18.03.2017).
- Moestrup, Jørgen. „Knuth Becker“. *Danske digtere i det 20. århundrede*. 2. Ausgabe. Hg. Torben Brostrøm und Mette Winge. Bd. 2: *Fra Tom Kristensen til H.C. Branner*. Kopenhagen: Gad, 1981. 255–281.
- Motakef, Mona. „Subjektposition“. *DiskursNetz. Wörterbuch der interdisziplinären Diskursforschung*. Hg. Daniel Wrana u. a. Berlin: Suhrkamp, 2014. 394–395.
- Paul, Fritz. „„Ihr forfluchte Skabhalsen!“: Deutsche Sprachspiele in Holbergs Komödien“. *Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur zwischen Barock und Moderne*. Hg. Heinrich Detering, Anne-Bitt Gerecke und Johan de Mylius. Göttingen: Wallstein, 2001. 26–49.
- Rilke, Rainer Maria. *Neue Gedichte*. Leipzig: Insel, 1907.
- Romer, Knud. *Den som blinker er bange for døden*. Kopenhagen: Athene, 2006.

- Schmitz-Emans, Monika. „Literatur und Vielsprachigkeit. Aspekte, Themen, Voraussetzungen“. *Literatur und Vielsprachigkeit*. Hg. Monika Schmitz-Emans. Heidelberg: Synchron, 2004. 11–26.
- Sternberg, Meir. „Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis“. *Poetics Today* 2.4 (1981): 221–239.
- Syberg, Karen. „Interview: ‚Hele Falster er en koncentrationslejr‘“ [Interview mit Knud Romer]. *Information*, 03.06.2006, Sektion 2, 10–11.
- Tidigs, Julia. *Att skriva sig över språkgränserna. Flerspråkighet i Jac. Ahrenbergs och Elmer Diktonius prosa*. Åbo: Åbo Akademisk Förlag, 2014.
- Winge, Vibeke. *Dänische Deutsche – deutsche Dänen. Geschichte der deutschen Sprache in Dänemark 1300–1800 mit einem Ausblick auf das 19. Jahrhundert*. Heidelberg: Carl Winter, 1992.
- Winge, Vibeke. „Der komische Deutsche. Deutsche und Deutsch auf der dänischen Bühne zwischen 1720 und 1850“. *Text & Kontext* 11 (1983): 98–117.
- Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham UP, 2012.

Stephan Michael Schröder, Jg. 1962, seit 2005 Professor für Nordische Philologie am Institut für Skandinavistik/Fennistik an der Universität zu Köln. Studium der Skandinavistik, Geschichte und Politischen Wissenschaft in Kiel, Odense und Minneapolis. M.A. 1988 in Kiel, Promotion 1993 an der FU Berlin, Habilitation 2004 an der HU Berlin. Forschungsschwerpunkt in den skandinavischen Kulturen und Literaturen des 16.–20. Jahrhunderts.

Antje Wischmann

Varietäten als Gegenstand der Verhandlung in Texten sogenannter Südschleswiger Literatur

Abstract: An wen richtet sich eigentlich die ‚Südschleswiger Literatur‘, von der meist als Regionalliteratur angenommen wird, dass sie in einem defizitären, unter deutschem Einfluss stehenden Dänisch verfasst sei? Der Umstand, dass die Funktionäre, Minderheitsangehörigen und die Sympathisanten (als potentielle Neuzugänge der Minorität) ganz unterschiedliche Gewohnheiten und Fertigkeiten des mündlichen und schriftlichen Sprachgebrauchs haben, findet nur allzu zögerlich Anerkennung. Die Diglossien der genealogisch motivierten und der neu zugeschriebenen Minoritätsmitglieder weichen voneinander ab und setzen unterschiedliche Koordinaten von Standard- und Nicht-Standard-Varietäten fest, die aber keineswegs mit der geographischen Herkunft korrespondieren müssen. Dieser transnational-translokale Bezug ist als deterritoriales Merkmal ebenso interessant wie der historisch früh verwendete Begriff der „Gesinnungsfreiheit“, der Geburts- bzw. Wohnort, Nationalität und Sprachpräferenzen voneinander entkoppelt und auf diese Weise eine interessante Vorstufe zum heutigen Prinzip der Selbstzuschreibung darstellt. Das analysierte dänische Gedicht (1977) handelt von Spracherwerb und nationaler Identifikation, wobei das lyrische Ich den Zwang zur Anwendung einer ‚homogenen dänischen Standardvarietät‘ internalisiert hat. Das Thema des Hin- und Her-Übersetzens, das positionierte Sprechen in hegemonial geprägten Situationen sowie vielfältige Varietäten-Konstellationen zeichnen indes die untersuchte Revue (2016) aus. Diese adressiert Vertreter der Minorität, der dänisch- und der deutschsprachigen Majorität auf jeweils unterschiedliche Weise, was eine Reihe von metapragmatischen Kommentierungen ermöglicht.

Keywords: Adressierung; Positionierung; Dänisch; Lernersprachen; Mehrsprachigkeit; Sprachvarietäten; Südschleswig; Südschleswiger Literatur; Sønderjysk

Die sogenannte Südschleswiger Literatur weist einen charakteristischen doppelten Adressatenbezug auf: Es wird zunächst die vorgestellte Gemeinschaft der Lesenden angesprochen, die sich selbst der dänischen Minderheit zurechnet. Weiters richtet sich diese thematisch motivierte Gattung an Leser dänischer Literatur allgemein. Wie stark diese allgemeine Gruppe von nationalliterarischen Koordinaten oder von einem Bewusstsein für Varietäten bzw. für das hegemoniale Gefälle zwischen dem ‚kolonialen Mutterland‘ Dänemark und der däni-

schen Minorität geprägt ist, kann nur anhand konkreter Fallbeispiele ermes- sen werden.¹

Der erste Adressatenbezug betrifft vor allem die Funktion der Sprachpflege sowie eine identitätspolitische Agenda. Mit der Begriffsprägung „Südschleswiger Erinnerungsliteratur“ wird eine historische Vergewisserung der „wir“-Gemein- schaft angestrebt. Die zweite elementare Funktion der ‚Südschleswiger Literatur‘ ist stärker auf die Zukunft bezogen, auf den Appell an die Förderinstitutionen Dänemarks und Deutschlands: Eine aktive Literatur- und Kulturszene repräsen- tiert den erfolgreichen Fortbestand dänischer Nationalkultur in der Grenzregion und lebt vor, wie erhaltenswert oder gar ausbaufähig sowohl die Literatur selbst als auch ihre Vermittlungsinstanzen sind.

Die Aufschlüsselung der Konstellationen von Sprachen/Varietäten als tempo- rären relationalen Gefügen in einem vorgestellten Sozialraum scheint reizvoller als eine Herleitung von ‚Sprachbesitztümern‘, die sich aus den Grenzverschiebungen der komplizierten dänisch-deutschen und schleswig-holsteinischen Geschichte ergeben. Um die Relationen und sozialen Positionierungen jenseits territoriali- sierter Sprachkategorien erfassen zu können, ist das gleichzeitige Zusammen- wirken der Varietäten mit indexikalischen Registern zu betrachten: Register sind internalisierte Modelle, in denen spezifische Sprechweisen indexikalisch auf bestimmte Eigenschaften von Personen verweisen (vgl. Agha 2007, 134–136). Die Registrierung bezeichnet die Verfestigung eines Registers (vgl. Agha 2007, 81), das über Stereotypisierungen wiedererkannt und abgerufen wird. Mit der Aufschlü- selung jener sprachideologischen Prozesse kann vermieden werden, essentiali- stische Konzepte nahelegen oder die Festschreibung bestimmter Varietäten in einer Unterlegenheits- bzw. Dominanzposition unreflektiert zu bestätigen.

Im Folgenden sollen zwei Textbeispiele auf ihre Adressatenbezüge, Varietä- ten-Konstellationen (vgl. Fredsted 2016, 438) und sprachideologische Markierun- gen hin befragt werden: eine Revue aus dem Jahr 2016, die derzeit noch auf dem Spielplan steht, und ein wiederentdecktes Gedicht von 1977.

1 Für die redaktionelle Überarbeitung sämtlicher Beiträge der ICLA-Sektion „Stylistic Pheno- mena in Multilingual Literature since 1900“ (22.–23.7.2016 unter der Leitung von Antje Wisch- mann, Johanna Laakso, Hannah Tischmann und Philipp Wagner) danke ich der Praktikantin der Abt. Skandinavistik am Institut für Vergleichende Europäische Sprach- und Literaturwissen- schaft der Universität Wien, Amrei Stanzel, sehr herzlich.

1 Durchgespielte Szenarien

Die Revue von Kaj Nissen: *Søsteren der ikke vendte hjem. Et stykke om Sydslesvig* [Die Schwester, die nicht heimkehrte. Ein Stück über Südschleswig] wurde im dänischen Theater Flensburg, „Det lille Teater“, im Januar 2016 uraufgeführt und steht immer noch auf dem Spielplan (vgl. Nissen 2016). Der Verfasser Nissen (geboren 1941 in Sønderborg) hat sich durch historische Literatur in unterschiedlichen Genres wie Drama, Hörspiel und Kinder- und Jugendliteratur einen Namen gemacht (vgl. Davidsen 2014). Er ist in den „reichsdänischen“ Kanon aufgenommen und nennt sich selbst zweisprachig, bezogen auf die beiden nationalsprachlichen Standardvarietäten. Dennoch bietet die Revue mit Musik- und Gesangseinlagen über die „kleine Schwester Südschleswig“ als einem personifizierten Landesteil, dem eine „Heimkehr“ ins Mutterland versagt blieb, ein beachtliches Aufgebot an Varietäten. Das „aufeinander ausgerichtete“ Sprechen (Spitzmüller 2014) tritt in der Revue auf mehreren Ebenen hervor. Bereits das Lesedrama bietet eine Reihe von metapragmatischen Kommentierungen, die sich bei jeder neuen Aufführung performativ auffächern.

Die Revue brilliert mit einem postkolonialen Auftakt: Eine historische Wanderlehrerin führt als Moderatorin durch einen bunten Szenenreigen, der grob an ausgewählten Stationen der Schleswiger Geschichte orientiert ist. Die ambulierenden Lehrerinnen haben in der Geschichte der Minderheit Heldinnenstatus, denn sie treten sowohl befreiend (im Kontrast zum preußischen System) als auch missionierend für eine nationale Erziehung zum ‚Dänentum‘ auf. Die historische politische und sprachliche Danisierung, die im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert verwirklicht werden sollte, erscheint heute angesichts des jüngst reformulierten Einsprachigkeitszwangs in einem neuen Licht: Die Lehrerinnenfigur betritt nämlich den Theatersaal, als ob sie in ein Klassenzimmer käme. Schlimmer noch: Sie kündigt dem Publikum Dänisch-Anfängerunterricht an. Die Bestrebung, eine nationale Haltung zu reformulieren und diese mit der zu verwendenden (National-)Sprache zur Deckung zu bringen, wird ironisch bis skeptisch distanziert betrachtet.

Die theatrale Räumlichkeit der Bühne selbst wird *nicht* für eine territoriale Semantisierung genutzt, die auf Topographie oder Karten verweisen könnte. Hierdurch verstärkt sich die Aufmerksamkeit auf das Zusammenspiel der Varietäten. Das Stück legt Zeugnis davon ab, dass multikulturalistische Topoi auf Sprachenverhältnisse umgelegt worden sind. Aus der Perspektive eines verallgemeinerten „wir“ formulieren nummerierte Vertreter metapragmatische Kommentare. Die Szene ist als Chor der Vielfalt arrangiert:

[...] ACHT: Hier nimmt keiner die Unterschiede zwischen den Sprachen besonders ernst.

EINS: Man spricht Deutsch mit dänischen Wendungen oder Dänisch mit deutschen Wendungen.

ZWEI: Man wechselt die Sprachen, wie andere ihre Hemden wechseln – manchmal, ohne es zu merken.

DREI (skeptisch): Und beim Wechseln der Sprache werden dann ganz von allein die kulturellen Codes umgestellt?

VIER: Es ist nicht verwirrend, sich in die Sprachen hinein- und aus ihnen herauszubewegen.

[...] EINS: Dänisch hat in Südschleswig den Status einer offiziellen Sprache erhalten! Jeder hat das Recht, sich in Wort und Schrift in dänischer Sprache an die Behörden zu wenden!²

Mit der Frage des Sprechers Drei nach den kulturellen Codes im Verhältnis zu sprachlichen Codes wird produktiv ein sprachideologischer Entwurf von *code-switching* in Zweifel gezogen, der Sprache und Kultur in einem unmittelbaren Bedingungs-zusammenhang konzeptualisiert (vgl. Fredsted 2016, 439). Indes wird die im Laiendiskurs gängige Annahme bestätigt, dass Nationalsprachen geschlossenen Systemen gleichen (hinein – hinaus). Die letzte Feststellung von Figur Eins nennt wiederum eine symbolische Verwendung von Mehrsprachigkeit, nämlich die *Policy* Schleswig-Holsteins für den Umgang mit Minderheitensprachen.

Schon mit dem Revuetitel und durch die Diskursinstitution „Det lille Teater“ wird eine „homogenizing convention“ (Sternberg 1981) nahegelegt. Die Literatursprache Dänisch stellt die maßgeblichen Wissensrahmungen bereit und gibt einen Standort übergeordneten Sprechens vor. Besuchen etwa Touristen aus Jütland das Theater, würde in erster Linie die metapragmatische Kommentierung ‚nicht-standarddänischer‘ Varietäten legitimiert.

Die Lernalternative der Neuzugänge zur dänischen Minderheit wird innerhalb der Minderheiteninstitutionen kontrovers verhandelt; in den Mitgliederzeitschriften und Aussendungen lässt sich ein breites Spektrum an offiziellen Verlautbarungen, aber auch an verdeckten oder halböffentlichen Stellungnahmen ausmachen. Die Zuschauer werden – womöglich exkludierend – in sozialen und sprachideologischen Distinktionen geschult, wenn sie etwa herauszufinden suchen, ob es sich bei den Schauspielern/Rollenfiguren um geübte oder ungeübte Varietätenanwender handelt.

2 „[...] OTTE: Ingen her tager skellene mellem sprogene særligt højtideligt.

ET: Der tales tysk med danske vendinger eller dansk med tyske vendinger.

TO: Man skifter sprog som andre skifter skjorte – nogle gange uden at lægge mærke til det.

TRE (skeptisk): Og med sproget følger alle de kulturelle koder af sig selv?

FIRE: At bevæge sig ind og ud af sprogene er ikke noget at lade sig forvirre af.

[...] ET: Dansk har fået status som officielt sprog i Sydslesvig! Enhver har fået ret til at henvende sig til myndighederne på dansk i skrift og tale!“ (Nissen 2016, 67).

Die sogenannte Authentizität des Sprachgebrauchs kann durch spezifische Interferenzphänomene bei einzelnen Schauspielern unterlaufen werden, da diese sich unter Umständen nur temporär einer (ungewohnten) Varietät bedienen. Dadurch wird eine besondere Spielart der Multiglossie angebahnt. Auch wenn das bisherige Wissen der Zuschauer und Mitwirkenden um Register keineswegs getilgt wird, können im Zusammenwirken der Varietäten neuartige relationale Bedeutungen entstehen.

Im Hinblick auf die soziolinguistische Sensibilisierung besticht die Marionettenszene aufgrund ihres Komplexitätsgrads. In der Gegenüberstellung zweier Marionetten wird die Ebenbürtigkeit von Sønderjysk als einem dänischen Dialekt und der Südschleswiger-Varietät (im Folgenden SSL-Varietät) als einem „mit dem Deutschen vermischten dänischen Dialekt“ demonstriert (linguistisch nicht haltbar). Sønderjysk und die SSL-Varietät seien Pendants. Hiermit scheint der metalinguistische Kommentar zu bestätigen, dass diese „Dialekte“ auf klar abgrenzbare geographische Gebiete verwiesen – und nicht etwa auf sprach- oder sozialräumliche Domänen.

Die Marionetten geraten in einen Streit über die Varietäten, die sie selbst verkörpern. Die Figuren werden auf der Bühne von der großen Schwester Nordschleswig und der kleinen Schwester Südschleswig gelenkt; die Puppen sind laut Regieanweisung in Trachten der beiden Regionen gekleidet. Puppe 2 spricht Sønderjysk oder Jütisch, offenbar abhängig von den Fertigkeiten der Schauspieler, Puppe 1 die SSL-Varietät (vgl. Nissen 2016, 49). Der Streit stellt die territoriale Konkretisierung und die Statusindikatoren zur Debatte:

PUPPE 1: [...] und hieß nicht eigentlich das gesamte Gebiet Schleswig, als es noch ein Herzogtum war?

PUPPE 2: Wie kann sie doch reden! Jetzt ist sie ja richtig in Fahrt geraten!

PUPPE 1: Was sagst du? Red' mal Dänisch mit mir!

PUPPE 2: Mach' ich doch! Wir haben schon immer Sønderjysk gesprochen, das ist nun wirklich ‚Urdänisch‘!

PUPPE 1: Ja, so ein Halbdeutsch – oder eher eine Art Plattdeutsch für Anfänger!

PUPPE 2: Das musst du gerade sagen, du mit der südschleswiger Sprache!

[...]

WANDERLEHRERIN: Kein Sønderjysk mehr bitte, übersetze es bitte ins Reichsdänische!

PUPPE 2: Sprich doch mal *altmodisches* Dänisch – falls du das überhaupt kannst!³

3 „DUKKE 1: [...] og hed det for resten ikke også Slesvig da det hele var hertugdømme?

DUKKE 2: Vår ka' ho' snak! Dæ'r da retti kâmmet knal'å!

DUKKE 1: Hvad sir' du? Tal dog dansk til mig!

DUKKE 2: Det gør [jeg, sic] osse! Vi har alltid snakket synnejysk, det er ærkedansk, er det!

DUKKE 1: Sådan lidt halvtysk – eller er det plattysk for begyndere!

Puppe 1 setzt sich zur Wehr und stellt Sønderjysk als defizitäres Pidgin dar, indem erstens eine abwertende Analogie zwischen Plattdeutsch und Sønderjysk hergestellt wird, als wären es „ausgestorbene“ volkstümliche Mundarten. Zweitens wird die „Halbsprache“ eingeführt, welche den Topos einer „monolingualen Ganzheit“ aufgreift, drittens die Lernaltersprache von Anfängern. Indem die Puppen an Fäden hängen, erhalten die Dialekte keinen autonomen Akteurstatus, ihre sprachideologische Positionierung bleibt von nationalsprachlichen Koordinaten bestimmt.

Die Wanderlehrerin wird dadurch als „Reichsdänin“ charakterisiert, dass sie Sønderjysk gar nicht versteht; dies ebenfalls eine metalinguistische Setzung, die zugleich den mentalen Abstand der Missionare zu den Kolonialiserten betont. Die gesamte Szene wird von ihr als ein Sprachkurs bezeichnet und so mit einer sprachideologischen Wissensrahmung versehen. Bei ihrer Geschichtsvergewisserung legt sie Wert auf ein repräsentatives Verhalten der Südschleswiger Tochter Dänemarks, indem sie betont, dass jene unter Beobachtung stünde: „Denk dran, die Leute sehen und hören zu!“ („Husk nu at folk ser på dig, folk lytter!“ Nissen 2016, 60). Dieser selbstbezügliche Scherz über das Spiel im Spiel gemahnt zugleich an die „Repräsentationspflicht“ des dänischen Theaters, wenn auch satirisch abgefedert.

Die Rivalität der Sprachvarietäten als dialektalen Machtkampf von Marionetten darzubieten, stellt in der Terminologie Sternbergs eine „conceptual reflection“ und „explicit attribution“ dar (Sternberg 1981, 230–232). Beide Verfahren setzen eigentlich eine hohe Sprachkompetenz der Rezipienten voraus (vgl. Sternberg 1981, 233). Indem die Lehrerin die überwachende „Beobachtung“ insbesondere derjenigen Puppe erwähnt, die die SSL-Varietät verwendet, wird ein Tabubereich gestreift, nämlich die interne Sprachzensur.

2 Sinnstiftende Differenz

Die literarische Produktion Karin Johannsen-Bojsens (geboren 1936) steht im Zeichen des politischen Engagements der dänischen Minderheit seit der Nachkriegszeit. Ihre Werke stellen ein Gründungsnarrativ für diejenigen Minderheitsangehörigen bereit, die sich zum Zeitpunkt ihrer identitätspolitischen Zuschrei-

DUKKE 2: Du sku' nodig snakke sku' du! Du med dit sydslesvigske sprog! [...]

VANDRELÆRERINDE: Ik' mer' synnejysk, tak – prøv at oversæt det til rigsdansk!

DUKKE 2: Tal nu *gammeldags* [kursiv im Original] dansk – hvis du ellers er i stand til det!“ (Nissen 2016, 50–51)

bung als vornehmlich deutschsprachige Personen auffassten. Die bis 1945 übliche Rückverlängerung der Minderheitsgeschichte auf das seit 1864 bestehende nationale Spannungsfeld im Grenzland wird dadurch relativiert, wenn nicht gar unterbrochen, und ein sogenanntes binationales Denkmodell eingeführt. Dieses weist mitunter der Figur des „Dritten“ eine starke Position zu – dem sogenannten Südschleswigertum. Aus heutiger Sicht fallen die multikulturalistischen Grundannahmen ins Auge, die sich allerdings in der Auseinandersetzung mit Mehrsprachigkeitskonstellationen tendenziell auf ein Konzept der Diversität hinzu bewegen.

Mit dem Akt der sprachlichen und identitätspolitischen Zuschreibung setzt sich *Sindelag* [Gesinnung (1977)] auseinander, eine Gedichtsammlung mit autobiographischen Reminiszenzen, die zum 75. Geburtstag der Autorin 2011 neu aufgelegt und als Südschleswiger Erinnerungsliteratur kanonisiert wurde. Gerade dieser Kanonisierungsvorgang ist aufschlussreich, war es doch Johannsen-Bojsen selbst, die seit den 1980er und 1990er Jahren als eine besondere Fürsprecherin der Gattung „Südschleswiger Literatur“ auftrat. Zu diesem Zeitpunkt hatte das literarische Feld dieser als Lokal- und Herkunftsliteratur definierten Gattung seine größtmögliche Autonomie erreicht, und die identitätspolitischen Minderheitendiskurse trugen zur Verbreitung und Popularität der ‚eigenen‘ Südschleswiger Literatur bei.

Gerade vor dem identitätspolitischen Fond betont das ausgewählte Gedicht „Sproget“ (Johannsen 1977, 80–81, und Andersen 2015, 80–81) die Komplexität des Sprachgebrauchs, wobei die Temporalität, verschiedene Zweckorientierungen und eine Unterscheidung von institutioneller, gruppenspezifischer und privater Sprachverwendung hervorzuheben sind. Bezeichnenderweise bleibt – ganz anders als in Nissens Revue – die grundlegende Differenzachse Dänisch versus Deutsch in diesem Text unerwähnt, wenn sie nicht sogar temporär stillgelegt erscheint.

Das Gedicht nimmt den Sommeraufenthalt jugendlicher Minderheitsangehöriger in Dänemark zum Ausgangspunkt, der für die Verwender der SSL-Varietät eine zeitlich und lokal bestimmte Einweisung in die Konstituierung von Identität und Alterität bedeutet. Die metapragmatische Kommentierung bestimmt die Konstellation beider dänischer Varietäten mittels einer Sonderform des „vehicular matching“ (Sternberg 1981, 223). Eingebettet in einen dänischen Textabschnitt werden in Strophe 5 drei dänische Substantive in Anführungszeichen wiedergegeben. Schriftsprachlich wird keine Unterscheidbarkeit impliziert, abgesehen von der umgangssprachlich dargebotenen Kurzform „Berlinger“ für die dänische Zeitung *Berlingske Tidende*. Erst wer diese verschliffene Kurzform kennt, ist in der Lage, diesen Namen als Zeitungstitel zu identifizieren. Durch den Aufenthalt werden die Jugendlichen an den mündlichen Gebrauch der Standardvarietät und an neue sprachlich-kulturelle Wissenseinheiten herangeführt; *Berlingske Tidende* ist eine landesweit erscheinende Zeitung.

Die Einweisung in den Sprachgebrauch hat mithin nicht nur alltagspraktische Konsequenzen, sondern ist mit dem Aspekt sozialer Mobilität konnotiert und geht mit der Vorstellung translokaler Verknüpfungen einher. Durch die Kontextualisierungsoptionen ergeben sich (mindestens) zwei Interpretationen respektive Übersetzungen:

Wörter wie ‚Berlinger‘ [landesweite dän. Tageszeitung], ‚brød‘ [Brot], ‚cykel‘ [Fahrrad] waren für euch ohne Magie,
aber Zauberformeln für uns:
wo man sie verwendete, lebte man dänisch.

Alternativübersetzung:

Wörter wie ‚Berlinger‘, ‚Brot‘, ‚Fahrrad‘ waren für euch ohne Magie,
aber Zauberformeln für uns:
wo man sie verwendete, lebte man dänisch (Johannsen 1977, 81).⁴

Die erste Version bleibt insofern problematisch, als sie eine Varietätendifferenz in eine ‚nationalsprachliche‘ Differenz transformiert und vermutlich damit eine Vergrößerung des Maßstabs vornimmt. Die zweite Version vollzieht nach, dass es keine nationalsprachliche Schwelle gibt und sich die Differenz erst Eingeweihten erschließt, die mit der Registrierung bereits Erfahrungen gesammelt haben.

Obwohl sich die ‚Südschleswiger‘ und die „reichsdänische“ Sprechergruppe offiziell der gleichen Nationalsprache bedienten, bietet zuallererst ihr unterschiedlicher Sprachgebrauch ein Distinktionsmerkmal. Die SSL-Varietät zirkuliert vor allem zwischen den Diskursinstitutionen, zu denen die – ebenfalls in der umgangssprachlichen Kurzform genannte – „Avis“ („Flensborg Avis“)

4 „(1) Helt/ kunne vi aldrig nå hinanden// (2) For skønt vi år for år/ vandt mere hemmeligt terræn/ (som var det ingen sag)/ i jeres danske verden/ og brugte jeres danske sprog,/ som om vi havde mesterbrev/ (og ikke lærlingestatus),/ var det dog netop sproget,/ som skilte os fra jer.// (3) Hver gang, vi kom til sommerlandet,/ betjente I jer/ (med den retmæssige ejers/ naturlige sikkerhed)/ af nye talemåder,/ som holdt os udenfor.// (4) Vore egne gloser/ var som slidte mønter,/ stadig ud- og indbetalt/ hos de lokale kultursparekasser/ (skoler, foreninger, bibliotek og ‚Avis‘)/ og vekslet af de samme folk,/ mens de kom ud af kurs i landet,/ de var præget i.// Værre end denne bestandige halten bagefter/ (og sværere at forklare)/ var, at selv om vi med tiden/ erobrede de nye ord,/ blev vi dog ved med at *føle*/ forskelligt fra jer.// (5) Ord som ‚Berlinger‘, ‚morgenbrød‘, ‚cykel‘/ var uden magi for jer,/ men trylleformler for os:/ hvor de brugtes, levede man dansk.// (6) Luften omkring dem blev mild.// Da toget igen/ kørte os ud af sommerlandet,/ lod vi, som var vi herre over disse ord,/ og viste dem pralende frem for hinanden/ som billet til danskernes verden.// (7) Men os selv kunne vi ikke snyde./ Vi vidste, vort vinterår ville være/ uden disse ord/ og det, de stod for.“ (Johannsen 1977, 80–81).

gehört, was schlicht „Zeitung“ bedeutet. Diesen Zeitungstitel können nur die mit den Flensburger Lokalitäten und Kultureinrichtungen Vertrauten erkennen, nicht etwa deutschsprachige Leser allgemein. Die umgangssprachlichen Benennungen der beiden Zeitungen verweisen auf die vorgestellten Gemeinschaften von Lesern, was für die literarische Vision einer „Südschleswiger“ Literatur mit doppeltem Adressatenbezug aussagekräftig ist. Es werden zwei sich überschneidende Lesergemeinschaften konstituiert, die sich für sowohl journalistische als auch literarische Texte in beiden genannten Varietäten interessieren. Dabei ist nicht unerheblich, dass es sich um die anerkannte einsprachige dänische Zeitung mit Verlagssitz in Kopenhagen handelt, im Unterschied zur provinziellen *Flensborg Avis*, die als eine der Minderheiteninstitutionen eingeführt ist, die im Gedicht als Kultursparkassen bezeichnet werden (vgl. Strophe 3). Mit dem Distributionsradius dieser Blätter wird ein Kontrast zwischen der ereignis- und textreichen Hauptstadt und dem stillen Provinzort heraufbeschworen, der sich auf das Verhältnis der dänischen Nationalliteratur zur „Südschleswiger“ Regionalliteratur übertragen lässt. Auch letztere kann entweder „angeschlossen“ oder exkludiert werden.

Der regionalen Lesergruppe wird symbolische Priorität eingeräumt, indem die Minderheitenzeitung zuerst genannt ist. In der Kontrastierung der sozialen Stile ist die *Berlingske Tidende*, die sich in den 1970ern vor allem an das hauptstädtische konservative Bildungsbürgertum richtete, der Flensburger Zeitung, deren Leser damals mit einem sozialdemokratisch-kleinbürgerlichen Habitus konnotiert wurden, an Prestige weit überlegen.

Mit dem schwierig zu übersetzenden „morgenbrød“ [Brot zum Frühstück] wird die Gruppe der Kleinfamilie aufgerufen, vielleicht sogar eine für Dänemarktouristen vertraute sommerliche Situation. Wie werden touristischer Enthusiasmus und identifikatorische Nostalgiestimmung aus der Perspektive des „wir“ noch übertroffen? Der Brotverzehr am Morgen ist im Gedichtband mit Konnotationen eines existenziellen Neubeginns in der Nachkriegszeit versehen, eng verbunden mit dem Konzept überlebensnotwendiger ‚Sprachnahrung‘.

Was die Wissensdistribution an die „reichsdänischen“ Adressaten betrifft, so lernen diese in Strophe 1 bis 4 einige Rahmenbedingungen der Minderheit kennen, bevor das Gedicht ein Sprachmerkmal aufgreift, das gemeinhin mit einer Überlegenheitsposition verknüpft ist: ein umfassendes sprachliches Repertoire für ein breites emotionales Spektrum. Dabei ist es die SSL-Varietät, die zur Erfahrung der Sprachmagie, zum Hunger auf Sprache und zu einer fundierten Sprachreflexion ermächtigt! Sie ermöglicht den Sprechern Differenzerfahrungen, die monolingualen Anwendern verborgen bleiben. Die geläufige nationalsprachliche Differenz wird geleugnet, so als gäbe es zwischen Dänisch und Deutsch keine wesentlichen sprachlichen oder sozialen Distinktionen. Indem dieser potentielle Antagonismus

ausgehebelt erscheint, wird den beiden Nationalsprachen auch der ideologische Einfluss auf die Relation der Standard- und Nicht-Standardvarietät abgesprochen. Jegliches Revanchismus-Risiko wird hiermit wie beiläufig gebannt; der Spielraum der sogenannten Bonn-Kopenhagener Erklärungen („Erklärung der Regierung der Bundesrepublik Deutschland“ 1955) scheint lebendig veranschaulicht. In die Decodierung von Ausrichtung, Bewertung und Positionierung haben die SSL-Sprechenden mithin den größten Einblick.

Das naturalisierte Deutungsvorrecht der „reichsdänischen“ Sprecher wird in Frage gestellt, und der Muttersprachenmythos findet gar nicht erst Erwähnung. Die sprachlichen Elemente werden in Dänemark zwar wie Münzen geprägt, aber sie haben die Funktion eines Zahlungsmittels, eines Mediums und Speichers.

Mit den Metaphern der Kultursparkassen und der restringierten Valuta sind sämtliche Kapitalarten im Sinne Bourdieus vertreten: das kulturelle Kapital, das durch Schule und Bibliothek zugänglich wird, das soziale und schließlich auch das symbolische Kapital, das sich mit „Avis“ und dem dänischen Vereinsleben in Südschleswig erschließt. Bezeichnenderweise ist die Differenz zwischen ökonomischem und kulturellem Kapital im Neologismus „Kultursparkasse“ aufgehoben, wodurch die Interdependenz von kulturellem und ökonomischem Diskurs eingängig herausgestellt wird. Johannsen-Bojsen verfasst seit 1977 selbst „Funktionärsprosa“, die die Zirkulation zwischen den lokalen Abnehmern und den Adressaten einer umfassenden gesamt-dänischen Leserschaft anreichert. Engagiert bemüht sie sich, eine Minoritätsliteratur im Auftrag der Gedächtnispflege fortzuschreiben (vgl. Johannsen-Bojsen 2016). Diese planvolle Arbeit am Kanon zielt aber immer auch auf eine Bestandssicherung der Minderheitsinstitutionen. Die „ideology broker“ (Jan Blommaert) können das umfangreiche Werk Johannsen-Bojsens als Beleg nicht nur für den literarischen Ertrag und die erfolgreich geleistete Sprachpflege instrumentalisieren, sondern zugleich beweisen, dass die Kultursparkassen vertrauenswürdig seien, weil sie kluge Investitionen tätigen und Werte schöpfen.

3 Schlussfolgerungen

In Nissens Revue wurde das Verhältnis der Varietäten zueinander sowohl konkret als auch in allegorischer Weise auf die Bühne gebracht. In personifizierter Form ‚sprechen‘ nunmehr die Varietäten in wechselseitiger Ausrichtung aufeinander – dies eine inkorporierte Darbietung der Machtverhältnisse und eine metapragmatische Kommentierung. Das Alltagsnähe suggerierende Gedicht von Johannsen-Bojsen besteht aus einem einzigen metapragmatischen Kommentar, wobei die

Mehrsprachigkeitsrelationen von einer „wir“-Instanz thematisiert sowie zitathaft am Beispiel veranschaulicht werden. Die individuelle Aufwertung durch die Sprachenwahl, hier eine vorgestellte Standardvarietät des neu gewählten ‚Mutterlandes‘, steht in unmittelbarer Abhängigkeit zur sozialen Mobilität.

Die beiden Beispiele können literarische Potentiale vergegenwärtigen: Durch Selbstreferenzialität und Hervorhebung des Konstruktcharakters werden die eingeschriebene Intentionalität sowie die Prozessualität und Pfadabhängigkeit der Registrierung in sprachlichen Äußerungen nachvollzogen. Erzählinstanzen oder Figuren führen hier mit einer gewissen Notwendigkeit vor, dass Begriffe und Konzeptualisierungen sozialen Sprachgebrauchs niemals nicht-ideologisch verwendbar sind. Im Gegenzug scheinen literarische Texte nur unter spezifischen Bedingungen für eine derart intensive Verhandlung von Varietäten-Konstellationen offen, denn über ideologische Topoi oder Stereotypisierungen sind selbst Autorinnen und Autoren mit Expertise und einschlägigen Lebenserfahrungen keineswegs erhaben.

Die thematisierte Mehrsprachigkeit und die sprachliche Verfasstheit von Nissens Revue verhalten sich dabei paradox zueinander, denn die dänische Standardvarietät wird in ihrem ranghöchsten Status bestätigt. Vor diesem Hintergrund scheinen altbekannte nationalsprachliche Konkurrenzmuster wiederbelebt. Diese Bestärkung des Standard-Dänischen als Literatursprache korrespondiert – fast möchte man dies bedauern – mit der Funktionalisierung der „Südschleswiger“ Literatur als Erinnerungsliteratur, wie sie u. a. von Johannsen-Bojsen lanciert worden ist. Mit dieser Neueinbettung könnte sich eine Schließungsbewegung durch ‚Monumentalisierung‘ (statt einer fortgesetzt dynamisierenden und mehrsprachlichen Aushandlung) abzeichnen.

Auf der Performanzebene wird in beiden ausgewählten Texten *code-switching* als stilistisches Verfahren demonstriert. Eine weitere, bisher kaum beachtete Gemeinsamkeit ist der Nachvollzug von Lernersprache im Rahmen der vorgeführten Spracharbeit. Im Hinblick auf die eingangs genannten Grundfunktionen der Kontinuitätsverlängerung und des Institutionenerhalts wird damit ein sprachideologisch brisantes Verhandlungsfeld eröffnet. Durch die Revitalisierung von Sønderjysk, wie sie in der Revue problematisiert erscheint, ist wiederum möglicherweise einerseits eine Wiedererstarkung der Lokalliteratur in einem reterritorialisierten Sinne angezeigt, andererseits wird der transnationale Sprachgebrauch nachdrücklich hervorgehoben. Das monolinguale Paradigma hat in einem dezidiert mehrsprachlichen Verhandlungsfeld jedenfalls keine Zukunft.

Literaturverzeichnis

- Agha, Asif. *Language and Social Relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Andersen, Signe, und Maike Lohse (Hg.). *Sydslesvig Antologi*. Tønder: Forlaget Neffen, 2015.
- Davidsen, Hans Christian. „Kai Nissen“. <http://www.litteratursiden.dk/blogs/hans-christian-davidsen/20140908-0> (Weblog, 23.04.2016) [Material nicht mehr zugänglich].
- „Erklärung der Regierung der Bundesrepublik Deutschland“. 1955. <http://www.kopenhagen.diplo.de/contentblob/3823182/Daten/3054112/bonnererklaerung.pdf> (Weblog, 2. November 2017).
- Fredsted, Elin. „Language contact in the German-Danish border area in the twenty-first century“. *STUF – Language Typology and Universals* 69.3 (2016): 437–465. <https://www.degruyter.com/view/j/stuf.2016.69.issue-3/stuf-2016-0018/stuf-2016-0018.xml> (Weblog, 2. November 2017).
- Johannsen, Karin. „Sproget“. *Sindelag. Digte*. Flensburg: Dansk Centralbibliotek for Sydslesvig, 1977. 80–81.
- Johannsen-Bojsen, Karin. „Sagen fremfor alt – eller også personen?“ Kontakt, 3.3.2016. http://syfo.de/fileadmin/syfo/KONTAKT/KONTAKT_3.3.2016.pdf (Weblog, 2. November 2017).
- Nissen, Kaj. *Søsteren der ikke vendte hjem. Et stykke om Sydslesvig*. Flensburg: Det lille Teater, 2016. <http://www.detlilleteater.de/sosteren.pdf> (Weblog, 24. März 2016) [Manuskript nicht mehr zugänglich].
- Spitzmüller, Jürgen. „Sprachideologie und/als soziale Positionierung“. Vortrag an der Uni Wien, 3. Juni 2014. Handout. <http://www.spitzmueller.org/docs/handout-wien-2014-06-03.pdf> (Weblog, 2. November 2017), sowie PowerPoint-Präsentation *Sprachideologie und/als soziale Positionierung*. <http://www.spitzmueller.org/docs/praes-wien-2014-06-03.pdf> (Weblog, 2. November 2017).
- Sternberg, Meir. „Polylingualism as reality and translation as mimesis“. *Poetics Today. Translation Theory and Intercultural Relations* 2.4 (1981): 221–239. <http://www.jstor.org/stable/1772500> (Weblog, 2. November 2017).

Antje Wischmann ist Professorin an der Abteilung Skandinavistik, Universität Wien, nach Tätigkeiten als Dozentin und Forscherin in Huddinge bei Stockholm sowie als Gast- und Vertretungsprofessorin am Nordeuropa-Institut, HU Berlin, und an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Forschungsgebiete: Skandinavische Literatur des 19. bis 21. Jahrhunderts u. a. mit den Schwerpunkten Gegenwartsliteratur, kulturwissenschaftlich erweiterte Zugänge zur Skandinavistik, Urbanistik, Mobilität.

Philipp Wagner

„You är ju även du“. Englisch als Mittel zur ‚Selbst‘-Reflexion in Aino Trosells *En egen strand* (2013)

Abstract: Der Beitrag untersucht Möglichkeiten des literarischen Einsatzes von Mehrsprachigkeit, die über die Funktion der Authentizitätsvergewisserung hinausgehen. Anhand des Romans *En egen strand* der schwedischen Autorin Aino Trosell (2013) wird die dortige Verwendung von Englisch als intertextueller Verweis gelesen. Der Roman handelt von dem Versuch einer Schwedin, in einem nicht näher lokalisierten pazifischen Inselarchipel sich eine neue Existenz als Aussteigerin und Künstlerin aufzubauen. Brigitta Buschs (2013) soziolinguistischer Gedanke, dass Mehrsprachigkeit Zugang zu „sprachlichen und kommunikativen Ressourcen“ bedeutet, ist Ausgangspunkt für das *close reading* des Romans. Die Analyse zeigt, wie der Roman zum einen über privilegierte Ressourcenzugänge durch den anglophonen Kolonialismus reflektiert und zum anderen eine feministische Kritik an der schwedischen Gesellschaft auf Grundlage von Virginia Woolfs englischsprachigem Werk formuliert. Die für das monolinguale Paradigma typische Homologie von Sprache, Ethnizität, Kultur und Nation (vgl. Yildiz 2011) wird in *En egen strand* durch die intertextuellen Verweise auf englischsprachige Traditionen des Kolonialismus und Feminismus gestört.

Keywords: Mehrsprachigkeit; Intertextualität; monolinguales Paradigma; Aino Trosell

Wer ist heutzutage noch einsprachig? Jedem Individuum steht eine Vielfalt an „sprachlichen und kommunikativen Ressourcen“ zur Verfügung, wie die Soziolinguistin Brigitta Busch (2013, 10) in ihrer Einführung zum Thema Mehrsprachigkeit feststellt. Angesichts dieser potenziellen Ressourcenvielfalt empfiehlt Busch aus linguistischer Sicht, von einer *Heteroglossie* im Sinne des Literatur- und Kulturtheoretikers Michail Bachtin auszugehen. Mit Bachtin ließen sich Sprachen weniger als geschlossene Systeme, sondern vielmehr als Konglomerate und somit adäquater auffassen. Die Referenz auf Bachtin – der seine Theorie anhand von Prosa entwickelt – wirft zugleich die Frage nach literaturwissenschaftlichen Konsequenzen auf.

Eine realweltliche große Bandbreite an Möglichkeiten des kreativen Sprachgebrauchs sollte nicht mit deren direkter Abbildung in literarischen Texten verwechselt werden. Vielmehr ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht zu unter-

suchen, inwiefern poetische Verfahren bereits der Vorstellung von Sprachen als Konglomerate Rechnung tragen. Im Sinne dieser Argumentation wird hier der Roman *En egen strand* [Ein eigener Strand]¹ der schwedischen Autorin Aino Trosell (2013) als Fallbeispiel gelesen. Der Roman handelt von der Reise der Schwestern Hanna und Judit, die Schweden den Rücken kehren und sich auf einer nicht näher identifizierbaren Pazifikinsel permanent niederlassen wollen. Der Kontakt mit der lokalen Bevölkerung wird dabei größtenteils auf Englisch wiedergegeben. Außerhalb dieser eher touristischen Kommunikationssituationen verwenden Hanna und Judit ebenso untereinander ab und an Englisch. Die Implikationen dieser *Heteroglossie* jenseits der Authentizitätsvergewisserung stehen im Mittelpunkt der Analyse, die Mehrsprachigkeit als Index für Intertextualität untersucht. Es wird eine von der neueren soziolinguistischen Forschung angeregte Perspektive auf literarische Texte erprobt, die das gemeinsame Interesse beider Disziplinen an Formen und Varianten der Sprachverwendung in den Vordergrund stellt.

1 Literaturwissenschaftliche Zugänge zur Mehrsprachigkeit in der Moderne

Die skizzierte Entwicklung hin zu einer Auffassung von Sprachgebrauch als Nutzung kommunikativer Ressourcen in der Soziolinguistik findet ein literaturwissenschaftliches Pendant in der Arbeit Yasemin Yildiz' (2012). In ihrer Monographie *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition* untersucht Yildiz mit der deutschen Sprache arbeitende Autorinnen und Autoren des 20. Jahrhunderts. Dabei wird das Korpus nicht zwangsläufig in einem metaphorischen ‚Jenseits‘ („beyond“) verortet, sondern gemäß des vielzitierten Untertitels die Zentralität einer *postmonolingual condition* für die Literaturproduktion der Gegenwart herausgestellt. Nach Yildiz (2012, 2) etablierte sich im 18. Jahrhundert ein monolinguales Paradigma, das durch eine bis heute populär nachwirkende Homologie von Sprache, Ethnizität, Kultur und Nation gekennzeichnet sei. In der Moderne hingegen begänne sich ein Bewusstsein um diese Homologie herauszubilden, sodass im Sinne des Präfixes ‚post‘ fortan gegen dieses Paradigma literarisch angeschrieben werden könne. Yildiz (2012, 5) betont zugleich einen außerliterarischen Rahmen, wenn sie die Bedeutung alltäglicher multilingualer Praktiken hervorhebt, um die *postmonolingual condition* zu charakterisieren. Ihre

¹ Alle Übersetzungen von Zitaten aus dem Roman stammen vom Autor des vorliegenden Aufsatzes.

Argumentation weist damit Parallelen zu Buschs soziolinguistischer Auffassung auf, da literarisches Schreiben unter dem Aspekt des kreativen Einsatzes sprachlicher Ressourcen untersucht wird.

Mehrsprachigkeit in literarischen Texten kann mit Yildiz als modernistische Auflehnung gegen ein sozial etabliertes monolinguales Paradigma gelesen werden. Yildiz' Verweis auf die Anwendung von Mehrsprachigkeit im Alltag könnte jedoch im Fall von Aino Trosells (2013) *En egen strand* dazu verleiten, die zeitweilige Kommunikation auf Englisch als einfache Wiedergabe der ‚Realität‘ zu verstehen. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts scheint es wenig verwunderlich, dass die Schwestern Hanna und Judit bei einem Auslandsaufenthalt ihre kommunikativen Ressourcen frei einsetzen.

Die Englischkenntnisse von Hanna und Judit fallen dem Leser zunächst nicht weiter auf, da die beiden Angehörige der kosmopolitisch orientierten Mittelschicht Schwedens darstellen sollen. Im soziolinguistischen Sprachgebrauch könnte dies als „enregisterment“² verstanden werden. Mit dem Begriff bezeichnet Asif Agha (2005, 38) die stereotype Zuordnung von Sprecherinnen und Sprechern zu sozialen Gruppen anhand verwendeter Sprachstile. Es scheint somit einigermaßen Konsens über die Normalität von Mehrsprachigkeit zu herrschen, wenn Sprachstile in erster Linie als Ausdruck sozialer Gruppenzugehörigkeit identifizierbar sind. Verliert Mehrsprachigkeit als stilistisches Mittel in literarischen Texten dadurch ihr kritisches Potenzial?

Während die Mehrsprachigkeit in *En egen strand* aus zeitgenössischer Perspektive relativ alltäglich erscheint, lässt sich mit literaturgeschichtlichem Hintergrundwissen ein Traditionsbewusstsein des Romans erkennen. Trosells Roman ruft die Themen auf, die die Literaturwissenschaftlerin Juliette Taylor-Batty (2013) in ihrer Monographie *Multilingualism in Modernist Fiction*² als typisch für modernistische englischsprachige Autorinnen und Autoren um 1900 nennt, die Mehrsprachigkeit in literarischen Texten einsetzen: „exile, travel and intercultural encounter“ (Taylor-Batty 2013, 39). So begeben sich Hanna und Judit in ein selbstgewähltes Exil, wobei ihre Reise unvermeidlich zu interkulturellen Kontakten führt. Dieser Zugang zu Mehrsprachigkeit über bestimmte literarische Themen kann eine andere Perspektive anbieten, in der die textexterne Wirklichkeit nicht als direkter Referenzrahmen gilt. Stattdessen wird die Aufmerksamkeit auf intertextuelle Bezüge zu literarischen Traditionen der Medialisierung dieser Wirklichkeit gelenkt.

Taylor-Batty sieht den modernistischen Einsatz von Mehrsprachigkeit differenzierter als Yildiz. Mehrsprachigkeit wird im Modernismus nicht primär als

2 Ich danke Hannah Tischmann von der Universität Wien für diesen Literaturhinweis.

widerständige Schreibpraktik gegen ein monolinguales Paradigma eingesetzt. Vielmehr handle es sich um eine Form der literarischen Verarbeitung des Modernisierungsschubes des 19. Jahrhunderts, wie aus Taylor-Battys Arbeit hervorgeht. Dabei ließen sich idealtypisch zwei extreme Positionen ausmachen: a) Zum einen gäbe es eine essentialistisch intendierte Reflektion von Mehrsprachigkeit und Kritik an Sprachmischungen. „In such texts, languages are often kept separate, their distinctiveness emphasised; interlingual interference, on the other hand, is presented with some ambivalence [...]“ (Taylor-Batty 2013, 37). b) Zum anderen gäbe es eine Tendenz zur experimentellen Auskostung gerade dieser Sprachmischungen.

In such texts, multilingualism troubles notions of linguistic, cultural and national identity and ‚origins‘ through the productive stylisation of processes of interlingual interference, mixing and error, and in the use of translational processes that fundamentally undermine the traditional distinction between ‚original‘ and ‚translation‘, between source and target languages and cultures. (Taylor-Batty 2013, 37–38)

Yildiz fokussiert nur auf den zweiten Aspekt b) und lässt die erstere Variante a) unbeachtet. Im Fall von Variante a) werden Darstellungen von Mehrsprachigkeit jedoch als Argument für ein monolinguales Paradigma eingesetzt.

Das sich zwischen den beiden von Taylor-Batty identifizierten Positionen ergebene Spannungsfeld soll hier als Folie für die Analyse von *En egen strand* fruchtbar gemacht werden. Vor dieser Folie wird die Nuanciertheit des Einsatzes von Mehrsprachigkeit in Trosells Roman deutlich. In der folgenden Analyse wird argumentiert, dass Mehrsprachigkeit in *En egen strand* eine stilistische Funktion hat und einem sozialkritischen Kommentar auf die schwedische Gegenwartsgesellschaft dienen soll: 1) In einem ersten Analyseschritt werden mehrsprachige Szenen des Romans auf Verfahren der Authentizitätsvergewisserung hin analysiert. Dabei soll festgestellt werden, wie durch diese Verfahren zunächst der Eindruck eines einfachen ‚Realismus‘ mit essentialistischen Untertönen hergestellt wird. Dieser Eindruck dient dem Roman als Grundlage seiner Kritik. 2) Anschließend soll in einem weiteren Schritt der Bezug des Romans auf den Modernismus aufgezeigt werden. Eine intertextuelle Verbindung zu Virginia Woolfs (2000 [1929]) Essay *A Room of One’s Own* macht deutlich, dass *En egen strand* ästhetisch und thematisch auf die experimentelle Seite des Modernismus verweist und ein feministisches Programm verfolgt. Die Verwendung von Englisch kann so als Referenz auf den woolf’schen Prätext gelesen werden.

2 Verfahren der Authentizitätsvergewisserung

Laut dem im Auftrag der Europäischen Union im Jahr 2012 erhobenen Eurobarometers können 53,97 % der schwedischen Bevölkerung Englisch. Damit liegt das Land im EU-weiten Vergleich an erster Stelle (vgl. Van Parys 2012). Angesichts dieser großen Anglophonie kann davon ausgegangen werden, dass der implizite Leser von schwedischsprachiger Literatur englische Begriffe in Texten problemlos versteht. Das entsprechende Phänomen, das Begriffe einer ‚anderen‘ Sprache in literarischen Texten keiner Form von Übersetzung bedürfen, bezeichnet der Komparatist Laurence Sternberg (1981) als „vehicular matching“. Sternberg hat in seinem bereits älteren Aufsatz „Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis“ eine relativ umfassende Terminologie zur Beschreibung von mehrsprachigen Phänomenen in literarischen Texten entwickelt. Zur besseren Unterscheidung von realweltlichen, sozialen Phänomenen nennt er Mehrsprachigkeit in literarischen Texten „polylingualism“ (Sternberg 1981, 222). Die Terminologie ist hilfreich, um Verfahren der Authentizitätsvergewisserung in literarischen Texten narratologisch sichtbar zu machen, wie die folgenden Beispiele zeigen.

In Vorbereitung auf ihren Inselaufenthalt kaufen die Schwestern Hanna und Judit bei einem lokalen Händler ein:

Vi pekar på hyllorna bakom honom [d. i. handlaren] på andra sidan disken, vi frågar och diskuterar. Hans engelska är dålig. [...] Han är inte påträngande, inte underdånig, inte inställsam. Och han verkar ha så god reda på vad vi vill ha att när slutsumman nämns, för säkerhets skull nerklottrad på en bit papper, prutar vi inte, även om vi lovat oss själva att självklart ska vi göra det. Men på svenskt vis tycker vi nu att det skulle framstå som snålt och dumt och att det skulle förstöra den goda affärsmässiga relationen (Trosell 2013, 63).³

Zunächst verweist der erste Teil des Zitats auf die Kommunikationssituation. „Hans engelska är dålig“ ist dabei ein Fall von „explicit attribution“ (Sternberg 1981, 231), also der deutlichen Benennung der verwendeten Sprache. Im nächsten Absatz findet sich bereits eine weitere der von Sternberg (1981, 230) beschriebenen Varianten: die „conceptual reflection“. Hierbei werden die in einer anderssprachigen Gesprächssituation beiderseitig angewandten soziokulturellen Normen von

3 „Wir zeigen auf die Regale hinter ihm [d. i. der Händler] auf der anderen Seite des Tresens, wir fragen und diskutieren. Sein Englisch ist schlecht. [...] Er ist nicht aufdringlich, nicht unterwürfig, nicht schmeichlerisch. Und er scheint so gut zu wissen, was wir haben wollen, sodass wir, als er den Endpreis nennt, zur Sicherheit auf einen Zettel gekritzelt, nicht feilschen, obwohl wir uns das selbstverständlich vorgenommen hatten. Aber auf schwedische Art denken wir nun, dass wir geizig und dumm wirken würden, und dass es die gute Geschäftsbeziehung zerstören würde.“

der Erzählinstanz kommentiert und bewertet. Dadurch erscheinen entsprechende Passagen in *En egen strand* zunächst wie Anekdoten aus einem der Authentizität verpflichteten Reisebericht.

Die anekdotenhaft geschilderte Situation erhält im Text auf der nächsten Seite eine Pointe, als auf einmal ein Fall von „selective reproduction“ vorliegt und die Worte des Verkäufers angesichts der Erwägung eines scheinbar überflüssigen Kühlschranks wie folgt wiedergegeben werden: „In case you are interested it will be a pleasure for me to arrange the transport – within the price of course. Här har vi mannen som vet hur en slipsten ska dras, plötsligen på en överraskande god engelska!“ (Trosell 2013, 64).⁴ Im zweiten Zitat werden in umgekehrter Reihenfolge die Strategien „conceptual reflection“ und „explicit attribution“ verkürzt wiederholt, um die offensichtlich fälschlichen Vorannahmen der Erzählinstanz zu karikieren. Dies kann insofern als ein entscheidender Moment der Figurencharakterisierung angesehen werden, da ein eurozentrischer Blick auf den globalen Süden im Verlauf des Romans immer wieder von der Erzählinstanz direkt adressiert wird – die vorwiegend in den beiden Schwestern fokalisierte Erzählinstanz spricht ständig von exotisierendem Gebaren in einem kritischen Ton.

Interessanterweise führen die Charaktere das Gespräch in der zitierten Szene anschließend nicht auf Englisch weiter. Stattdessen erscheint eine neue Figur aus dem Nichts, die für den weiteren Handlungsverlauf entscheidend ist. Es handelt sich um einen Mann, der unter Rückgriff auf exotisierende Stereotype als gut aussehend beschrieben und für die Schwestern zum sexuellen Begehrensobjekt wird. Das Begehren veranlasst letztlich den Kühlschrankkauf (vgl. Trosell 2013, 64). Dieser Situationsverlauf zeigt eine deutliche Kluft zwischen der Rhetorik der Erzählinstanz und ihrem Verhalten. Im Kontext des Einsatzes von Mehrsprachigkeit als Authentizitätsmarker ist diese Szene bedeutend: Anstatt der Wiedergabe eines englischsprachigen Kaufgesprächs wird die Handlung mittels eines *Deus ex Machina* vorangetrieben. Die Erfüllung von Authentizitätserwartungen liegt an dieser Stelle im Roman eher fern.

Dem analysierten Verkaufsgespräch lassen sich bereits viele Informationen über die privilegierte soziale Stellung der Hauptfiguren im globalen Kontext entnehmen. Hanna und Judit gehören der weißen kosmopolitischen Mittelschicht Schwedens an und sind sich der Vorteile ihrer Position und der Gefahren von Vorurteilen bewusst. Wenn die zwei miteinander sprechen, bedienen sie sich gerne des ‚svengelskas‘ [„Schwenglich“], einer humoristischen Mischform des Schwe-

4 „In case you are interested it will be a pleasure for me to arrange the transport – within the price of course. Hier erleben wir einen Mann, der zu überzeugen weiß, plötzlich mit einem überraschend guten Englisch.“

dischen und Englischen. Sternbergs (1981, 223) Begriff des „vehicular matching“ passt dazu nicht völlig, da die Streuung von englischem Vokabular hauptsächlich im Erzählen gegenüber dem Leser oder im Gespräch der Schwestern vorkommt, die Schwedisch zur Hauptsprache haben. Dieses Verhalten kann im Rahmen der Suche nach Verfahren der Authentizitätsvergewisserung als Variante des „enregisterments“ nach Agha (2005, 38) gewertet werden. Das Englische indiziert in diesem Sinne die Klassenzugehörigkeit. Sternberg (1981, 224) würde dieses Phänomen im Text vermutlich als „vehicular promiscuity“ klassifizieren, also die Darstellung von einsprachigen Situationen mit mehrsprachigen Mitteln. Es ist eine Strategie, die er mit der mittelalterlichen makkaronischen Dichtung in Verbindung bringt. Bei dieser Textform wird meist eine *lingua franca* parodiert und damit die sie verwendenden mächtigen Würdenträger bzw. allgemein sozial besser gestellte Personen. Besonders deutlich wird diese Facette in einem Rollenspiel der beiden Schwestern:

Judit? Är det du?
 Hon [d. i. Hanna] har hört mina steg.
 Vilken Judit?
 Judit, min syster?
 Henne har vi... enleverat.
 Enleverat?! Vem är då ni?
 My name is... captain Cook.
 Hon skrattar, lättroad så som aldrig.
 Godnatt, kaptan Cook. Dream sweet dreams.
 I always do. (Trosell 2013, 58)⁵

Mit der Anspielung auf Kapitän James Cook wird spielerisch die – im Text eindeutig mit Anglophonie assoziierte – koloniale Vergangenheit aufgegriffen. Die englischen Fragmente verweisen somit in diesem Kontext nicht nur auf die Klassenzugehörigkeit. Zugleich scheint es der Erzählinstanz schwerzufallen, sich von dieser Vergangenheit völlig zu distanzieren. Der Humor geht auf die Kosten von

5 „Judit? Bist du es?
 Sie [d. i. Hanna] hat meine Schritte gehört.
 Welche Judit?
 Judit, meine Schwester?
 Sie haben wir... entführt.
 Entführt? Wer seid dann ihr?
 My name is... captain Cook.
 Sie lacht, leicht zu amüsieren wie immer.
 Gute Nacht, Kapitän Cook. Dream sweet dreams.
 I always do.“

Hanna und Judit. Sie müssen sich als Europäerinnen zu den Mächtigen im pazifischen Archipel zählen und deshalb werden sie selbstironisch zum Ziel ihres eigenen Spottes.

Es gilt aufgrund der Einsicht über die Privilegien sozusagen „you är ju även du“ [you heißt halt auch du], wie gegen Ende des Romans festgestellt wird. Im globalen Maßstab spielt es keine Rolle, ob Schweden im Gegensatz zu England eine starke Kolonialgeschichte hatte oder nicht. Dies ist allerdings nur einer der identitätspolitischen Konflikte, die im Roman verhandelt werden. Der Ausspruch fällt nach dem dramatischen Höhepunkt der Handlung: Judit und Hanna müssen von der Insel mittels eines selbstgebauten Floßes fliehen. Auf dem offenen Meer begegnen sie dem Kühlschrankslieferanten. Dieser wird von Hanna bei einem Streit um dessen Kanu erschlagen. Kurz danach verstirbt Judit und Hanna versucht nach der Rettung, an Land auch deren Leiche verschwinden zu lassen. Letztlich findet sie sich in dem Ort wieder, wo die hier bereits erwähnte Einkaufsszene stattfand.

Die Protagonistin Hanna plagt nach der Rückkehr in das Dorf ihres Opfers gravierende Zweifel an der eigenen Identität. Die Identitätskrise der Protagonistin bezieht sich nur hintergründig auf ihre privilegierte soziale Stellung. „You är ju även du, han [d. i. handlaren] menade kanske bara mig, som om hon [d. i. Judit] inte existerade då, när vi provianterade hos honom. Det var alltid mig han vände sig till“ (Trosell 2013, 256).⁶ Nach dieser Selbsterkenntnis und ersten Spur versichert 13 Seiten später ein Zeitungsartikel, dass sich in der Diegese keine zwei Schwestern auf eine Pazifikinsel zurückgezogen hätten. Von den Behörden wurde stattdessen nur eine Person als vermisst gemeldet. Hanna scheint unter Schizophrenie zu leiden und Judit war eine Facette ihrer Persönlichkeit. Die von Taylor-Batty (2013) identifizierte ambivalente Position a) gegenüber Mehrsprachigkeit in modernistischen literarischen Texten könnte in diesem Krankheitsbild zunächst vermutet werden. Zugleich läuft diese Wendung den Verfahren der Authentizitätsvergewisserung und damit verbundenen Formen des „enregisterments“ nach Agha (2005, 38) zuwider. Die Enthüllung Judits als krankhafte Einbildung stellt den vermeintlichen ‚Realismus‘ in jedem Fall rückblickend in Frage. Wie können die Erlebnisse einer Figur erzählt werden, die in der erzählten Welt nicht wirklich existiert? Und haben die englischen Passagen als Verfahren der Authentizitätsvergewisserung lediglich die Funktion, die Irritation des Lesers zu steigern?

6 „You heißt halt auch du, er [d. i. der Händler] meinte vielleicht nur mich, als ob sie [d. i. Judit] nicht existierte, als wir bei ihm proviantierten. Es war immer ich, an die er sich wendete.“

3 Mehrsprachigkeit als intertextueller Verweis

Der Einsatz von Englisch in Trosells Roman *En egen strand* hat eine indexikalische Funktion abseits der Verfahren der Authentizitätsvergewisserung. Die ‚andere‘ Sprache im Erzählen kann als allgemeiner intertextueller Verweis auf englischsprachige Literatur gelesen werden. Es findet im Roman eine Positionierung zu diesem ‚fremden‘ und dennoch vertrauten Kanon statt. So tritt nicht nur der für seine Forschungsreisen im Pazifik weltberühmte James Cook in *En egen strand* auf. Judit vergleicht die Lage der beiden Schwestern ebenso mit Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (vgl. Trosell 2013, 67).

Abgesehen von expliziten Verweisen auf englische Prätexte kann die Wahl einer Insel zum Handlungsort als weitere Referenz interpretiert werden. Die Insel wird im Modernismus als imaginärer Ort verstanden, der als Grundlage für die Umsetzung künstlerischer Projekte dient, wie die Literaturwissenschaftlerin Jill Franks (2006, 18) in ihrer Monographie *Islands and the Modernists: The Allure of Isolation in Art, Literature and Science* herausstellt. Hanna folgt dieser Idee und reist in den Pazifik. Der utopische Gedanke einer Autonomie des künstlerischen Subjekts treibt die Protagonistin an, ihr altes Leben hinter sich zu lassen. Einen Rückblick auf ihre Kindheit und ihre prekäre Arbeit im Sozialdienst schließt sie entsprechend mit dem Ausruf „Allt för konsten!“⁷ (Trosell 2013, 171) ab. In derselben Passage deutet sie zugleich an, Sprache vor allem als Instrument des subjektiven Ausdrucks von Individualität zu verstehen. Nach einem Beispiel dafür, wie sehr sie ihren beruflichen Jargon verinnerlicht hat, fragt sie: „När ska jag hitta tillbaka till mitt eget språk?“ (Trosell 2013, 171).⁸

Der modernistische Wunsch nach Autonomie des Subjekts hat wie die expliziten Anspielungen auf den Kolonialismus einen konkreten englischen Prätext. Bereits der Titel des Romans, *En egen strand*, erinnert nicht nur zufällig an den Titel der schwedischen Übersetzung von Virginia Woolfs (2000 [1929]) Klassiker *A Room of One's Own*. Statt *Ett eget rum* [Ein eigener Raum] ist es ein Strand für sich allein, der das Ausleben der eigenen Kreativität ermöglichen soll. Das künstlerische Streben nach Autonomie und die Machtasymmetrien des Kolonialismus stehen jedoch konträr zueinander. Im Roman wird die Auflösung dieses Widerspruchs versucht, indem sich mit Woolf auf eine geschlechterpolitische Problemlage berufen wird. Nach Woolf (2000 [1929], 67) wäre materielle Unabhängigkeit Voraussetzung für Kreativität, aber Frauen würde beides von den sozialen Umständen nicht gewährt.

7 „Alles für die Kunst!“

8 „Wann werde ich zu meiner eigenen Sprache zurückfinden?“

Der materielle Reichtum der Schwedin Hanna im Kontext des globalen Südens ist zwar immer schon überformt von dem im Roman durch Nennung von James Cook und Defoes *Robinson Crusoe* ‚männlich‘ kodierten Projekt des Kolonialismus. Dennoch wird eine geschlechtersensible Position vertreten, die auf den sozialen Ausschluss von Frauen aus ästhetischen Traditionen aufmerksam machen will. Die intertextuellen Bezüge zu Woolfs Essay in der Erzählung verdeutlichen dies: Die aktive Künstlerin unter den beiden ist nicht Hanna, sondern Judit. Ihr Name verweist auf den woolf’schen Prätext, denn „Judith“ heißt William Shakespeares historisch nicht-existente Schwester, die Woolf zum Zwecke ihrer Argumentation erfindet. Während diese Gemeinsamkeit noch zufälliger Art sein könnte, so erinnert das Schicksal der Hauptfigur von Trosells Roman stark an jenes, das Woolf für Judith Shakespeare ausmalt: „[...] any woman born with a great gift in the sixteenth century would certainly have gone crazed, shot herself, or ended her days in some lonely cottage outside the village, half witch, half wizard, feared and mocked at“. (Woolf 2000 [1929], 63–64) Die anscheinende Schizophrenie der Hauptfigur ist nur eine konsequente Umsetzung von Woolfs Anregungen aus *A Room of One’s Own*. Dort formuliert Woolf den utopischen Gedanken, dass eine Gesellschaft angestrebt werden solle, in der das kreative Potenzial aller Menschen frei entfaltet werden könne. Im Schweden des 21. Jahrhunderts scheinen diese Voraussetzungen weiterhin nicht erfüllt, wie Trosells Roman kritisch nahelegt.

4 Resumée

Mit Blick auf Woolfs (2000 [1929]) Essay kann die vermeintliche Schizophrenie der Protagonistin von *En egen strand* als eine literarische Stellungnahme zum derzeitigen Diskurs über Mehrsprachigkeit und *Heteroglossie* in der Soziolinguistik und Literaturwissenschaft interpretiert werden. Die von Taylor-Batty (2013) für den Modernismus identifizierten Extrempositionen zu Mehrsprachigkeit sind dabei aufschlussreich: a) Trotz psychologischer Probleme der Hauptfigur lässt der intertextuelle Verweis des Romans an der Vermutung zweifeln, dass eine mehrsprachigkeitskritische Position eingenommen wird; b) vielmehr wird stattdessen der Variante gefolgt, Unterschiede zwischen Original und Übersetzung zu verwischen. Dafür spricht die Anlehnung des Titels an Woolfs Prätext und die Übertragung der Figur Judit/Judith. Kultur wird somit in diesem Roman nicht mit einer Ethnie und einer spezifischen Sprache in eine Homologie überführt, sodass die Parameter der *postmonolingual condition* nach Yildiz (2012) erkennbar sind. Dennoch wird eine spezifisch auf die schwedische Gesellschaft ausgerichtete feministische Kritik in *En egen strand* formuliert. Der Zugang zu, in Buschs (2013) Terminologie, „sprach-

lichen und kommunikativen Ressourcen“ wird dabei im Roman einerseits wohlwollend aufgegriffen, und andererseits stilistisch eingesetzt, um geschlechtsspezifische Ausschlüsse in bestimmten kulturellen Feldern anzuprangern. Die Verwendung von Englisch in *En egen strand* verweist so nicht nur auf Verfahren der Authentizitätsvergewisserung und auf die Zweckmäßigkeit der Verwendung von Englisch als *lingua franca* in einer globalisierten Welt. Das fragmentarisch gebrauchte Englisch in *En egen strand* ist ebenso Index für den weltweiten Einfluss eines englischsprachigen, vom Kolonialismus geprägten Literaturkanons. Dieser Kanon wird dabei nicht ausschließlich negativ dargestellt. Der ebenfalls in diesem Kanon formulierte utopische Gedanke künstlerischer Autonomie wird vielmehr als Möglichkeitshorizont präsentiert. Als stilistisches Mittel wird das Englische in *En egen strand* mit idiolektaler Wirkung eingesetzt und dadurch die Suche der Hauptfigur nach einer individuell-eigenen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit unterstrichen. Das sich im Text darstellende Selbst der Hauptfigur charakterisiert sich implizit über die *Heteroglossie* seiner Äußerungen. Der Einsatz von *Heteroglossie* bietet Aino Trosells Roman ein Potenzial zur freien Gestaltung, dessen Bezugssystem in erster Linie literarisch ist. Zugleich macht die Analyse von *En egen strand* darauf aufmerksam, dass Mehrsprachigkeit im soziolinguistischen Sinne und literarische *Heteroglossie* bis zu einem gewissen Grad interdependent sind. Die Analyse des Zusammenspiels beider Seiten bietet sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive an. Die Mehrsprachigkeit von Gesellschaften ist nicht Vorlage, sondern produktive Grundlage für literarische Texte.

Literaturverzeichnis

- Agha, Asif. „Voice, footing, enregisterment“. *Journal of Linguistic Anthropology* 15 (2005): 38–59.
- Busch, Brigitta. *Mehrsprachigkeit*. Wien: Facultas.wuv, 2013.
- Franks, Jill. *Islands and the Modernists: The Allure of Isolation in Art, Literature and Science*. Jefferson, NC: McFarland, 2006.
- Sternberg, Meir. „Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis“. *Poetics Today* 2.4 (1981): 221–239.
- Taylor-Batty, Juliette. *Multilingualism in Modernist Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Trosell, Aino. *En egen strand*. Stockholm: Norstedts, 2013.
- Van Parys, Jonathan. *A visualisation of language knowledge in Europe based on the European Commission's Europeans and their languages survey. Eurobarometer 2012*, <http://languageknowledge.eu/countries/sweden>, Interactive Database 2012– (05. Oktober 2017).
- Wolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000 [1929].
- Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York, NY: Fordham Univ. Press, 2012.

Philipp Wagner, M.A. in Literatur- und Kulturtheorie (Universität Tübingen), zuvor Studium der Skandinavistik und Politikwissenschaft. Fellow der DFG-geförderten IRTG 1540 „Baltic Borderlands. Shifting Boundaries of Mind and Culture in the Borderlands of the Baltic Sea Region“ der Universität Greifswald. Forschungsschwerpunkte: Insularitäten, Mobilität, Mehrsprachigkeit, Intersektionalitätsansätze.

Johanna Laakso

Real Language, Real Literature: Problems of Authenticity in Modern Finnic Minority Literatures

Abstract: Alongside the nation-state languages Finnish and Estonian, their sister varieties – such as Meänkieli in Sweden, Kven in Norway, Karelian in Finland and Russia, Veps in Russia, or Võro in southern Estonia – are now either recognized or striving for recognition as minority languages. Developing literary standards and literatures raises questions of authenticity: is language a naturally existing part of ethnic identity or something that must be cultivated and formally studied? Should literature offer realistic depictions of the life and multilingual language use of minorities, or should it serve the puristic goals of language planning and language-based identity building? The ways in which literary and mimetic multilingualism can relate to the linguistic reality of minorities are still in need of further research.

Keywords: authenticity, Estonia, language planning, minority literatures, multilingualism, Russia, Scandinavia

1 A language for a nation

The national awakenings prompted by Romantic nationalism in the nineteenth century led to the standardization of many Finno-Ugric languages: first in the emerging state language projects, and then at different points of time into the late twentieth century, also involving many Finno-Ugric minorities. The goals of these processes were not only practical and political but also aesthetic: to create a language for artistic expression.

Romantic nationalism saw language as a supra-individual product of nature and the *Volksgeist*. The Romantic pioneer authors of emerging nations used “a subaltern vernacular in order to demonstrate and celebrate its literary capabilities” (Leerssen 2013, 13). Paradoxically, however, they had to overlook the processes of language planning and forget the fact that the language they used was not a direct representation of the authentic vernacular but an artefact, as alien to the common people as were the Western forms and genres in which it was used. This, of course, was in line with the general folklorism (or “fake-lorism”); see

Bendix 2009, 176–187) of these national projects, inventing the tradition and then forgetting how the tradition was invented.

Both in Scandinavia and in Russia, the literatures of the emerging or recently acknowledged ethnic minority languages are still struggling with the same problems: the hidden discrepancy between authenticity and language planning. For Veps, a Finnic minority language in north-western Russia, since the turn of the 1990s a literary language has existed, but many older speakers feel that this new language is “not the real thing”:

minun tatam sanub kaiken aigan sinä pagized verhal kelel, sikš ku minä sindai en el'genda, en tea miččel kelel sinä pagized, no ed vepsän kelel, – – erased sanad potomu što hii ii tekoi, neglik da sebranik da, ken om sebranik, a podrušk a no podrušk

“My father keeps telling me: you speak in a foreign language, because I don’t understand you. I don’t know which language you are speaking, but it’s not Veps. – – Because there are certain words they [the older generation] don’t know, *neglik* [hedgehog] and *sebranik* [friend], and ... who is a *sebranik*? Oh, *podrušk* [Russian *podružka* ‘girlfriend’], well *podrušk*.” (Puura et al. 2013, 141; translation modified here)

For speakers who resist the idea of written culture, the unified and homogenized written standard just does not feel right, as in this example from a study on the Võro language in southern Estonia:

umma lehte tuud tuud ma piä hindä jaos ümbre tõlkma tuu om väega määndseski kohitsetu keeleh üldiselt kirotõdu [...]

“*Uma Leht* (the Võro-language bimonthly), that, that I must translate for myself, it’s very much, written in a kind of castrated language in general” (Koreinik 2013, 91; translation modified here)

Facing this paradox, only a few authors try to bridge the gap between the ethnolinguistic assumption (the idea that there is a simple one-to-one correspondence between identity and language; see e. g. Blommaert, Leppänen, and Spotti [2012, 4]) and the standard-language ideology, which claims that not even native speakers can master their language without formal education (Milroy 2001, 537). The only both explicit and elegant attempt to do so that I have managed to find comes from Bengt Pohjanen, who writes in *Meänkieli*, a Far-Northern Finnish variety in Sweden:¹

1 Translations in this article are my own unless otherwise indicated.

Ennää mie en halua olla viehraana toisten toelisuudessa. Mie hääyn oppia suomen, niin, sitä suomea, jota met puhuma ja jota ei vielä ole olemassa, mutta jota mie kannan syämässä sikiönnä, joka jo kauon oon oottanu minun hajoamista ja sen syntymistä. Enhään mie sitä vielä käsitä, ette mie halvaan synnyttää minun äitinkielen. Samaan se sille, ette mie olen keskonen, mutta minun kielen synnyttäjä mie halvaan olla itte. [...] Minun kieli haluaa ulos niinku kaikki kielet halvaava, syyreä saahmaan, henkhiin ja haistaan, anthaan kukile nimiä, kaloile kans, selithään juttuja ja tinkaahmaan, lauhlaan ja itkheen, olheen muitten kielten roikassa. Mie halvaan synnyttää kielen ja sitte auttaa muitaki synnythään. Mie halvan kielen paanmuskaksi. (Pohjanen 2009, 190–191)

[I don't want to be a guest in the reality of others any more. I must learn Finnish, yes, the kind of Finnish that we speak, the language which doesn't exist yet but which I'm carrying in my heart like a child that has long waited for me to go into labour and give birth to it. I don't understand yet that I want to give birth to my mother tongue. Never mind that I was prematurely born, I myself want to be the one who gives birth to my language. [...] My language wants to come out like all languages do, to get oxygen, to breathe and to smell, to give names to flowers, and to fish, too, to explain things and to barter, to sing and to cry, to be a language among other languages. I want to give birth to the language and then help others give birth, too. I want to be the midwife of language.]

The quotation is from Pohjanen's autobiographical novel *Jopparikuninkhaan poika* [The Son of the Smuggler King], the story of the protagonist's childhood and youth in northern Sweden near the Finnish border, starting with his birth with the help of two competing local midwives. The physical and biological reality of childbirth in a remote village in the 1940s is contrasted with the literary connotations of the expression "guest in reality" – *Gäst hos verkligheten*, the title of a famous philosophical novel by the Swedish author Pär Lagerkvist. In Pohjanen's text, this "reality of others" is a literary, theoretical one, while the author's native language is a living being, physically real. At the same time, however, in folk-linguistic thought only written and standardized languages are "real."

With the midwife metaphor, Pohjanen skilfully combines the two opposing aspects of minority-language planning: the language has the right to be born because it already exists like an unborn child, but the language cannot be born without the active agency of the midwife, the language activist. Furthermore, the quotation illustrates a typical feature of endangered languages: writing *in* the language easily turns into writing *about* the language and language-related issues – the choice of language in itself is a political act and the text has an explicit language-political agenda. This also means dealing with the reality of multilingualism, finding a place for the language "among other languages" [muitten kielten roikassa].

2 Keeping it *our* language: Linguistic purism

The Romantic nationalist language-planning projects in Eastern Europe were also characterized by purism, the avoidance of foreign elements. Thomas (1991, 75–83 [see also Brunstad 2003, 57–58; Kamusella 2009]) distinguishes six orientations of purism in language planning:

- *xenophobic* (foreign influences are bad in general),
- *elitist* (the language of educated city elites is inherently better),
- *ethnographic* (authentic dialects of the common people are inherently better),
- *reformist* (a new language for a new society must be created, also to signal a break with the colonial past),
- *playful purism* (language planning as an aesthetic game), and
- *archaizing* (focus on a “golden age” in the national past).

In one form or another, all of these have been present in the Finno-Ugric language-planning movements, although – the traditions of literary and elite language use being very thin or non-existent – the “elitist” and “archaizing” orientations have had no more than indirect and abstract representations.

It is also important to note how these aspects of purism relate to the opposition of authentic vs constructed. The history of Finno-Ugric literatures offers us many examples of both purism-by-construction (as in the Veps example above) and puristic archaisms connected with ethnographic authenticity. Again, we meet the paradox of folklorism, or what Gayatri Spivak has called strategic essentialism (for an insightful critique, see Lee [2011]): accepting and appropriating an “artificial” ethnocultural identity for political purposes.

Moreover, it must be noted that linguistic purism is often relative. It relates to and targets a certain language as its “enemy,” disregarding or repositioning other languages. In the codification process of Modern Standard Finnish in the nineteenth century, linguistic purism mainly targeted Swedish influences, while Eastern Finnish or Karelian dialect words were perceived as authentic (even if they were originally Russian loanwords). Similarly, while Estonian language planning is widely known for its lexical purism and neologisms such as *arvuti* “computer” (from the verb *arvuta* “count, calculate”), for Võro activists in southern Estonia, *puutri*, a nativized form of the internationalism *computer*, is more “authentic” than the Standard Estonian word. For many minority languages today, it is the nation-state language that poses the primary threat, while other international lingua francas, English in particular, may even be perceived as “allies.”

Debates on puristic language planning are symptomatic of the situation of many minority languages today, and the question of whether the language “loses

its cultural value with too many foreign words” (Garland 2008, 115) is often heatedly discussed. Borrowing from the majority language is an easy solution for modern bilingual speakers; but, especially in laymen’s eyes, abundant loanwords are understood as a signal of inferiority (“they don’t even have a word of their own for X”). On the other hand, excessively puristic language planning will turn the language into something artificial or “castrated,” or musealize it into a language for old people and old things. The gatekeeper effect, with traditional speakers jealously protecting the language from younger generations, can be observed with many minority languages in Russia in particular (see Scheller 2011, 85).

3 The “real” presence of the other language in literature: From symbolic to macaronic

Literature has played and will play a key role in the promotion, image-construction, and maintenance of numerous modern minority languages. In fact, many of them have no role at all or merely symbolic uses in administration and education. Moreover, their media presence may be very restricted, so that literary and artistic uses are practically the only public domain open for them.

While the Romantic nationalist language and literature projects were characteristically monolingual, today’s minorities face a different challenge. Creating a monolingual world in literature is only possible in certain genres such as historical fiction. Any kind of text which relates to the linguistic reality of today *must* pay attention to the presence of other languages in the life of modern minorities. How this is expressed in the text can be analysed in terms of various dimensions of form and function.

Where function is concerned, the explicit presence of other languages in the text can express a subversive, emancipatory agenda, explicitly thematizing linguistic oppression, as in this excerpt from a novel by Alf Nilsen Børsskog, a pioneer of Kven literature. (Kven, like Meänkieli, is a Far-Northern Finnish variety, spoken in Norway and recently recognized as a minority language.) The protagonists, a group of Kvens, sitting in a hideout in the mountains during World War II, are passing their time by chatting about everything between heaven and earth:

Enkelitten kuorolaulusta kuosuvaarantakalaiset siirrythiin maalishiin asioihin, ko het alethiin puhuskelehan Kentän kouluhuonheesta, koulumiehestä, ja häne opettamisesta, josta het ei olheet ymmärtänheetkhään niin paljookhaan. “Eihän se mies puhunukhaan meidän ommaa kieltä,” sanoi Anni. Kaikki heilä oli jäänny oppimatta: Raamatunhistoria, Klaarikka, norjan kieli, äidinkieli ja vieläpä räkiniki. Kuka heistä pikkulapsista olis saattanu tiettiät

mitä se *fem pluss fem* oli. “Hyvin met tiesimä ette viisi ja viisi oli kymmenen. Mutta kuka viheliäisen viisas olis saattanu arvata mitä tuo *fem pluss fem* oli?” kysyi Anni. (Nilsen-Børsskog 2004,198)

[From the choral song of angels, the people behind Kuosuvaara Fell went on to worldly affairs and started talking about the schoolhouse at Kenttä, the teacher and his teaching, of which they hadn’t understood very much. “He didn’t even speak our language,” Anni said. They had missed everything: Bible history, the Catechism, the Norwegian language, their mother tongue, and even mathematics. Who of them, little kids, could have known what *fem pluss fem* (five plus five) was. “We knew very well that five and five makes ten. But who was smart enough to guess what that *fem pluss fem* means?” Anni asked.]

This is a typical example of how minority literatures thematize linguistic oppression. The foreign elements are sparse and symbolic. We do not get a realistic representation of what happened between the Norwegian-speaking teacher and the Kven children; a short token phrase in another language is enough to convey the idea of the language barrier. In Meir Sternberg’s (1981) taxonomy, this kind of multilingualism moves between “homogenizing convention” (everything is translated into the language of narration) and “selective reproduction” (only a few examples of the other language are given).

At the other end of the continuum of literary multilingualism, we have what Sternberg (1981) calls “vehicular promiscuity” and what is traditionally often called macaronism or, sloppily, “mixed language.” The other language is present in so many insertions that it is difficult to determine which language is the “matrix” one, and sometimes even grammatical elements or constructions can be mixed or intertwined. Macaronism is traditionally used in puns and inside jokes of multilingual groups, from European academic traditions of mixing Latin with the local vernacular to the multilingual folklore of minority groups (see Verschik 2013).

In the following Veps *chastushka*, published in a folklore collection, almost all lexical words are Russian, while the grammar is mostly Veps or hybridized (as in *ot butylkad* “from the bottle,” with the Russian preposition *ot* and the Veps partitive case ending *-d*). The point here is not that the Veps would not be able to express these things in their own words; rather, this is a multilayered joke playing both on the omnipresence of Russian and the ability of Veps speakers to combine two languages.

tafi, tafi *bi kolhozas*
d’iscipl’inan navet’ta.
predsedat’el’ad kolhoza
ot butylkad otvet’ta. (Zajceva and Mullonen 1969, 173; Russian elements in italics)

[Necessary, necessary it would be in the collective farm
to introduce discipline,
to wean the president of the collective farm
from the bottle.]

In the context of language endangerment, however, macaronism may assume another role, creating caricatures of assimilation: “look what has happened to our language!” This poem by Olga Moshnikova was published on a website for Karelian teachers and language activists, *opastajat.net*:

Oppizin paista nygözeh moudah,
kui karjalan rahvas ven’akse murdau.
Olis vai himo säilyttiä kieli,
eihäi sit nagrettas oma hieru.

Gu tulethäi kunne,
sit “*zdraste vam*”, kuuluu.
Pagin luadu ven’akse muuttuu.

Vahnat, gu bluaznat, muodoillah kaikkeh,

vai olis havahtuakseh, gu tuulen hattu.
Oppiet vai duumaija – mi on kummu:

Kak dela podruugu, čto novogo kuuluu?
Tänäpäi *televizoras* on hyvä fil’mu,
tule hos *gostih* da *pozvoni* kerdu.
Toizel kerral *ob’azatel’no* tulen,
a tänäpäi en voi, *zan’atoi* olen.
Utrečkom avtoubusal gorodah ajan,
Produktua, podarkua lapsile ostan.
Nu ladno, poka. Ščastlivo ajua.
Muuzale piivuo *ne zabud’* ostua.

Kehvelin *bolezni* meih nygöi *pristuanii*.
Ved’ umnoit dai gramotnoit bili bi kaikin,
Hinnan dai *sprosan ičele znaem*.
Mikse sit tuskas *žizn’ protekaet?* (Moshnikova n.d.; Russian elements in italics)

[I tried to speak in today’s way,
the Russian lingo which Karelians are speaking.
If only one would want to maintain one’s own language,
and not be the laughing stock of the whole village.]

Wherever you arrive,
you can hear *zdraste vam* (Russian words of greeting),
the talk turns into Russian.

Old people, like fools, adapt to everything,
they should just wake up.
Just try to think – how strange this is:

How are you, my friend, what's the news?
Today on TV there's a good film,
why don't you come to visit and ring me up some time?
Some other time I'll come, absolutely,
but today I can't, I'm busy.
In the morning, I'll take the bus to the city,
buy food and presents for the kids.
OK, so long! Have a nice ride!
Don't forget to buy beer for the husband.

What a darned disease we have caught.
We should all be wise and literate,
we know our price and the demand for us.
Why is our life going by in anxiety?]

The markedly Russian elements of the poem are not easy to distinguish from established Russian loanwords such as *gost'ih* “to visit” or *piivo* “beer,” which were used by Karelian speakers even a hundred years ago. The most obvious Russian loans are greetings and discourse words (*čto novogo?* “what’s the news?”) or verb phrases showing Russian inflections (*ne zabud'* “don’t forget”). The middle part of the poem, marked with indentation, illustrates modern Karelian language use, and the last lines, with the narrator also switching to the mixed code, signal a kind of resignation.

4 Accommodating mimetic multilingualism

The two previous examples illustrate the dark side of multilingualism as experienced by speakers of endangered languages: linguistic oppression and low prestige. However, modern minorities are often not only bilingual but multilingual. Languages other than the local minority or dominant ones do not represent an immediate threat, which means that they can be used for aesthetic goals. The following example, from a poem by the Võro-language poet Contra (Margus Kõnnula), includes a short phrase in English and the name of a famous Danish football goalkeeper:

mille meheq *from greit briten*
 aina juuskva platsi piten
 mille takan aetas kerrä
 õkvalt kae aolehtist perrä

püvvä hinnäst kurssi viia
 mängjät üttegi ei tiia
 tiia vaid et postõ vaihõl
 taanlastõl sais *piitrõ smaihhel*. (Contra n.d.; foreign-language elements in italics)

[why do men *from Great Britain*
 keep running along the square
 why are they chasing a ball
 just look it up in the newspapers

I try to keep myself posted
 I don't know a single player
 I only know that between the posts
 the Danes have *Peter Schmeichel* standing.]

Note that the foreign names are written with small letters and orthographically transcribed, and Schmeichel's given name is "nativized" as "piitrõ." What we see here is an aesthetic game of finding rhyme words which would be impossible in Standard Estonian. Although the tradition of Estonian poetry is very rich in the highly skilled use of rhyme and metre, Standard Estonian for phonological reasons has very few word forms ending with *-n* (to rhyme with *Britain*) and no *-aih-* sound sequences (to rhyme with *Schmeichel*). In these verses, Contra humorously demonstrates how South Estonian rhymes with foreign words where Standard Estonian cannot.

We can also read this poem as a miniature illustration of how English and other major lingua francas can serve to relativize the importance of the dominant language. These foreign items embedded in the text provide a vantage point from which South Estonian, formerly considered "just a dialect," is now in no way inferior to Standard Estonian but a language in the company of other languages ("muitten kielten roikassa," as Bengt Pohjanen put it in *Meänkieli*). So, finally, what this example illustrates is increased awareness of multilingualism on a more abstract level.

Multilingualism in literature was long understood as directly reflecting real-life multilingualism. Even in our own time, minority and migrant literatures are often subject to an authenticity expectation: in the same way as women authors in the nineteenth century were supposed to represent a "woman's perspective," migrant and minority authors have long been expected to deliver an ethnograph-

ically authentic representation of their linguistic environment (see e.g. Nilsson 2013, 52–61).

Looking at modern Finnic minority literatures, however, we hardly find any realistic representations of everyday multilingualism. And, notably, this is the case despite the strong traditions of realism and the emancipatory agenda of many minority literatures. Instead of constant code-switches and ample nonce loanwords, in modern Finnic minority literatures we see multilingualism sparsely and symbolically represented, as in the earlier Kven example, or an exaggerated caricature of multilingual communication, as in the Karelian example – both in the service of revitalization or fighting linguistic oppression. Alternatively, minority authors, like all others, can turn their back on linguistic realism and freely use multilingualism for aesthetic goals. We might draw the conclusion that multilingualism in minority literatures has precious little to do with real languages or their use.

Even if analysing the examples discussed here needs special linguistic expertise, the real challenge probably lies in understanding and describing the aesthetic and mimetic aspects of literary multilingualism – in relation to prevailing traditions, conventions, and expectations of the target audiences, and to the literary and linguistic cultures in which the texts were produced. These cultures, in turn, differ in different countries. Post-Soviet Russia with its general glorification of the Russian language (despite lip-service to traditional indigenous cultures) is ideologically different from the Nordic countries, where assimilationist policies have, in the late twentieth century, largely given way to more generous attitudes towards minorities, and from post-Soviet Estonia with its strongly language-based nationalism. Multilingual individuals do not perceive themselves as representing a phenomenon in general terms: their multilingualism exists in relation to the languages involved and their situation. For multilingual literatures, this applies to an even greater extent: research on these literatures, and analysis of them, requires in-depth knowledge of all the relevant cultural and literary traditions and their political contexts.

Works cited

- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2009.
- Blommaert, Jan, Sirpa Leppänen, and Massimiliano Spotti. “Endangering Multilingualism.” *Dangerous Multilingualism: Northern Perspectives on Order, Purity, and Normality*. Ed. Blommaert, Leppänen, Päivi Pahta, and Tiina Räisänen. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012. 1–24.
- Brunstad, Endre. “Standard Language and Linguistic Purism.” *Sociolinguistica* 17.1 (2003): 52–70.

- Contra [Kõnnula, Margus]. "Taivaretel." *Võro kirändüse kodoleht*. Võro Institute, n.d. <http://wi.ee/voro/kiranigu/contra/> (5 August 2018).
- Garland, Jennifer. "The Minority Language and the Cosmopolitan Speaker: Ideologies of Irish Language Learners." PhD thesis. University of California, Santa Barbara, 2008.
- Kamusella, Tomasz. *The Politics of Language and Nationalism in Modern Central Europe*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Koreinik, Kadri. *The Võro Language in Estonia: ELDIA Case-Specific Report*. Mainz: ELDIA, 2013. Studies in European Language Diversity 23. <http://phaidra.univie.ac.at/o:308888> (5 August 2018).
- Lee, Emily S. "The Epistemology of the Question of Authenticity, in Place of Strategic Essentialism." *Hypatia* 26.2 (2011): 258–279.
- Leerssen, Joep. "Notes towards a Definition of Romantic Nationalism." *Romantik: Journal for the Study of Romanticisms* 2 (2013): 9–35.
- Milroy, James. "Language Ideologies and the Consequences of Standardization." *Journal of Sociolinguistics* 5.4 (2001): 530–555.
- Moshnikova, Olga. "Šipainik." *opastajat.net*. n.d. <http://opastajat.net/luvekkua/muut/olmo.html> (5 August 2018).
- Nilsen-Børsskog, Alf. *Kuosuvaaran takana*. n.p.: Idut, 2004.
- Nilsson, Magnus. "Literature in Multicultural and Multilingual Sweden: The Birth and Death of the Immigrant Writer." *Literature, Language, and Multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*. Ed. Wolfgang Behschnitt, Sarah De Mul, and Liesbeth Minnaard. Amsterdam: Rodopi, 2013. 41–62.
- Pohjanen, Bengt. *Jopparikuninkhaan poika*. Överkalix: Barents, 2009.
- Puura, Ulriikka, Heini Karjalainen, Nina Zayceva, and Riho Grünthal. *Veps in Russia: ELDIA Case-Specific Report*. Contributions by Anneli Sarhimaa and Eva Kühhirt. Mainz: ELDIA, 2013. Studies in European Language Diversity 25. <http://phaidra.univie.ac.at/o:315545> (5 August 2018).
- Scheller, Elisabeth. "The Saami Language Situation in Russia." *Ethnic and Linguistic Context of Identity: Finno-Ugric Minorities*. Ed. Riho Grünthal and Magdolna Kovács. Helsinki: Finno-Ugrian Society, 2011. *Uralica Helsingiensia* 5. 79–96.
- Sternberg, Meir. "Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis." *Poetics Today* 2.4 (1981): 221–239.
- Thomas, George. *Linguistic Purism*. London and New York: Longman, 1991.
- Verschik, Anna. "Mitmekeelsus kui ideaal ja loovuse allikas." *Kiili rikkus ja elujõud = Keelte paljus ja elujõud = Diversity and Vitality of Languages*. Ed. Jüvä Sullöv. Võro: Võro Instituut, 2013. Publications of Võro Institute 27. 11–29.
- Зайцева, М. И., and М. И. Муллонен [Zajceva, M. I., and M. I. Mullonen]. *Образцы венской речи*. Leningrad: Nauka, 1969.

Johanna Laakso has held the chair of Finno-Ugric Language Studies at the University of Vienna since 2000. Her research interests include historical linguistics, multilingualism and language contact, minority language issues, and gender linguistics.

Hannah Tischmann

Mehrsprachigkeit als Verfahren der gesellschaftlichen Inklusion in schwedischer Gegenwartsliteratur am Beispiel von Neftali Milfuegos' *Tankar mellan hjärtslag* (2015) und Sami Saids *Väldigt sällan fin* (2012)

Abstract: Der Artikel verfolgt eine Tendenz in der schwedischsprachigen Gegenwartsliteratur, in der gesellschaftliche Inklusion wesentlich durch Spracharbeit vorgeführt wird. Anhand zweier Beispiele zeigt er Strategien auf, durch die mehrsprachige Literatur ihre multinationalen Protagonisten in einer schwedischen Gesellschaft verankert, deren monolinguale und -kulturelle Vorstellung gleichzeitig unterlaufen wird. Damit werden sprachbasierte Dichotomien des ‚Wir‘ und der ‚Anderen‘, wie sie auch der Annahme unterliegen, dass literarische Mehrsprachigkeit zum Beispiel die Funktion erfülle, Minderheitensprachen sichtbar zu machen, für nichtig erklärt.

Keywords: Mehrsprachigkeit; gesellschaftliche Inklusion; schwedische Gegenwartsliteratur; *code-switching*; Neftali Milfuegos; Sami Said; Tigrinisch

Der implizit oder explizit auftretenden Mehrsprachigkeit in literarischen Texten werden neben persönlichen oder ästhetischen Gründen diverse Funktionen zugeschrieben.¹ Die schwedische Linguistin Carla Jonsson, zum Beispiel, beschreibt literarische Mehrsprachigkeit in Bezug auf das Verhältnis der offiziellen schwedischen Minderheitensprachen Sami und Meänkieli zum Standardschwedischen in dem Jugendbuch *Sms från Soppero* (2007, *SMS aus Soppero*) von Ann-Helén Laestadius und dem Roman *Populärmusik från Vittula* (2000, *Populärmusik aus Vittula*) von Mikael Niemi als eine Art Machtinstrument. In dieser Form könne Mehrsprachigkeit in Literatur unter anderem auf unterdrückte Stimmen aufmerksam machen und monolinguale Diskurse herausfordern:

The use of code-switching is inextricably linked to the concept of power. Code-switching can be used to resist, challenge and transform power relations and domination, to make silent

¹ Vgl. für eine ausführlichere Aufzählung Laakso 2011, 28–34.

voices heard, to legitimize a certain linguistic variety (eg. [sic!] minority languages, multi-ethnic varieties) [...] and to legitimize the very use of code-switching, to challenge dominant notions of language alternation as being deviant, to create an alternative marketplace for multilingual literary texts, to empower minority groups, to decenter the ‚legitimate‘ language (eg. [sic!]) and to promote heteroglossia and resist monologism. (Jonsson 2012, 226)

Laut Jonsson (2012, 223–224) erfolgt eine solche Legitimierung und Sichtbarmachung der Minderheitensprachen und ihrer Sprecher nicht zuletzt durch den Effekt einer Entfremdung auf Seiten der Leser, wenn diese selbst durch ihre fehlenden Sprachkenntnisse in eine externe Position gedrängt werden.

Johanna Laakso (2011, 33) verweist auf eine weitere mögliche Funktion literarischer Mehrsprachigkeit: Durch einen humoristischen Effekt sowie den Bezug auf regionale Identitäten könne sie charaktterspezifische Eigenschaften der Figuren hervorheben, die in diesem Fall allerdings typischerweise Tölpelhaftigkeit und Bildungsmangel darstellen und die Figuren lächerlich machen würden.

Die Funktionszuschreibungen und Effekte von Mehrsprachigkeit in literarischen Texten, wie sie von Jonsson und Laakso beschrieben werden, beruhen wesentlich darauf, dass der Wechsel zwischen Sprachen oder Sprachvarietäten eine Dichotomie zwischen dem Eigenen und dem konstruierten ‚Anderen‘ hervorruft. Entweder werden die ‚Anderen‘ als Sprecher einer Minderheitensprache aus ihrer unterlegenen Position herausgehoben, beziehungsweise diejenigen, die die Minderheitensprache nicht sprechen, als die ‚Anderen‘ konstruiert, oder Individuen werden durch ihre individuelle Sprachfärbung als ‚anders‘ – und dabei nicht selten als unterlegen – betrachtet.

Solch sprachbasierte, vorschnelle Unterscheidungen von Individuen, die sich geographisch betrachtet an einem gemeinsamen Ort befinden, scheinen nicht ungewöhnlich. Die Wahrnehmung von Dichotomien und die Diskriminierung aufgrund sprachlicher Vielfalt ist jedoch höchst erstaunlich und alarmierend, wenn man bedenkt, dass wir uns im globalen Zeitalter befinden, in dem internationale Erfahrungen sowie Sprachkompetenzen eigentlich als wichtige Schlüsselqualifikationen angesehen werden. Monokulturelle Nationen werden zwar zunehmend von rechten politischen Gruppierungen angestrebt, entsprechen aber keineswegs dem Streben nach Diversität und Toleranz, wie es zum Beispiel das Motto der Europäischen Union „In Vielfalt geeint“ impliziert.

In der schwedischen Literatur sind die Wahrnehmung und die Grundlosigkeit stereotyper Charakterisierungen in den vergangenen Jahren zunehmend herausgefordert worden, indem Mehrsprachigkeit als symptomatisches Element des ‚Anderen‘ dekonstruiert wird. Solche Verfahren weisen unter anderem die Debütromane *Tankar mellan hjärtslag* (2015, *Gedanken zwischen Herzschlägen*) von Neftali Milfuegos und *Väldigt sällan fin* (2012, *Sehr selten schön*) von Sami

Said auf. Im Folgenden wird an ausgewählten Aspekten gezeigt, wie sie durch ihren inhaltlichen und stilistischen Gebrauch von Mehrsprachigkeit die Dichotomie des Fremden und des Eigenen aufbrechen, anstatt sie durch die Einführung ‚anderer‘ Elemente zu konstruieren. Mononationale Identitäten werden dementsprechend hinterfragt, stattdessen wird ein multikulturelles, multilinguales und religiös vielfältiges Schweden vorgeschlagen. Literaturhistorisch schreiben sich die Romane damit in eine noch junge Tradition ein, die sich in Schweden zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit Texten wie Jonas Hassen Khemiris *Ett öga rött* (2003, *Das Kamel ohne Höcker*) formiert. Gleichzeitig entwickeln sie diese jedoch weiter, indem sie zum Beispiel geographische Aspekte als Determinanten sprachlicher, kultureller und nationaler Zugehörigkeiten in Frage stellen, wie sich in der abschließenden Diskussion von literarischer Mehrsprachigkeit als Verfahren der Inklusion zeigen wird.

Dabei dient die linguistische Terminologie, die in den folgenden Ausführungen auf die literarischen Texte angewendet wird, unter Berücksichtigung der literaturspezifischen Möglichkeiten bei der Verhandlung und dem Entwurf von Mehrsprachigkeit als Unterstützung der literaturwissenschaftlichen Perspektive. Es handelt sich bei den Untersuchungen also um keine vordergründig sprachwissenschaftlichen Analysen, die auf empirische Erkenntnisse außerhalb der fiktiven Welt zielen.

Die verwendeten linguistischen Begriffe beziehen sich insbesondere auf die verschiedenen Formen von Mehrsprachigkeit. Interlinguales *code-switching* wird als Sprachwechsel zwischen verschiedenen Sprachen definiert, während intralinguales *code-switching* den Wechsel zwischen Sprachvarietäten beschreibt. (Vgl. Landqvist 2012, 13) Beide Varianten können im literarischen Text implizit, d. h. durch den Kontext oder durch Metakommentare signalisiert, oder explizit, beispielsweise in Form von Entlehnungen oder tatsächlichem *code-switching* in der Erzähler- und/oder Figurenrede, auftreten.² (Vgl. Eriksson und Haapamäki 2011, 45–46)

² Zum Begriff des *code-switching* als Sprachwechsel zwischen Sprachen und Sprachvarietäten vgl. Landqvist 2014, 60.

1 Widerstand und Zugehörigkeit in Neftali Milfuegos' *Tankar mellan hjärtslag* und Sami Saids *Väldigt sällan fin*

Neftali, die Hauptfigur in Neftali Milfuegos' Roman *Tankar mellan hjärtslag*³, ist in Södermalm, einem hippen Stockholmer Stadtteil, aufgewachsen. Aufgrund seiner chilenischen Wurzeln väterlicherseits fühlt er sich jedoch ständig ausgegrenzt. Mehr und mehr verachtet Neftali schwedischen Rassismus sowie nationalistische und kapitalistische Bestrebungen im Allgemeinen. Als er mit seinem Journalismuskurs nach Chile fährt, will er sich von allem, was er als typisch schwedisch empfindet, loslösen. Dieses gelingt ihm allerdings nur bedingt. Die schwedische Sprache ist ständig präsent und ein ‚richtiger‘ Chilene scheint er mit seiner schwedischen Sozialisierung ebenfalls nicht zu sein.

Ebenso wie Neftali versucht auch Noha, die Hauptfigur in Sami Saids *Väldigt sällan fin*, sich von seiner schwedischen Lebenswelt zu isolieren, indem er seine streng muslimische Erziehung, die er eigentlich kritisiert, als unvereinbar mit einem Studentenleben in Linköping ansieht. Nohas Konstruktion des ausgeschlossenen Fremden wird jedoch im Laufe des Romans brüchig. Zwei Schweden, die sich von seiner abweisenden Haltung nicht beeindruckt lassen, fordern ihn durch ihre Loyalität dazu heraus, sein soziales Verhalten und seine Position in der schwedischen Gesellschaft zu überdenken. Diese Veränderung geht einher mit einem Besuch in Nohas Geburtsland Eritrea nach dem Tod des Großvaters und dem Zugeständnis seines Vaters, dass religiöse Prinzipien von Generation zu Generation eine andere Bedeutung bekommen können.

Nohas und Neftalis Sprachgebrauch und die Art, wie Mehrsprachigkeit auch auf der *discours*-Ebene der Romane auftritt, suggerieren auf vielfältige Weise eine als selbstverständlich auftretende Zugehörigkeit dieser multikulturell aufgewachsenen Hauptfiguren zur schwedischen Gesellschaft und tragen zur Konstruktion ihrer Identitäten bei. Laut dem Anthropologen Richard Bauman ist Identität nämlich die

emergent construction, the situated outcome of a rhetorical and interpretive process in which interactants make situationally motivated selections from socially constituted repertoires of identificational and affiliational resources and craft these semiotic resources into identity claims for presentation to others. (Bauman 2000, 1)

³ Aufgrund der Namensgleichheit wird die Romanfigur im Folgenden mit „Neftali“ bezeichnet, während sich „Neftali Milfuegos“ auf den Autor bezieht.

Somit basiert Identität wesentlich auf linguistischen Merkmalen wie dem Sprachstil, der nach Asif Agha (2007, 81) durch *enregisterment* zu eigenen und fremden sozialen Positionsbestimmungen dienen kann. Dieses wird insbesondere in *Tankar mellan hjärtslag* deutlich, wenn Neftali seinen Sprachstil bewusst an stereotype Erwartungen seines Gegenübers anpasst und diese folglich als Illusion entblößt:

Jag mindes de gånger folk försökt snacka med mej på vad de upplevt som mitt språk. – Ey yo yo mannish, shu bräää, va händish lään. Med en kefft härmad brytning och viftande armar som en MC. [...] Jag mindes alla sammanhangen där jag förväntades fylla en roll. Och jag fyllde den. De trodde sej veta vem jag var utifrån mitt tugg å utseende. Uppfattades som drivarn, flipparn, den oseriöse. Blatten. (Det här var bara bland svenskar.) Å jag tyckte det var kul att driva med deras stereotypa bild. Leka hård förortskis fast jag kom från mer prioriterade områden. Många gånger hade detta etsat sej fast hos åskådarna så till den grad att leken format deras bild av mej. Men det gick att bryta. Det räckte med att jag delade med mej av reflekterande tankar. (Milfuegos 2015, 29–30)

[Ich erinnerte mich an die Male, als Leute versucht haben, mit mir auf der Sprache zu sprechen, die sie als die meine wahrnahmen. – Ey yo yo, Bruder, was geht Alda? Mit einem schlecht nachgemachten Akzent und fuchtelnden Armen wie ein MC. [...] Ich dachte an alle Zusammenhänge, bei denen von mir erwartet wurde, eine Rolle zu erfüllen. Und ich erfüllte sie. Sie glaubten, ausgehend von meiner Sprache und meines Aussehens zu wissen, wer ich war. Wurde als der Herumtreibende, der Freak, der Unseriöse gesehen. Der Kanake. (Das passierte nur unter Schweden.) Und ich fand es lustig, ihr stereotypes Bild zu verarschen. Den harten Vorortburschen zu spielen, obwohl ich aus einer besseren Gegend kam. Viele Male hatte sich dieses in den Zuschauern bis zu dem Grad festgeätzt, dass das Spiel ihr Bild von mir geformt hatte. Aber man konnte es durchbrechen. Es reichte, wenn ich reflektierte Gedanken von mir gab.]⁴

Neftalis Sprachgebrauch ist durch eine Varianz an schwedischen Dialekten und Soziolekten geprägt, die zusammen mit spanischen Ausdrücken das sogenannte Standardschwedisch durchziehen. Dieses explizit und implizit auftretende inter- und intralinguale *code-switching* führt zu einem dazu, dass spanische Ausdrücke bei fehlender Kursivierung zu einem natürlichen integrativen Teil von Neftalis schwedischem Sprachstil werden. Diese stehen nämlich im Gegensatz zu kursivierten Begriffen, die durch ihre typografische Hervorhebung besonders markiert werden. Zum anderen verweisen Neftalis intralinguale Varianten, die ihm verschiedene (schwedische) soziale Gruppenzugehörigkeiten zuschreiben und gleichzeitig eine schwedische Normsprache hinterfragen, auf eine hohe Sprachkompetenz. (Vgl. Poplack 1980, 615)

4 Alle Übersetzungen aus dem Schwedischen sind meine eigenen.

Nohas akzentfreies Schwedisch in Kombination mit seinen fehlenden Kenntnissen des Tigrinischen, der Sprache seiner eritreischen Familie, positioniert ihn ebenso wie Neftalis hohe Sprachkompetenz in dem schwedischsprachigen Umfeld, von dem er sich zunächst radikal abgrenzen möchte. Explizit auftretendes interlinguales *code-switching* zwischen Schwedisch und Tigrinisch, welches sowohl Noha als auch die größte Anzahl der Leser vor Verständnisprobleme stellt, betont Nohas Position in dieser schwedischen Gesellschaft weiterhin:

Er tigrinja är usel, säger han. Det är den. Inga protester från oss. Vad är man utan sitt modersmål? *Chowacha, vo chowacha*. Vet inte vad det betyder. En gliring av hans tonfall att döma. [...] [Han] berättar [...] att han anställdes tack vare farfar. [...] Mannen hade själv blivit förvänad. På den tiden var han känd för att vara en *ouala*. Den kan jag. Idiot. Odåga, drönare. (Said 2013, 204)

[Euer Tigrinisch ist erbärmlich, sagt er. Das ist es. Keine Proteste von unserer Seite. Was ist man ohne seine Muttersprache? *Chowacha, vo chowacha*. Weiß nicht, was das bedeutet. Eine Stichelei seinem Tonfall nach zu urteilen. [...] [Er] erzählt [...], dass er dank meines Großvaters eingestellt wurde. [...] Der Mann war selbst erstaunt gewesen. Zu der Zeit war er dafür bekannt, ein *ouala* zu sein. Das kenne ich. Idiot. Taugenichts, Faulpelz.]

Während hier folglich Inklusion durch sprachliche Verfremdung vorliegt, zeigt Milfuegos' *Tankar mellan hjärtslag* Inklusion durch einen verringerten Grad an einer solchen Verfremdung auf. Spanische Ausdrücke werden hier nämlich regelmäßig übersetzt oder erklärt, wodurch Neftalis Sprachstil und – siehe mein Verweis auf Agha und Bauman – Neftali selbst den Rezipienten nicht als ‚fremde Andere‘ erscheint.

2 Literarische Mehrsprachigkeit als Verfahren der Inklusion

Der vorhergehende Einblick in die Effekte und Funktionen der Verhandlung von Mehrsprachigkeit in den beiden Romanen *Tankar mellan hjärtslag* und *Väldigt sällan fin* hat anhand der Beachtung von literarischen Sprachstilen gezeigt, wie Aghas Konzept des *enregisterment* die Inklusion in und Exklusion aus sozialen Gruppen steuert. Die Hauptfiguren Neftali und Noha schreiben sich sowohl durch ihre Sprachwahlen als auch durch Kommentare zu diesen eine schwedisch(sprachig)e Zugehörigkeit zu. Diese kann dabei durchaus neben weiteren Zugehörigkeitsempfindungen existieren. Zusätzlich zu den Eigenzuschreibungen wird Neftali und Noha aufgrund der angeführten Effekte der spezifischen Verwendung

von Mehrsprachigkeit auch von Seiten der schwedischsprachigen Rezipienten diese Inklusion zugesprochen.

Gleichzeitig werden die Romane zu einer Widerstandshandlung gegen soziale Kategorisierungen, indem sie das von Jonsson beschriebene politische Potenzial nutzen, welches Mehrsprachigkeit innewohnt. Allerdings bezieht sich dieser Akt nicht allein auf die Sichtbarmachung anderer Sprachgebräuche. Im selben Maße wie die Hauptfiguren in multikulturellen und mehrsprachigen Milieus verortet werden, wird ihnen ihre schwedische Zugehörigkeit anerkannt. Dadurch verwerfen *Tankar mellan hjärtslag* und *Väldigt sällan fin* die Vorstellung eines monokulturellen und monolingualen Schwedens. An deren Stelle fordern sie eine tolerante, offene und multikulturelle Gesellschaft, in der einsprachige Normen sowie geographische Einheiten und familiäre Hintergründe keine alleinige Basis für Nationszugehörigkeiten darstellen.

Wie zu Beginn erwähnt, ist dieses keine neue Haltung in der schwedischen Gegenwartsliteratur. Eine ähnliche Verfahrensweise lässt sich in dem ungefähr zehn Jahre zuvor veröffentlichten Debütroman von Jonas Hassen Khemiri mit dem Titel *Ett öga rött* verfolgen. Auch dieser Roman unterläuft enge sprachliche Normen dadurch, dass er trotz – oder gerade aufgrund – seiner spezifischen Verwendung sprachlicher Varietäten vorgeprägte Lesererwartungen an multikulturell geprägte Identitäten nicht erfüllt. So hat Wolfgang Behschnitt (2008, 40) darauf verwiesen, dass der individuell konstruierte Sprachstil der Hauptfigur Halim, der von zahlreichen Rezipienten fälschlicherweise als authentisches Einwandererschwedisch gelesen wurde, sprachbasierte Vorurteile und deren Einfluss auf Ethnizitätszuschreibungen in Frage stellt.⁵ Halim ist nämlich weder der arabischsprachige Einwanderer, als der er gesehen wird, noch spricht er ausschließlich akzentgefärbtes Schwedisch. Stattdessen ist er ein in Schweden geborener Schwede, der, wie so viele andere, multikulturelle Wurzeln hat.

In allen drei Romanen werden die Hauptfiguren nicht nur mit Ausgeschlossenheit aufgrund ihrer familiären Herkunft konfrontiert, sondern sie streben diese auch bewusst an – unter anderem mithilfe der von Agha beschriebenen sprachlichen Register. Die Rezipienten folgen ihnen dabei auf dem Weg zu der Erkenntnis, dass eine solche Abgrenzung von der geographischen und sozialen Umgebung nicht möglich zu sein scheint und dass sich ihre internationalen Wurzeln mit einer schwedischen Identität kombinieren lassen. Der Effekt, den diese Strategie der Fokalisierung auf die Leserschaft hat, ist eindeutig: Auch sie gelangt zu der Erkenntnis, dass die Grenzen zwischen homogenen und heterogenen Sprach- und Nationalkonzepten eine Illusion sind.

5 Vgl. hierzu auch Nilsson 2013, insbesondere 51–52.

Eine Entwicklungslinie in der literarischen Verhandlung multilingualer Identitäten und ihrer selbstverständlichen Position in einer globalen Welt lässt sich dennoch feststellen. In *Tankar mellan hjärtslag* und *Väldigt sällan fin* sind es nicht mehr die einwandererprägten und ausgegrenzten Vororte, die das geographische und soziale Umfeld der Erzählungen bilden, sondern innerstädtische und studentische Lebenswelten. Rein quantitativ betrachtet lässt sich Halims fingiertes ‚Einwandererschwedisch‘ als Hauptsprache von *Ett öga rött* definieren, während andere Nationalsprachen und Sprachvarietäten in *Tankar mellan hjärtslag* und *Väldigt sällan fin* ein geringeres Ausmaß als das sogenannte Standardschwedische einnehmen. Dieses lässt sich als weiteres Indiz für die These deuten, dass die Verwendung von Mehrsprachigkeit in den unterschiedlichen Romanen einer inklusiven Agenda folgt.

Hierzu lässt sich außerdem anführen, dass sich insbesondere *Tankar mellan hjärtslag* und *Ett öga rött* durch eine weitere Variante des interkulturellen Dialogs in Form von intertextuellen Bezügen in ein skandinavisches Umfeld einschreiben. Auch wenn es hier nicht um die Beherrschung mehrerer Sprachen oder Sprachvarietäten geht, so lässt sich doch von einer Art Mehrsprachigkeit der Texte sprechen, indem diese Prätexte inkludieren und durch sie kommunizieren. Die inklusiven Funktionen und Effekte der linguistischen Mehrsprachigkeit werden dabei unterstützt, wenn sich *Tankar mellan hjärtslag* durch Referenzen zu bekannten Autoren wie August Strindberg oder Tomas Tranströmer innerhalb eines schwedischen Literaturkanons positioniert. (Vgl. Milfuegos 2015, 81, 109, 180) Ähnliches gilt für den Verweis auf Henrik Ibsens Peer Gynt als Symbol des Nordischen in *Ett öga rött*, dessen Figur Ähnlichkeiten zu der Figur von Halim aufweist.

Ebenso wird doch auch der Anspruch der Romane auf eine Erneuerung traditioneller Denkweisen durch intertextuelle Verweise unterstrichen. Statt kanonisierter Texte handelt es sich hierbei um schwedischen Hiphop,⁶ einem Musikstil, der von Vertretern eines *high culture*-Kanons als *low culture* klassifiziert wird. Neftalis Identifikation mit diesem Genre, die sich in seinem Schreib- und Sprachstil äußert und durch seine Aussagen gefestigt wird (vgl. Milfuegos 2015, 13), stimmt mit der von Behschnitt beschriebenen Funktion solcher intertextueller Verweise zum Beispiel in Khemiris *Ett öga rött* überein: Sie „function as symbol of a young, multi-ethnic, and multilingual suburban culture and, at the same time, as a marker of cultural affiliation“ (Behschnitt 2013, 176). Die ungebundene

⁶ Sowohl *Ett öga rött* als auch *Tankar mellan hjärtslag* beziehen sich auf die Band The Latin Kings, *Tankar mellan hjärtslag* verweist außerdem noch auf die Artisten Mingus und Carlito. (Vgl. Khemiri 2003, 29–30; Milfuegos 2015, 151, 153, 157, 210)

Kombination kanonisierter und nicht-kanonisierter intertextueller Referenzen entspricht damit den flexiblen Konzepten multilingualer und multikultureller Identitäten, wie sie die Romane postulieren.

3 Resümee

Zusammenfassend lässt sich zunächst bestätigen, dass Mehrsprachigkeit und Sprachbewusstsein in der schwedischen Gegenwartsliteratur noch immer eine wesentliche Rolle für die Verhandlung von Identitäten in literarischen Werken spielen, die Fragen nach ethnischen und nationalen Zugehörigkeiten diskutieren. Dabei lassen sich eindeutige Gemeinsamkeiten zwischen den jüngeren Romanen *Tankar mellan hjärtslag* von Neftali Milfuegos und *Väldigt sällan fin* von Sami Said und dem älteren ‚Prototypen‘ dieser Art von Literatur, Jonas Hassen Khemiris *Ett öga rött*, feststellen. Im Vergleich zu *Ett öga rött* hat sich jedoch der Grad der sprachlichen Exotisierung in den jüngeren Romanen verringert. Diese Abschwächung beruht auf der überwiegend implizit auftretenden Mehrsprachigkeit, der Erläuterung oder der typographischen Integration anderssprachlicher Begriffe sowie der Inklusion von sprachlichen Varietäten. Diese sprachliche Inklusionsarbeit findet vorwiegend auf formalästhetischer Ebene statt, wird aber ebenso auf inhaltlicher Ebene durch Charakter und Verhalten der Figuren reflektiert und unterstützt. *Tankar mellan hjärtslag* und *Väldigt sällan fin* weisen dabei unterschiedliche Strategien und Anteile an Mehrsprachigkeit auf. So ist beispielsweise die schwedische Rede des intradiegetisch-autodiegetischen Erzählers Noha akzentfrei, während sie in Neftalis Fall von Soziolekten durchzogen ist. Die Effekte sind doch dieselben: Sprachliche Grenzziehungen werden ebenso aufgehoben wie kulturelle oder geographische Dichotomien, und das ‚Fremde‘ wird als eine dem ‚Eigenen‘ zugehörige Variation entworfen. Durch die inklusiven Verfahren, die sich aus den romanspezifischen Verhandlungen von Mehrsprachigkeit ergeben, werden die Hauptfiguren in dem Entwurf einer multilingualen schwedischen Gesellschaft positioniert, statt aus dieser aufgrund ihrer verschiedenen sprachlichen Fähigkeiten und ihrer unterschiedlichen, familiär bedingten kulturellen Hintergründe ausgeschlossen zu werden.

Literaturverzeichnis

- Agha, Asif. *Language and Social Relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Bauman, Richard. „Language, Identity, Performance“. *Pragmatics* 10.1 (2000): 1–5.
- Behschnitt, Wolfgang. „„Willkommen im Vorort‘: Neue schwedische Literatur zwischen Einwanderer- und Nationalkultur“. *Literatur der Migration – Migration der Literatur*. Hg. Karin Hoff. Frankfurt: Peter Lang, 2008. 35–48.
- Behschnitt, Wolfgang. „The Rhythm of Hip Hop: Multi-Ethnic Slang in Swedish Literature after 2000“. *Literature, Language, and Multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*. Hg. Wolfgang Behschnitt, Sarah De Mul und Liesbeth Minnaard. Amsterdam und New York: Rodopi, 2013. 175–195.
- Eriksson, Harriet, und Saara Haapamäki. „Att analysera litterär flerspråkighet“. *Svenskan i Finland* 12 (2011): 43–52.
- Jonsson, Carla. „Making Silenced Voices Heard. Code-switching in Multilingual Literary Texts in Sweden“. *Language Mixing and Code-Switching in Writing. Approaches to Mixed-Language Written Discourse*. Hg. Mark Sebba, Shahrzad Mahootian und Carla Jonsson. New York: Routledge, 2012. 212–232.
- Khemiri, Jonas Hassen. *Ett öga rött*. Stockholm: Norstedts, 2003.
- Laakso, Johanna. „Linguistic approaches to Finno-Ugric literary multilingualism“. *Multilingualism and Multiculturalism in Finno-Ugric Literatures*. Hg. Johanna Laakso und Johanna Domokos. Münster: LIT, 2011. 26–36.
- Landqvist, Hans. „– Kuka ... puhhuu ...? stönade Esaias. Vem pratar?“ *Litterär flerspråkighet och språkväxling i Mikael Niemis roman Mannen som dog som en lax*. Forschungsberichte vom Institut für Schwedisch. Göteborg: Universität Göteborg, 2012. https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/30028/3/gupea_2077_30028_3.pdf (30. Juni 2016).
- Landqvist, Hans. „„Routtiksi‘, translated Paul Muotka patiently. ‚Kitos.‘ Mikael Niemi, Meänkieli and Readers Inside and Outside Tornedalen“. *Acta Borealia* 31.1 (2014): 59–82.
- Milfuegos, Neftali. *Tankar mellan hjärtslag*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2015.
- Nilsson, Magnus. „Literature in Multicultural and Multilingual Sweden: The Birth and Death of the Immigrant Writer“. *Literature, Language, and Multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*. Hg. Wolfgang Behschnitt, Sarah De Mul und Liesbeth Minnaard. Amsterdam und New York: Rodopi, 2013. 41–61.
- Poplack, Shana. „Sometimes I’ll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: toward a typology of code-switching“. *Linguistics* 18.7–8 (1980): 581–618.
- Said, Sami. *Väldigt sällan fin*. Stockholm: Natur & Kultur, 2013.

Hannah Tischmann ist Doktorandin und Lektorin für Literaturwissenschaft an der Abteilung Skandinavistik der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die skandinavischen Gegenwartsliteraturen und die schwedische Arbeiterliteratur. Hier befasst sie sich insbesondere mit den literarischen Verhandlungen gesellschaftspolitischer Fragen wie Multikulturalismus, sozialer Ungleichheit oder Fluchterfahrungen.

Elin Fredsted

Funktionaler und indexikalischer Gebrauch von Vernakularsprachen im Film

Abstract: Die indexikalische Wertigkeit von Vernakularsprachen in Filmen aus dem dänischsprachigen und deutschsprachigen Raum ist Thema dieses Aufsatzes. Der unterschiedliche Gebrauch von Vernakularsprachen sowie der Wechsel von Sprachregistern und -varietäten werden als eine semiotische Handlung interpretiert, die funktional dazu verwendet wird, die Figuration von individuellen, historischen und sozialen *Personae* in einem umfassenden Sinne zu gestalten und als Träger von kulturellen Konzepten darzustellen.

Keywords: Filmanalyse; der ‚andere‘ Heimatfilm; der Topos des Verschweigens und Verdrängens; Vernakularsprachen; Indexikalität von Sprachgebrauch; indexikalische Wertigkeit von Vernakularsprachen

1 Einleitung

Wenn man ältere dänische Filmproduktionen wie beispielsweise *Babettes gæstebud* (1987) anschaut, fällt auf, dass die Schauspieler anders als in heutigen Filmen sprechen. Früher waren sie fast alle durch ihre Ausbildung als Theaterschauspieler daran gewöhnt, eine deutliche Bühnenaussprache des Standarddänischen zu benutzen, die sie auf das Filmmedium übertragen haben – auch wenn die Handlung des Films geographisch und zeitlich außerhalb eines Standarddänisch sprechenden Kontexts stattfand. Eine entscheidende Wende hin zur Alltagssprache und zu Alltagsdialogen kam mit den *Dogma 95*-inspirierten Filmen (vgl. die zehn künstlerischen ‚Gebote‘ der Regisseure Lars von Trier und Thomas Vinterberg, Hjort und MacKenzie 2003, 11–12). Das siebte Gebot verbietet zeitliche und geographische ‚Abweichungen von der Wirklichkeit‘. Indirekt führen diese Gebote auch zu einem neuen sprachlichen ‚Realismus‘, der dadurch verstärkt wird, dass die Tonaufnahmen hier und jetzt produziert und nicht nachträglich im Tonstudio eingespielt werden (vgl. Gebot 2). In heutigen (nicht nur *Dogma*-inspirierten) Filmen haben Schauspieler die Möglichkeit, die (Aus-)Sprache dazu einzusetzen, eine individuelle oder soziale Charakterisierung ihrer Rollenfiguren vorzunehmen. Meistens bleiben die Sprachvarietäten jedoch im Bereich der sozialen oder regionalen oder auch der (Lerner-)Varietäten des Standarddänischen, wie sie – vermeintlich – von Dänen mit Migrationshintergrund gesprochen werden. Dialekte („lavkøbenhavnsk“ ausgenommen) kommen

jedoch selten vor – und wenn überhaupt, dann mit einer stark markierten Funktion.

Der Begriff ‚Varietät‘ bezeichnet in der Sprachwissenschaft eine bestimmte Ausprägung einer Einzelsprache, die diese Einzelsprache ergänzt, erweitert oder modifiziert, aber nicht unabhängig von dieser existiert. Von Varietät spricht man jedoch nur, wenn die Sprachformen einer spezifischen Gruppe sprachliche Gemeinsamkeiten aufweisen. Als ‚Vernakularsprache‘ bezeichnet man eine nicht standardisierte und oft nur mündlich vorkommende Sprachvarietät innerhalb eines Sprachgebiets. Mit dem Begriff ‚Register‘ bezeichnet man in der Linguistik eine für einen bestimmten Kommunikationsbereich oder ein Genre charakteristische Rede- und Schreibweise. Im Register werden soziale Beziehungen sprachlich abgebildet. Sprachliche Zeichen sind mit einer für eine soziale Gruppe wiedererkennbaren pragmatischen Wertigkeit versehen, indexikalisch auf bestimmte Rollen und Relationen hinweisend, die bei der Wiedererkennung reflexiv bestätigt werden. Register sind kulturspezifische Modelle von *Personae*, die mit besonderen Sprachformen verknüpft werden. Soziolekte und Dialekte sind solche Sprach- und Sprechformen, die routinemäßig als Register aufgefasst werden (vgl. Agha 2007, 135).

Wenn ein Sprecher/eine Sprecherin die eigene Sprachpraxis aktiv mitgestaltet, will er/sie durch die Wahl eines Sprachregisters etwas kommunizieren. Auch in den Medien ist dies der Fall: Das Sprachregister von Darstellern in Filmen kann eine sozio-pragmatische Funktion haben; ihre Stimmen sollen die Zuschauer indexikalisch auf etwas hinweisen, ihnen etwas mitteilen – entweder als soziale oder als individuelle Stimme (in der Bedeutung von Bachtin, vgl. Agha 2005). Der Begriff Indexikalität (*indexicality*) ist durch die Publikationen von Michael Silverstein im letzten Jahrzehnt in der Soziolinguistik eine häufig benutzte Begrifflichkeit geworden. Das Entscheidende ist die Wertigkeit (*indexical value*) eines Sprachregisters oder eines Stils, d. h. Werte und soziale Kontexte, die durch das Sprachregister evoziert werden. Silverstein bezeichnet solche sozial funktionalisierte Register als *indexical order*: „The claim [...] is this: ‚indexical order‘ is the concept necessary to showing us how to relate the micro-social to the macro-social frames of analysis of any sociolinguistic phenomenon.“ (Silverstein 2003, 193) Solche *indexical orders* sind dialogisch reflexiv und zeitgebunden; sie können verändert werden, und ihre soziale Wertigkeit befindet sich ständig im Fluss. Ein indexikalisches Zeichen kann entweder normativ oder kreativ verwendet werden. Im letzten Fall ist der Gebrauch markiert. Wir haben mit den Theorien von Silverstein ein Werkzeug bekommen, um dynamische und dialogisch reflexive Analysen von sprachlichen Praktiken durchzuführen und, was besonders wichtig ist, sie mit einem gesellschaftlichen Kontext (*macro-social frames*) zu verbinden. Die Soziolinguistin Penelope Eckert charakterisiert Indexikalität wie folgt: „par-

ticipation in discourse involves a continual interpretation of form in context, an in-the-moment assigning of indexical value to linguistic form.“ (Eckert 2008, 463)

Weiter kann diese Theorie der Indexikalität durch die Theorie von Agha über *enregisterment* ergänzt werden. Sein Begriff *enregisterment* betont die prozessuale Seite der indexikalischen Wertigkeit: „*Enregisterment*: Processes and practices whereby performable signs become recognized (and regrouped) as belonging to distinct, differentially valorized semiotic registers by a population.“ (Agha 2007, 81)

2 Indexikalische Wertigkeit von Vernakularsprachen

Vernakularsprachen werden heute zum Teil immer noch auf der Bühne, in der Literatur und im Film komödiantisch dazu benutzt, eine individuelle oder auch soziale Typifizierung von zurückgebliebenen, bäuerlichen, ungebildeten Personen oder auch von Personen aus der Unterschicht vorzunehmen. Dies hat zweifellos dazu beigetragen, Vernakularsprachen mit niedrigem sozialem Prestige zu verbinden. Dass Filme, die als künstlerisch wertvoll zu bezeichnen sind und/oder ernsthafte, nicht-komödiantische Themen behandeln, teilweise oder ausschließlich in dialektalen Vernakularsprachen gedreht werden, ist eine relativ neue Entwicklung und immer noch eine Seltenheit. Es stellt uns vor die Frage, ob hier in Bezug auf indexikalische Wertigkeit etwas Neues zu beobachten sei: eine neue Funktion der Mehrsprachigkeit oder eine neue Funktion der Vernakularsprachen in der filmischen Fiktion? Oder handelt es sich eher um die Fortschreibung einer traditionellen sozialen Typifizierung von außen oder von oben? Die im Folgenden besprochenen Filme spielen alle mit dem Genre ‚Heimatfilm‘. Es geht hier jedoch nicht um naive Nostalgie oder Heimatfilme im (ungenen) traditionellen Sinne als Vehikel des Verschweigens und Verdrängens, sondern um ein neues Verständnis des Genres, das Verschweigen und Verdrängen kritisch thematisiert.

Eine eher traditionelle soziale Typifizierung der Figuren durch Sprache findet man im Film *Das finstere Tal* (deutsch-österreichische Koproduktion von 2014), der Gewalt, sexuellen Missbrauch und Rache thematisiert. Der Film spielt Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Die Handlung beschreibt, wie sich ein Großbauer und seine Söhne mit tyrannischer Gewalt in einem Bergdorf positioniert haben. Der Vater fordert das *jus primae noctis* ein, weshalb die Dorfbewohner vermutlich alle mit ihm verwandt sind. An Anfang des Films kommt ein einsamer Reiter, der sich gegen Ende des Films als Sohn einer geflüchteten, vom Großbauern sexuell missbrauchten Frau entpuppt, in das finstere Tal, um seine Mutter zu rächen,

indem er seine Halbbrüder und seinen biologischen Vater umbringt. Es handelt sich um ein Western-Pastiche (der Fremde kommt aus Amerika und schießt mit einer amerikanischen Waffe) und gleichzeitig um einen Heimatfilm, der jedoch das traditionelle Muster eines Heimatfilms durchbricht. Die Sprache der Bewohner des Tals ist ein bairischer Dialekt – oder sollte es vermutlich sein –, doch sprechen die Söhne des Großbauern unterschiedliche Dialekte! Der ‚Racheengel‘ spricht kaum, und wenn, dann mit einem fremden, amerikanischen Akzent. Auch seine Sprache macht ihn zum Außenseiter. Er steht für die Modernität; er macht Porträtfotos und gibt sich zunächst als Photograph aus. So entsteht sprachlich eine sehr traditionelle, aber klare Typifizierung der Personen: die rückständigen Einheimischen gegen den fremden, modernen Eindringling. Hierbei ist der Dialekt ideologisch mit der Herrschaftshierarchie des Großbauern, sexueller Ausbeutung und Unterdrückung verbunden und signalisiert Isoliertheit und Rückständigkeit.

Einen ganz anderen Gebrauch von Vernakularsprache findet man z. B. bei Edgar Reitz, dessen großes filmisches Epos *Heimat* (1984–2004) stark stilprägend war. Hier wird die deutsche Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts anhand von Schicksalen des fiktiven Hunsrückers Dorfes Schabbach erzählt. *Heimat 1*, die Zeit von 1919–1982 umfassend, spielt fast ausschließlich im Hunsrückers Platt. Die Sprache vermittelt Authentizität und Nähe, gleichzeitig aber auch das Gefangensein der Figuren in ihren sozialen Rollen, denen sie sich nur durch das Verlassen des Dorfs entziehen können. Der Preis ist der Verlust von Heimat. Zunächst verlässt Paul Simon seine Frau Maria und seine Familie in den 1920ern und wandert in die USA aus; später (Anfang der 1960er Jahre) verlässt auch der dritte Sohn von Maria, der musikalische Abiturient Hermann, Schabbach. Hermann geht in *Heimat 2* zum Studieren nach München, wo er gezielt Hochdeutsch lernt und seinen Hunsrückers Dialekt ablegt. (Warum denn ein Komponist Hochdeutsch sprechen müsse? fragt ihn sein Bairisch sprechender Hauswirt.) *Heimat 2* ist ein Film über Künstler und Intellektuelle der Nachkriegsgeneration und vor allem über gescheiterte Existenzen, die wegen der Schuld der Elterngeneration von Schuldgefühlen zermartert werden, jedoch ironischerweise in einem Haus Zuflucht finden, das einem jüdischen Geschäftsmann enteignet wurde (vgl. Pohlmeier 2016). Hermanns Sprachwechsel – präziser: seine erlernte Zweisprachigkeit – steht symbolisch für seinen Bruch mit der Heimat. Im Film *Heimat 3*, der zur Zeit der Wende spielt, lebt der international agierende Dirigent und Komponist Hermann mit der Sängerin Clarissa wieder in der Nähe von Schabbach. Es kommt zu einer mehr-lingualen und mehr-sprachigen Rahmenhandlung: internationale Sprachen wie Russisch (der russlanddeutschen Rückkehrer), Englisch, Französisch und Spanisch, regionale bzw. lokale Varietäten des Deutschen wie Sächsisch, Hunsrückers Platt und Bairisch sowie Lieder auf Jiddisch geben uns den Eindruck einer zunehmend globalisierten und gleichzeitig lokalisierten Welt,

die sich ineinanderfügt. Hermann ist zwar in seine Heimat am Rande des Hunsrücks zurückgekehrt, befindet sich aber gleichzeitig in einer globalisierten Welt. Je globaler, desto wichtiger die Heimat.

Mehrsprachigkeit, Verwendung von Vernakularsprachen und der Wechsel von Sprachregistern sind eine semiotische Aktivität, die funktional (bisweilen auch reflektiert wie bei Reitz) in modernen Filmen eingesetzt werden. Es geht um die Konstruktion oder Figuration von individuellen, historischen und sozialen *Personae*.

3 ‚Die Kunst im Chor zu weinen‘

Preisträger zahlreicher Filmpreise ist die Verfilmung des Romans *Kunsten at græde i kor* [Die Kunst im Chor zu weinen]. Es handelt sich um die Verfilmung eines gleichnamigen Erfolgsromans des dänischen Autors Erling Jepsen aus dem Jahr 2002. Dieser Roman wurde 2006 von Peter Schönau Fog verfilmt. Erling Jepsen stammt aus einem Dorf in Nordschleswig/Sønderjylland, wo traditionell die Vernakularsprache Sønderjysk gesprochen wird. Der Roman ist in standarddänischer Sprache geschrieben. Sønderjysk ist eine mündliche Varietät, die über keine standardisierte Schriftsprache verfügt; ein Roman auf Sønderjysk wäre deshalb schwer zu schreiben und zu lesen. Der Film von Peter Schönau Fog ist aber eine Produktion auf Sønderjysk und doch mehrsprachig, weil Vor- und Abspann sowie Untertitelung in Standarddänisch verfasst sind und einige wenige Autoritätspersonen Standarddänisch sprechen. Alle Hauptfiguren sprechen eine für Standardsprecher des Dänischen kaum verständliche Varietät, weshalb dieser Film mit standarddänischen Untertiteln versehen ist. *Kunsten at græde i kor* wurde nur in den Kinos in Nordschleswig/Sønderjylland ohne Untertitel gezeigt. Wie in *Das finstere Tal* geht es um sexuellen Missbrauch, Gewalt und Rache.

Der Film *Kunsten at græde i kor* ist in einem Dorf unweit vom Ort der Romanhandlung gedreht worden. Der Ort an der Westküste ist anhand der Marschlandschaft, des alten Dorfkerns und des dort gesprochenen Dialekts zu identifizieren. Der Film bemüht sich darum, eine örtliche und zeitliche Authentizität der 1970er Jahre zu vermitteln: durch zeittypisches Interieur, Musik, Kleidung, Frisuren, Verkehrsmittel und auch durch die lokale Sprachvarietät. Es findet also kaum eine individuelle Typifizierung durch die Sprachwahl statt, da alle Dorfbewohner, mit Ausnahme des etwas deplatziert wirkenden Pastors, dieselbe Sprache sprechen.

Der Erzähler ist ein 11-jähriges Kind, der Junge Allan. Seine begrenzte Welt-erfahrung und seine Sprache bestimmen die Erzählperspektive des Films. Er ist auch der Erzähler aus dem *off*, der die verschiedenen Figuren introduziert und die

Handlungsstränge des Films in Beziehung setzt. Seine zunächst naive Perspektive ändert sich im Laufe der Handlung des Films, als er – für den Zuschauer fast unerträglich langsam – den sexuellen Missbrauch seiner Schwester erkennt und später selbst zum Opfer wird. Allan entwickelt sich von der Stütze und dem Zuarbeiter (jedoch nicht Mitwisser) seines Vaters hin zu dessen Gegenspieler, indem er versucht, die Schwester vor dem Zugriff des Vaters zu schützen, und nur zögerlich einen Selbstmordversuch des Vaters unterbindet.

Die Sprache hat in dem Film eine performativ-rhetorische Dimension: Der Vater als Milchmann befindet sich am unteren Ende der sozialen Hierarchie. Seine wirtschaftliche Existenz wird durch den neuen Supermarkt bedroht, weshalb sein Kundenkreis schrumpft. Er leidet an einem sozialen Minderwertigkeitskomplex, den er in krankhafter Art und Weise an der Familie auslöst: durch Weinen und wiederholte Selbstmorddrohungen, die dazu benutzt werden, die Familie zu erpressen. Vor allem entladen sich seine psychopathischen Neigungen im sexuellen Missbrauch der 14-jährigen Tochter Sanne. Gleichzeitig hat der Vater jedoch eine andere, nach außen gerichtete Seite, nämlich seine Nebenbeschäftigung als Trauerredner bei Beerdigungen, die ihm die Möglichkeit zur Selbstinszenierung bieten. Seine stark emotionalen Trauerreden sind paradoxerweise die positiven Dreh- und Angelpunkte des sozialen Lebens der Familie nach außen, eben ‚die Kunst im Chor zu weinen‘. Wenn der Vater seine Trauerreden hält, reißt er seine Zuhörer mit. Dadurch steigert sich sein Selbstwertgefühl, und der Familie geht es eine Zeitlang gut. Deshalb betrachtet der Junge es zeitweilig als seine Aufgabe, für Tote und Beerdigungen und somit für einen Wohlfühleffekt seines Vaters zu sorgen. Allan entdeckt durch die Schwester die Möglichkeit, durch ein Gebet an den Racheengel mit dem Flammenschwert Todesfälle im Dorf durch Wortmagie herbeizuführen.

Die Trauerreden des Vaters sind von geheucheltem Pathos und einer affektiven Rhetorik geprägt. Diese Reden bringen dem Vater soziales Ansehen ein, das kurzfristig sein Minderwertigkeitsgefühl dämpft und auch alte Kundinnen zurückkehren lässt. Gleichzeitig verwendet der Vater Sprache in instrumentalisierender Form gegen Allan. Er betreibt eine Art des sprachlichen Missbrauchs dem Sohn gegenüber, indem er ihn auf rhetorisch manipulative Weise als Spitzel gegen die Schwester einsetzt, damit er sie und ihren Freund belauert. Anschließend wird er vom Vater suggestiv aufgefordert, über sexuelle Details zu berichten, die Allan nicht versteht und auch nicht wirklich gesehen hat. Noch schlimmer: Durch seine vorgetäuschten Selbstmordgedanken bringt der Vater den Sohn dazu, die Schwester zu überreden, ihn, den Vater, zu ‚trösten‘ – auch wenn der Junge am Anfang kaum realisiert, dass er als Bote des Vaters den sexuellen Missbrauch seiner Schwester anbahnt.

Im Film gibt es charakteristische sprachliche Leerstellen, nämlich bezüglich des sexuellen Missbrauchs der Tochter Sanne durch den Vater, euphemistisch

‚trösten‘ genannt. Diese sprachliche Verdrängung lässt auch Allan lange Zeit ahnungslos-naiv, weshalb er kaum wirklich realisiert, worin der sexuelle Missbrauch seiner Schwester konkret besteht. Es kommen für Allan schwer verstehbare Umschreibungen vor, zunächst von dem älteren Bruder, der dem Vater vorwirft, mit der Tochter ‚zu liegen‘ (‚du liegst mit deiner eigenen Tochter‘). Nach einer Schlägerei mit dem Vater reist der ältere Bruder ab, nicht ohne Allan dazu anzuhalten, ihn anzurufen, falls es wieder passiere. Was aber genau gemeint ist, bleibt für Allan unklar. Es kommen auch Andeutungen vor, teils von der Tante, teils von den Jugendlichen im Dorf, die Sanne als ‚faas pich‘ [Vaters Mädchen] bezeichnen. Es scheint so, dass die Menschen im Dorf von dem Missbrauch etwas wissen oder ahnen, ohne es jedoch klar auszusprechen oder zu benennen. Der Topos der Verdrängung wird konsequent von der Mutter personifiziert, die sich in den kritischen Situationen mit Schlafmitteln vollpumpt, um nichts mitzubekommen.

Wie im *Finsteren Tal* spielt das Rachemotiv eine große Rolle. Sanne bringt die Großmutter um. Sie brennt das großmütterliche Haus nieder. Ihre Täterschaft kommt nur durch ihren eigenen Bericht an den Tag. Sanne realisiert gewissermaßen die Bildmetaphorik des Racheengels mit dem Flammenschwert. Sie bricht ihr Schweigen und wird in die Psychiatrie gebracht, um sie gegen den Vater zu schützen, aber auch um den Vater gegen ihre Aussagen zu schützen. Ärzte hätten ja Schweigepflicht, wie die Mutter bemerkt.

Der verschwiegene Mordbrand stellt die Peripetie der Handlung dar. Nach außen wird jedoch weiterhin die Normalität aufrechterhalten. Nach Sannes Psychiatrieaufenthalt muss Allan die Funktion als ‚Tröster‘ des Vaters übernehmen: Er schlüpft buchstäblich selbst in die ‚Trösterrolle‘, und erst jetzt versteht er, dass er Sanne gegen die Übergriffe des Vaters schützen muss.

Nach einem Besuch des Dorfpolizisten, der eine Untersuchung gegen den Vater ankündigt, fingiert der Vater erneut einen Selbstmord. Da er aber sicher glaubt, dass sein Sohn ihn sofort retten würde (er hat ein scharfes Messer bereitlegt, mit dem Allan das Seil durchtrennen soll), erweist sich die Vortäuschung erneut als erpresserischer Akt des Vaters, um Mitleid zu erlangen. Allan reagiert aber zunächst nicht auf die gestischen Appelle des Vaters und schneidet das Seil erst durch, als der Vater halbtot ist. Diese absolut stumme Szene zeigt, wie schwer sich Allan tut, den Vater zu retten.

Der Schluss des Films wirkt auffällig, fast schockierend verharmlosend, was der Erzählperspektive des Jungens geschuldet ist. Hier liegt aber auch der Schlüssel zu einem Verständnis der Sprachwahl im Film. Der Film schließt mit einem Sprichwort auf Sønderyjsk ab: ‚de er it nowe så skidt, de it er godt for nowe‘, übersetzt: Nichts ist so schlimm, dass es nicht auch gute Seiten hat. Dieses Sprichwort sagt Allan am Ende des Films und fährt auf seinem Kinderfahrrad vom elterlichen Haus weg. Er erzählt weiter, die Menschen im Dorf hätten offensichtlich dem Vater

vergeben und hätten sogar ein wenig Mitleid mit ihm. Der Vater müsse jetzt ins Gefängnis, und das Gute dabei sei, dass Allan und seine Mutter jetzt Zeit für sich hätten. Es handelt sich um eine schockierende Banalisierung des Bösen. Allan bleibt genauso wie die anderen Figuren, bis auf Sanne, die bei einer Pflegefamilie untergekommen ist, in seiner sozialen Welt gefangen. Auch wenn er die bösertige und inzestuöse Erpressung des Vaters aus Naivität und fehlender Welterfahrung allzu lange mitgetragen hat, bleibt doch die Sympathie des Zuschauers bei dem Jungen.

Hierbei spielt die Sprache eine bedeutende Rolle: Wie in den Heimatfilmen von Edgar Reitz charakterisiert die Sprache Ort, Zeit und Menschen, die Meister der Verdrängung sind und die in ihrem Sprachgebrauch einen menschlichen Abgrund verbergen. Dass Allan so lange naiv-unwissend die kriminellen Handlungen seines Vaters mitmacht, liegt psychologisch gesehen darin, dass Kinder ihren Eltern ausgeliefert sind. Aber es liegt auch in einer Sprache, die rhetorisch – durch Litotes, Umschreibungen und Verwendung von festen Redewendungen und Sprichwörtern – verklusulieren und ‚verstecken‘ kann.

Im Film entsteht ein eklatantes rhetorisches Gefälle zwischen den kargen, von Litotes und Andeutungen geprägten Gesprächen der Figuren und dem emotionalen Überschwang der Trauerreden, für die religiöse Floskeln und Bibelsprache als rhetorischer Steinbruch dienen. Jeder Versuch, über das unausgesprochene Leid der Figuren oder die Verbrechen des Vaters doch noch zu sprechen, endet in Streit und Schlägerei. Sobald unangenehme Wahrheiten nur angedeutet werden, erfolgt der Diskursabbruch: ‚hol no op!‘ [aufhören jetzt!]. Es entsteht in der dialektalen Dialogizität eine wortkarge Schweigekultur, die selten gebrochen wird, und wenn, dann mit heftigen Konsequenzen. Die Schweigekultur in der Alltagskommunikation verdeckt das Unaussprechliche: den väterlichen Missbrauch der Kinder. Das Gegenstück hierzu ist die überschwängliche Rhetorik des Vaters in den Trauerreden. Hier brechen die emotionalen Dämme, die sonst durch die eher verklusulierende Alltagssprache aufrechterhalten werden.

Sønderjysk ist eine Sprache, die sehr stark durch implizite Bedeutungen, Litotes und Verklusulierungen gekennzeichnet ist; sie erhält ihren Charakter durch Subtilitäten und sprachliche Implikationen, wobei man Erfahrung braucht, um sie zu deuten. Für Außenstehende und Vor-Aufgeklärte (Kinder wie Allan) kann diese Sprache wie eine Mauer wirken. Deshalb ist auch der Junge doppelt hilflos. Alle schieben die Verantwortung von sich weg – sei es durch Wegschauen oder durch Schlafmittelmisbrauch – und die Probleme landen bei dem Jungen, der so schuldlos mitschuldig wird. Allan fehlen Welterfahrung und sexuelle Aufklärung, weshalb er die sprachlichen Implikationen nicht deuten kann.

Um jetzt auf den am Anfang des Aufsatzes vorgestellten theoretischen Rahmen zurückzukommen: Ein Film wie *Kunsten at græde i kor* trägt dazu bei,

die indexikalische Wertigkeit von Sønderjysk zu verändern: Es geschieht hier eine Transformation einer Vernakularsprache. Sønderjysk wird – indem diese Sprache als Filmsprache eines mehrfach ausgezeichneten Films benutzt wird – von einem Register privater, lokaler Kommunikation mit einer begrenzten sozialen und arealen Domäne zu einer anderen, weiteren sozialen und arealen Domäne transformiert. So wird auch die soziale Wertigkeit und Einstufung dieser Sprache tendenziell verändert, „when those exposed to it seek to formulate additional images of what its usage entails.“ (Agha 2005, 56)

4 Verschweigen und verdrängen

Gemeinsam ist den drei in Dialekt gedrehten ‚Heimatfilmen‘ der Topos des Verschweigens und Verdrängens. In *Kunsten at græde i kor* sind es die fehlende Versprachlichung des Kindesmissbrauchs und Diskursabbrüche in den Alltagsgesprächen. Es entsteht hier eine sonderbare Dichotomie zwischen einer Über-rhetorisierung der Sprache in den Trauerreden und den kommunikativen Leerstellen in den Alltagsgesprächen. Symptomatisch ist der Hinweis der Mutter auf die Schweigepflicht der Ärzte: Schweigen als (Täter-)Schutz. Auch herrscht ein fast magisches Verhältnis zur Sprache: Sobald etwas ausgesprochen worden ist, tritt es gewissermaßen in eine nicht mehr kontrollierbare ‚wirkliche‘ Existenz. Der latente Alkoholismus und der Schlafmittelkonsum der Mutter markieren allegorisch das mit dem Schweigen verbundene Verdrängen.

In *Das finstere Tal* wirkt das schweigsame, ja fast stumme Auftreten des Racheengels symptomatisch. Am Anfang des Films ermahnt die Mutter der Erzählerin (eine junge Frau, die kurz vor ihrer Hochzeit steht), sie solle nicht so viele Fragen stellen.

In *Heimat 1* werden Fragen oft Jahrzehnte zu spät gestellt: beispielsweise warum der durch ein Kriegstrauma fast verstummte Paul nach dem Ersten Weltkrieg Frau und Kinder verlassen hat und ohne Abschied verschwand? Und es gibt keine Antwort darauf! Die fehlende Vergangenheitsbewältigung nach den beiden Weltkriegen ist eklatant und wird allegorisch repräsentiert durch die Figur der Frau, die am Ende des Ersten Weltkriegs tot im Wald aufgefunden wurde. Erst bei Marias Beerdigung 1975 stellt ein Verwandter die Frage an Paul, ob sein Verschwinden damals etwas mit der toten Frau im Wald zu tun habe. *Heimat 2* hat eigentlich nur ein Thema: die Konsequenzen, welche die Verdrängung des Krieges für die nachfolgende Generation mit sich bringt.

In diesen Filmen spielt der Dialektgebrauch eine übereinstimmende Rolle als Medium einer Mentalität des Verschweigens und Verdrängens.

5 Authentizität oder Evidenz?

Erwarten wir als Zuschauer einen sprachlich-mimetischen Realismus in Filmen? Diese Frage scheint eigentlich falsch formuliert. Man sollte sie eher umgekehrt stellen: Würde man einer Katharina Simon aus Schabbach oder einem Allan aus Højer abnehmen, dass sie sich in Standardvarietäten ausdrücken? Nein. Wenn ein Film das Signal gibt, zeitlich und räumlich authentisch sein zu wollen, kann er keine sprachliche Kontradiktion hierzu inszenieren.

Die Frage bleibt dann natürlich, warum nie jemand auf die Idee gekommen ist, eine solche Forderung an einen Film wie *Babettes gæstebud* zu stellen? Die Antwort lautet: weil es in diesem Falle um eine Applikation und Inszenierung der Eucharistie geht und der Film keinen Anspruch erhebt, historisch oder geographisch authentisch zu sein. Karen Blixens Novelle spielt an der norwegischen Westküste, der Film dagegen in einer Landschaft, die eher mit der dänischen Westküste Ähnlichkeiten zeigt. Eigentlich könnte diese Geschichte (wie *Romeo und Julia*) überall spielen, weil sie einen mytho-poetischen Metatext hat. Højer und Schabbach dagegen sind nicht überall, sondern in den Koordinaten Zeit und Raum fest fixiert; hier geht es um Plausibilität und historische Evidenz.

Literaturverzeichnis

Primärmaterial

- Babettes gæstebud*. Regie Gabriel Axel, Drehbuch Axel, Produktion Panorama Film International, Nordisk Film, Det Danske Filminstitut. Dänemark, 1987.
- Das finstere Tal*. Regie Andreas Prochaska, Drehbuch Prochaska und Martin Ambrosch, Produktion Helmut Grasser. Deutschland, 2014.
- Heimat 1–3*. Regie, Drehbuch und Produktion Edgar Reitz. Deutschland, 1982–2004.
- Kunsten at græde i kor*. Regie und Drehbuch Peter Schønau Fog, Produktion Final Cut Productions. Dänemark, 2006.

- Blixen, Karen. *Babettes gæstebud*. Roman. København: Gyldendal, 1952.
- Jepsen, Erling. *Kunsten at græde i kor*. Roman. København: Gyldendal, 2002.

Sekundärliteratur

- Agha, Asif. „Voice, footing, enregisterment.“ *Journal of Linguistic Anthropology* 15 (2005): 38–59.
- Agha, Asif. *Language and social relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Eckert, Penelope. „Variation and the indexical field.“ *Journal of Sociolinguistics* 12.4 (2008): 453–476.

- Pohlmeyer, Markus. *Kunst, eine deutsche Tragödie. Gedanken zu Edgar Reitz' Meisternarrativ Heimat. Zwischen Welten verstrickt II*. Hg. Markus Pohlmeyer. Hamburg: Igel, 2016. 35–39.
- Silverstein, Michael. „Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life.“ *Language & communication* 23 (2003): 193–229.
- Hjort, Mette, und Scott MacKenzie. „Introduction“. *Purity and provocation. Dogma 95*. Hg. Mette Hjort und Scott MacKenzie. London: BFI, 2003. 1–28.

Prof. Dr. Elin Fredsted hat an der Aarhus Universitet (DK) Nordistik und Germanistik studiert. Seit 2000 Professorin für dänische Sprache (Europa-Universität Flensburg). Forschungsschwerpunkte: Mehrsprachigkeit, Sprachkontakt, Sprachenvielfalt, Spracherwerb und dänische Phonologie. 2014 Mitbegründerin und erste Direktorin des „Zentrums für kleine und regionale Sprachen“ (KURS). 2017 erhielt sie den Forschungspreis der Europa-Universität Flensburg.

Robert Leucht, Jürgen Spitzmüller

„Du bist ein Symbol, Mensch! Du bist ein echtes Symbol!“

Metapragmatische Positionierungen im Diskurs zur deutschen Revolution 1918/19

Abstract: Der Beitrag geht von der Überlegung aus, dass Mehrsprachigkeit nicht essentiell fixiert werden kann, sondern an von Akteuren wahrgenommene Differenzen gebunden ist. Dieser Annahme folgend entwickelt er im ersten Teil, ausgehend vom Konzept der sozialen Registrierung, ein Theoriemodell, mit dem die Koppelung unterschiedlicher Formen des Sprechens an verschiedene soziale Bedeutungen (Akteure, Praktiken, Kontexte) erfasst werden kann. Im Rückgriff auf dieses Modell analysiert der zweite Teil das Vorkommen verschiedener Formen des Sprechens in Alfred Döblins *November 1918*. Das Evozieren von Sprechweisen, die im Roman als different markiert und an Personengruppen gebunden sind, wird als eine Poetik verstanden, mit der Döblin den Roman zu einer vom Exemplarischen (und nicht nur vom Einzelnen) handelnden Form umprägen wollte.

Keywords: Mehrsprachigkeit; Sprachideologie; Indexikalität; Heteroglossie; Diskursanalyse

1 Einleitung

Den 21. Februar 1919, den Tag, an dem Kurt Eisner in München von dem Studenten Anton von Arco ermordet wurde, beschreibt Oskar Maria Graf in seinem 1927 erschienenen Roman *Wir sind Gefangene* als hoch verdichtetes persönliches Erlebnis in einer gespannten und fragilen Atmosphäre:

Ich sah Zitternde, ich sah Wutblase und Blutgierige. Überall wiederholte sich das gleiche Schreien nach Rache. Die Massen kamen ins Treiben, der Strom floß durch die Stadt. [...] Wenn jetzt einer aufgestanden wäre und hätte gerufen: ‚Schlachtet die Bürger! Zündet die Stadt an! Vernichtet alles!‘ es würde geschehen sein. Die tausend kleinen Stürme hatten sich vereinigt, und ein einziger, dumpfer, dunkler, ungewisser Losbruch begann. (Graf 2008 [1927], 445–446)

Es ist ein Zustand der Liminalität (vgl. Aguirre et al. 2000), den Graf's Erzähler hier beschreibt – ja, ein Zustand der Liminalität in der Liminalität, des drohenden Umbruchs im Umbruch. Um Halt zu finden, macht Graf's Ich-Erzähler erst einmal

das Nächstliegende – er geht nach Hause. Und dort trägt sich die folgende, für uns titelgebende Szene zu:

Als ich zu Hause ankam, traf ich meinen Zimmerherrn, der gewichtig erzählte, es seien Geiseln festgenommen worden. Er humpelte aufgeregt auf und ab und sagte in einem fort: „Jetzt müssen wir uns ranhalten!... Bloß in München ist noch was zu machen mit der revolutionären Bewegung. Draußen steht die weiße Garde, herinnen konspirieren die Konterrevolutionäre... Wenn nicht sofort alle Proleten bewaffnet werden, sind wir verratzt... Die Studenten auf der Universität haben alle ‚Bravo!‘ gebrüllt, als Eisners Ermordung bekannt wurde... Zustand von Revolution!... Na, die Rotzbude ist schon geschlossen... Alle werden zusammengefangen... Es müssen übrigens sofort Guillotinen arbeiten.“ (Graf 2008 [1927], 449)

Der Erzähler kommentiert diesen Auftritt so:

Er redete daher wie der höchste Mann im Staat. Während er so hin und her humpelte, musterte ich ihn unvermerkt. Unwillkürlich ging mir durch den Kopf: Genau wie er ist die ganze deutsche Revolution. Sie hat auch einen Klumpfuß und hinkt. Ich mußte auf einmal laut auflachen und rief: ‚Du bist ein Symbol, Mensch! Du bist ein echtes Symbol!‘ Er drehte seinen dicken Kopf rasch nach mir, hielt einen Augenblick inne und sagte kurz: ‚Quatsch nicht, Mensch! Mach’ keine Witze jetzt!‘ (Graf 2008 [1927], 449)

Doch dem Erzähler ist nicht nach Spaß zumute. Er sucht nach Orientierung und findet sie, indem er die Menschen klassifiziert. Der Zimmerherr, der sich als Revolutionär versteht und einen „revolutionären Künstlerrat“ initiiert hat, wird dabei – stellvertretend für die Künstler, die er zu vertreten beansprucht – als ungeeignet für die Revolution erwohen. Denn er hinkt nicht nur im Wortsinn, sondern auch in sozialer Hinsicht:

‚Zeig’ mir deine Hände, Mann!‘ sagte ich auf einmal drohend und erfaßte seine fleischigen, kurzen Finger: ‚Du hast nie eine Schaufel in der Hand gehabt, bist nie in der Fabrik gewesen!... Haben dich vielleicht die Arbeiter geholt?... Geht’s ohne dich nicht?... Die Guillotinen gehören wohl für Leute wie dich!?!‘ (Graf 2008 [1927], 450)

Diese Klassifikation geschieht, wie wir in diesem Beitrag zeigen wollen, nicht zuletzt aufgrund der Art und Weise, wie die Personen sprechen. Wenn der Zimmerherr „daher[redet] wie der höchste Mann im Staat“ (Graf 2008 [1927], 449), dann kann er eben nicht reden wie ein ‚echter‘ Revolutionär. Und das wiederum kann er nach Meinung des Erzählers nicht, weil er eben kein ‚echter‘ Revolutionär ist.

Dass der Erzähler eine solche Klassifikation, die ihm ja im Zustand der Unsicherheit Orientierung stiftet, vornehmen kann, liegt daran, dass Sprachgebräuche *indexikalisch* mit Personentypen und Handlungserwartungen bzw. antizipierten sozialen Praktiken verknüpft sind (vgl. zum Konzept Jaffe 2016 sowie weiter unten).

Durch diese indexikalische Verknüpfung entsteht ein epistemischer Orientierungsrahmen, den die Soziolinguistik und Linguistische Anthropologie *Sprachideologie* nennt (vgl. bspw. Silverstein 1979; Kroskrity et al. 1998; Irvine und Gal 2000). Um solche Sprachideologien, die sich in *metapragmatischen Praktiken* (vgl. Spitzmüller 2013) manifestieren – in kommunikativen Handlungen, die kommunikative Handlungen zum Gegenstand haben – soll es in unserem Beitrag gehen.

2 ‚Mehrsprachigkeit‘ und Sprachideologie

Wir möchten im Folgenden argumentieren, dass Mehrsprachigkeit vor allem dann sozial (und mithin auch literarisch) relevant ist, wenn Formen des Sprechens bzw. des Kommunizierens erstens *differenziert* und als verschieden *wahrgenommen* werden und wenn diese ‚verschiedenen‘ Formen dann zweitens mit verschiedenen sozialen Bedeutungen *verknüpft* werden – ein Phänomen, das wir im Anschluss an ein Konzept aus der Linguistischen Anthropologie, das wir in Abschnitt 3 genauer erläutern, *soziale Registrierung* nennen. Nur aufgrund dieser Differenzierung und Verknüpfung nämlich kann Mehrsprachigkeit zur sozialen Sinnstiftung und zur Markierung sozialer Positionen verwendet werden.

Was ‚mehrsprachig‘ ist, kann vor diesem Hintergrund nicht essentiell fixiert werden. Mehrsprachig ist das, was Interpretierende als different *wahrnehmen* und *deuten*. Mit dieser Auffassung schließen wir an die neuere soziolinguistische Mehrsprachigkeitsforschung an, wie sie etwa von Busch (2013) vertreten wird. Sie hält fest:

Jeder Mensch ist mehrsprachig. Wir alle pendeln täglich zwischen verschiedenen Sprechweisen (Dialekt, geschriebene Sprache, Umgangssprache, Fachsprache...) und begegnen (in der Straßenbahn, in der Schule, in Medien, auf Reisen...) einer Vielfalt von Sprachen. (Busch 2013, Klappentext)

Das bedeutet im Umkehrschluss, dass es ‚Einsprachigkeit‘ faktisch nicht gibt. Wie Busch an anderer Stelle betont:

Mit dem Satz ‚Niemand ist einsprachig‘ meine ich genau das: eine Erfahrung [...] des Dazu-Gehörens oder eben nicht Dazu-Gehörens aufgrund unterschiedlicher Arten des Sprechens. Einsprachig wäre demnach nur, wer diese Erfahrung nie gemacht hat, wer sich im Sprechen nie als ‚anders‘ erlebt hat. Im Vordergrund steht in dieser Sichtweise nicht die Frage, über wie viele und über welche Sprachen jemand verfügt, also ob er, um in der linguistischen Terminologie zu bleiben, neben seiner Erstsprache, der L1, auch eine L2, eine L3 oder Ln sein eigen nennen kann; noch ist das gemeint, was als innersprachliche Mehrsprachigkeit bezeichnet wird, also die Vorstellung, wonach Varietätenbündel bestehend aus Dia-

lekten, Soziolekten, Registern, Fachsprachen, Jargons usw. einer Standardsprache zugeordnet werden. Vielmehr geht es mir darum, wie sprachliche Variation dazu dienen kann, Zugehörigkeit oder Differenz zu konstruieren und vor allem, wie solche Konstruktionen als sprachliche Aus- und Einschlüsse erlebt werden. (Busch 2012, 7–8)

Dieses Mehrsprachigkeitskonzept schließt dezidiert an das Konzept der *Heteroglossie* an, wie es von Bachtin (1971 [1963], 202–228; 2005 [1975]) und Vološinov (1975 [1929], 177–237) geprägt wurde (vgl. Busch 2013, 10, 186–193).

„Mehrsprachigkeit“ ist also nicht an ontologisch vorgegebene ‚Einzelsprachen‘ gebunden, sondern an wahrgenommene Differenz (in diesem Sinne ist, hier folgenden wir Auer 1990, auch *code-switching* nur als interpretatives Phänomen zu verstehen – als von Akteuren wahrgenommene und bewertete Differenz). Solche ‚Einzelsprachen‘ bzw. das, was wir heute als solche wahrnehmen, kann man ohnehin mit guten Gründen ebenfalls als Resultat interpretativer (wenn auch langdauernder) sprachideologischer Zuschreibungen im Rahmen sprachpolitischer Prozesse verstehen. Wie Blommaert pointiert formuliert: „In fact, the existence of ‚language‘ and ‚languages‘ – objects that are countable and have a name, such as English, Zulu, or Japanese – is a powerful language-ideological effect, the result of a long historical process“ (Blommaert 2006, 512). Diese Zuschreibungen sind, wie etwa Gal (2006) zeigt, eng an die europäische Nationenbildung gekoppelt, weshalb man mit den Worten dieser Sprachanthropologin zugespitzt sagen kann:

It may seem odd to say so, but ‚language‘ was invented in Europe. Speaking is a universal feature of our species, but ‚language‘ as first used in Europe and now throughout the world is not equivalent to the capacity to speak, but presumes a very particular set of features. Languages in this limited sense are assumed to be nameable (English, Hungarian, Greek), countable property (one can ‚have‘ several), bounded and differing from each other, but roughly inter-translatable, each with its charming idiosyncrasies that are typical of the group that speaks it. The roots of this language ideology go back to the European Enlightenment and the Romantic reaction that followed. (Gal 2006, 14)

3 Indexikalität und Registrierung

Wahrgenommene Differenz nun aber ist soziolinguistisch dann interessant, wenn sie mit Verhaltenserwartungen und Interpretationsmodellen verkoppelt ist. Diese Verkopplungen sind *indexikalisch* in dem Sinne, dass sie Kommunikationsformen an Kontexte binden (vgl. Blommaert 2005, 11–12). Indexikalische Verkopplungen entstehen durch reflexive Assoziation von Sprachgebräuchen an vergangene kommunikative Praktiken, in denen wir die Sprachgebräuche erfahren haben. Wie Maas es treffend formuliert:

[...] jeder sprachliche Ausdruck in unserer Sprachbiographie [ist] durch den Kontext indiziert [...], in dem wir ihn kennengelernt haben – jenseits seiner in Wörterbüchern explizierten Bedeutung bedeutet/bezeichnet jeder Ausdruck eben immer auch reflexiv die Situation, deren Artikulation er ermöglicht (hat). (Maas 1989, 168)

Daher können, wie Maas an anderer Stelle ausführt, Formen des Handelns umgekehrt soziale Praktiken indizieren; „[...] die soziale Praxis, und damit eben auch jede Sprachpraxis, [ist] reflexiv [...]: die Form jeder Praxis, also die Form, in der die jeweilige Praxis artikuliert worden ist, kann selbst zum Zeichen für diese Praxis werden“ (Maas 1985, 73). Das heißt: Weil wir kommunikative Formen in bestimmten Kontexten *erleben* (vgl. zum Konzept des *Spracherlebens* Busch 2017), verbinden wir die Formen mit den Kontexten. Diese indexikalische Verknüpfung von Formen, Kontexten, Akteuren und Praktiken ist es, worauf das Konzept der *sozialen Registrierung* abzielt, das wir nun etwas genauer erläutern möchten (vgl. dazu ausführlicher Spitzmüller 2013).

Register sind nach einer einschlägigen Definition von Agha (2007, 135) „culture-internal models of personhood linked to speech forms“. Sie bestehen aus, wie Agha (2007, 235) es nennt, *sozialen Emblemen* (*social emblems*); das sind indexikalische Zeichen, die typisierte Personen (*personae*) und Praktiken – also antizipierte soziale Konzepte – als Referenzobjekt haben. Den Prozess, in dem solche Verknüpfungen etabliert und sozial distribuiert werden, nennt Agha (2007, 81) *soziale Registrierung* (*social enregisterment*). Register-Verkopplungen umfassen nicht nur Sprachgebrauch im engen Sinn, sondern schließen auch dezidiert Kommunikation als körperliches Verhalten (wie das ‚Hin- und Herhumpeln‘ von Grafs Zimmerherrn) ein (vgl. Agha 2007, 235) – Bucholtz und Hall (2016, 178) sprechen in diesem Zusammenhang von „embodied indexicality“.

Solche indexikalischen Kopplungen finden sich in den Quellen, die wir durchgesehen haben, vielfach. Vor allem zwei Personentypen werden einander gegenübergestellt: Auf der einen Seite die ‚Intellektuellen‘, darunter auch ‚Literaten‘ und (wie es mehrfach explizit und zumeist abwertend heißt) ‚Professoren‘ bzw. ‚Bourgeois‘, auf der anderen Seite die ‚echten Arbeiter‘, ‚einfachen Leute‘ bzw. ‚Proletarier‘ (vgl. bspw. Dorst 1966, 7–8, 32, 36, 65, 66, 70, 73, 166). Die beiden Personentypen zeichnen sich jeweils durch differenzierbaren, sprachideologisch evaluierten Stil aus. Besonders deutlich zeigt sich dies in den Positionierungspraktiken der Sozialdemokratie gegenüber dem Marxismus und den gegengerichteten Abgrenzungen der Marxisten gegenüber der Sozialdemokratie. Die Marxisten (und auch Marx selbst) werden hierbei wiederholt von sozialdemokratischen Akteuren als ‚phantasielos‘ und ‚unpoetisch‘ charakterisiert. Exemplarisch hierfür ist die folgende Evaluation Landauers:

Niemals wird der Sozialismus aus dem Kapitalismus ‚erblühen‘, wie der Undichter Marx so lyrisch gesungen hat. [...] [W]enn es je phantasielose Phantasten gegeben hat, so sind es die Marxisten [...]. [...] Die Proletarier haben nichts zu verlieren; sie haben eine Welt zu gewinnen! Wie schön, wie wirklich dichterisch ist dieses Wort (das weder von Marx noch von Engels stammt) und wie viel Wahres sollte darin sein. (Gustav Landauer, *Aufruf zum Sozialismus* 1919; aus Dorst 1966, 16–18)

Der Personentypus des ‚wohlsprechenden Literaten‘ dient hier als Positionierungsanker, zu dem sich die Sozialdemokraten hin ausrichten, während sie die Marxisten weit entfernt von diesem Pol positionieren – und mithin sich selbst weit entfernt von den Marxisten (vgl. für eine linguistische Modellierung solcher tripolarer Positionierungen Du Bois 2007). Konsequenterweise sehen sich die sozialdemokratischen Führer, wie im Folgenden Eisner, von ihren Opponenten gerade deswegen (zu Unrecht) angegriffen, weil sie ‚gutes Deutsch‘ schreiben und ‚Dichter‘ sind:

Seit der Zeit habe ich die Presse gegen mich [...]. Deshalb wurde die Losung ausgegeben: Feste druff auf diesen Ideologen, auf diesen Phantasten, auf diesen Dichter. Ich teile dieses Unglück mit dem französischen Minister Clemenceau, der auch ein Dichter ist. Nur bei uns herrscht noch die Meinung, daß jemand, der gutes Deutsch schreibt, wenn nicht ein Narr, so mindestens ein schlechter Politiker ist. (Kurt Eisner, *Wahlrede* 1919; aus Dorst 1966, 36)

Und tatsächlich verspotten auf der anderen Seite marxistische Akteure die ‚bildungsbürgerlichen‘ und ‚schöngestigen‘ Praktiken der Sozialdemokraten. So wird in der ersten Ausgabe der vom Münchner Ortsverein des Spartakusbundes herausgegebenen „Flugzeitung“ *Münchner Rote Fahne* mit direktem Blick auf Eisner argumentiert:

Die kommunistische Partei kennt keine Politik der ‚Kunst‘, keine Politik der ‚Phantasie‘, keine Politik der ‚Kabinette‘, keinen Kuhhandel mit seinem Todfeind, der Bourgeoisie. [...] Die ‚Neue Zeitung‘, die ein Luxusunternehmen Eisners ist, [...] gehört auf die Oktoberwiese. Diese journalistische Mumie ist nur durch eines eine immerhin nicht gewöhnliche Erscheinung: durch die berückende Zartheit ihrer literarischen Blüten und die famose Fähigkeit, aus der Politik ein Kaffeekränzchen zu machen. [...] Die unartige, proletarische Kritik aber ist diese: es ist ein Skandal, daß eine Partei, in einer Zeit, in der sie eine schwere Krisis durchmacht, in vollster Auflösung begriffen ist, deren Führer wie der Krebs, der Hecht und Schwan in Lafontaines Fabel den festgefahrenen Karren der Revolution aus dem Dreck ziehen wollen, als Sprachrohr ihrer Anschauung einen politischen Eunuchen in die Welt setzt! (*Münchner Rote Fahne* 1 [15. Januar 1919]: 1; aus Scheringer et al. 1978)

Und in einem Flugblatt der KPD-Ortsgruppe München heißt es:

Die Bourgeoisie ist kein Kaffeekränzchen [...]. [...] [N]icht Dank ernten sie bei den Kapitalisten für ihre Bücklinge und Kratzfüße, sondern nur offenen Spott, Hohn und Verachtung, wie es ihnen auch gebührt. (Flugblatt der KPD Ortsgruppe München, undatiert; aus Scheringer et al. 1978)

Die Beispiele verdeutlichen, wie umfassend registriert die antizipierten Praktiken der hier distanzierend konstruierten Personentypen offenbar sind – die Art, wie sie (angeblich) sprechen („die berückende Zartheit ihrer literarischen Blüten“), die mit ihnen assoziierten sozialen Gattungen („Kaffeekränzchen“) und auch ihr körperliches Verhalten („Bücklinge und Kratzfüße“). Die Aushandlung sozialer Positionen, die dieser (und jeder) Revolution ja wesentlich ist, ist also offensichtlich eng verbunden mit metapragmatischen Verkopplungen von kommunikativem Verhalten bzw. Handlungspotenzen und Personentypen, also mit als different wahrgenommenen, ideologisch salient gemachten akteursgebundenen kommunikativen Praktiken (*Registern*). Der zweite Teil unseres Beitrags geht dieser Spur am Beispiel eines ausgewählten Textes zur Revolution 1918/19 weiter nach.

4 Alfred Döblins *November 1918* – eine Quelle zweiter Ordnung

Die Quelle, anhand der die bis zu diesem Punkt entfaltenen Überlegungen nun weiter vertieft werden sollen, ist eine literarische: Alfred Döblins Romantetralogie *November 1918*, geschrieben zwischen 1937 und 1943, in den Jahren von 1939 bis 1950 in Teilen publiziert (vgl. Sander 2008, 413), zusammenhängend jedoch erst 1978 (vgl. Blume 1991, 169) sowie 1991 als Teil der Döblin-Werkausgabe (vgl. Schoeller 2011, 579). Für die Wahl dieser Quelle spricht nicht nur ihr Gegenstand, die Deutsche Revolution, sondern besonders, dass sie von jener Form der Mehrsprachigkeit geprägt ist, von der in den Abschnitten 1–3 vorwiegend in theoretischen Registern die Rede war. Das Evozieren verschiedener Formen des Sprechens, die als different markiert bzw. wahrgenommen und an Personengruppen gebunden werden, zählt zu den stilistischen Besonderheiten dieses Monumentalwerks und tritt uns in ihm als ein literarisches Verfahren entgegen. In der nun anschließenden Analyse gilt es, die Erzeugung dieser unterschiedlichen Formen des Sprechens bei Döblin unter Rückgriff auf die hier vorgestellten Konzepte aufzuweisen (Abschnitt 5) sowie diese *Heteroglossie* als ein stilistisches Verfahren zu kontextualisieren (Abschnitt 6). Das bedeutet zum einen ein Modell der Soziolinguistik anhand eines literarischen Textes zu erproben, zum anderen die Frage

nach der Funktion zu stellen, welche die Ko-Präsenz verschiedener Formen des Sprechens in diesem literarischen Text erfüllt. Diese Untersuchungsperspektive ist als eine kritische Reaktion darauf zu verstehen, literarische Mehrsprachigkeit lediglich aufzuweisen ohne aber danach zu fragen, welche Funktion ihr in einer konkreten literaturgeschichtlichen Situation zukommt.

Dieser zweiteiligen Analyse sei vorausgeschickt, dass Döblins Roman im Unterschied zu den zuvor diskutierten Quellen Jahrzehnte nach den revolutionären Ereignissen von 1918 verfasst wurde. Der von Walter Muschg begründeten Ausgabe der Werke Döblins ist eine präzise Rekonstruktion jener Quellen zu entnehmen, auf die der 1878 in Stettin geborene Autor bei der Ausarbeitung seiner Tetralogie zurückgriffen hat (vgl. Döblin 1991 [1937–1943], Bd. 3, 783–787). Es ist weiter bekannt, dass der während des Abschluss seines Romans bereits im kalifornischen Exil lebende Döblin mit Problemen konfrontiert war, an Zeitungen und Zeitschriften aus der Revolutionszeit zu gelangen. Seinen Briefen dieser Jahre ist zu entnehmen, wie er seinen in New York lebenden Freund Hermann Kesten sowie eine Bibliothekarin der *New York Public Library* darum ersucht, ihm Dokumente aus der Revolutionszeit nach Los Angeles zu schicken (vgl. Schoeller 2011, 578). Relevant sind diese Hinweise auf die schwierige Textgenese von *November 1918* zumindest aus zwei Gründen: Als ein Werk der deutschsprachigen Exilliteratur, 1937 in Paris begonnen, 1943 in den USA abgeschlossen, haben wir es hier erstens mit Mehrsprachigkeit auch auf Ebene der Textproduktion und -distribution zu tun, die unter den prekären Umständen des amerikanischen Exils erfolgte (vgl. Domokos 2011). Zweitens stellt *November 1918* im Rahmen unserer Fallstudie – dieser Punkt ist für die nun zu entfaltende Perspektive besonders relevant – eine Quelle zweiter Ordnung dar. Anders gesagt: Quellen aus jener Zeit, der unsere Analyse bis zu diesem Punkte galt, sind von Döblin aufgegriffen und weiterverarbeitet worden.

5 ‚Mehrsprachigkeit‘ als Mittel der sozialen Stratifikation

Es ist weitgehend bekannt, dass *November 1918* ein gesellschaftlich breites Panorama von Einzelschicksalen entwirft (vgl. Blume 1991, 77), in dem sich fiktive Charaktere, bspw. der Kriegsheimkehrer Friedrich Becker, der Dramatiker Erwin Stauffer, gleichermaßen tummeln wie historische Figuren, bspw. Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg oder Woodrow Wilson. Für die Struktur des Textes bezeichnend ist weiter ein häufiger Wechsel zwischen verschiedenen sozialen Kontexten, Bürgertum und Proletariat, sowie Personengruppen, Soldaten, Politikern und

Matrosen – wodurch ein Text entsteht, dessen Gestaltung der Revolution auf kein einzelnes Milieu beschränkt bleibt.

Wie aber gelingt es diesem Text, eine derart breite soziale Stratifikation zu erzeugen, und wie werden die einzelnen Figuren mit diesen sozialen Milieus verbunden? Eine entscheidende, wenn auch nicht die einzige, Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Figurenrede. Möchte man unter Zuhilfenahme der zuvor vorgestellten soziolinguistischen Konzepte präzisieren, wie dieser Text aus Figurenrede unterschiedliche soziale Kontexte bildet, wird es möglich, zumindest zwei Darstellungstechniken zu unterscheiden. Wir beschränken uns dabei auf Stichproben, die für die Poetik des Textes insgesamt stehen.¹

Eine erste (und in zahlreichen anderen Romanen verfolgte) Technik besteht darin, die Figuren nicht nur bestimmten Berufs- und damit Gesellschaftsgruppen zuzuordnen, sondern diese Zuordnung durch ihre Form des Sprechens auch auszugestalten. Einer der zentralen Charaktere, Friedrich Becker, der, was mit Blick auf die bereits aufgewiesene Intellektuellenkritik um 1917/18 besonders interessant ist, vom Erzähler als „Altphilologe“ (Döblin 2008 [1937–1943], Bd. 1, 121) markiert wird, ist im ersten Teil in einem Kriegslazarett liegend dargestellt. Seine Rede ist in dieser Szene signifikant von jenen der anderen, etwa der eines Leutnants oder einer Krankenschwester, unterschieden. Es ist eine Figurenrede, in der Vergleiche zwischen Gegenwart und antiker Mythologie gebildet werden (vgl. Döblin 2008 [1937–1943], Bd. 1, 121) oder in der, wie in folgender Passage, ein Klassiker-Zitat (aus Schillers *Wilhelm Tell*) aufgerufen wird:

Sie [d. i. die Krankenschwester] betrachtete ihn aufmerksam. „Sie blicken auf meine Kurve, Schwester Hilde. 36.8 – das ist nichts. Ich mache Gebrauch von dem Recht, von dem Schiller gesprochen hat: Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht. Wenn der Gedrückte nirgends recht kann finden, wenn unerträglich wird die Last, greift er hinauf getrosten Muts in den Himmel und holt herunter seine ewigen Rechte, die droben hangen, unveräußerlich und unzerbrechlich, wie die Sterne selbst. Der alte Urstand der Natur kehrt wieder.“ (Döblin 2008 [1937–1943], Bd. 1, 125–126)

Anschließend an Agha lässt sich behaupten, dass sich diese Technik auf eine bereits stark registrierte indexikalisch-soziale Bedeutung bezieht (vgl. Spitzmül-

¹ Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass wir in *November 1918* noch eine Reihe anderer Techniken finden, die nicht an Figurenrede gebunden sind, und dennoch soziale Kontexte evokieren bzw. indexikalische Verknüpfungen zwischen diesen und den Figuren erzeugen. Diese könnte man im weitesten Sinne auf der Ebene der Narration ansiedeln: in Techniken der Fokalisierung bzw. Perspektivierung oder des szenischen Erzählens (bspw. Döblin 2008 [1937–1943], Bd. 1, 296–297).

ler 2013, 266); in dem Sinne, dass eine spezifische Form des Sprechens (hier: das Sprechen unter Bezugnahme auf einen Klassiker der deutschsprachigen Literatur) sozial bereits so verortet ist, dass sie dazu verwendet werden kann, um die vom Erzähler gemachte Zuordnung einer Figur zu einer gesellschaftlichen Gruppe (hier: den Gelehrten) zu ‚stilisieren‘. In theoretischen Registern Bachtins gesprochen, jenes Theoretikers, auf den der Begriff der ‚Stilisierung‘ rekurriert, bedient sich Döblins Erzähler hier des „fremden Worts in der Richtung seiner eigenen Absichten“ (Bachtin 1971 [1929], 215). Genauer gesagt bedient er sich dessen, um die soziale Position seiner Figur zu markieren.

Einer weiteren Technik, um aus Figurenrede unterschiedliche, miteinander rivalisierende soziale Kontexte zu evozieren, begegnen wir dort, wo Romanfiguren die Rede anderer Romanfiguren aufgreifen, kommentieren, bewerten und einer Gruppe zuordnen. Wir befinden uns in der folgenden Passage im ersten Teil des Romans: Zwei aus dem Weltkrieg heimgekehrte Soldaten, Hans Bruch und Johannes Maus, sowie zwei weitere Figuren, die keinen Namen tragen, betreten ein Berliner Lokal, in dem „in einem Hinterzimmer eine Handvoll angeblicher Spartakusleute [...] gegenseitig politische Ansprachen [hielten]“. (Döblin 2008, Bd. 1, 295) Die vier Männer sind offensichtlich in der Hoffnung auf ein warmes Essen in das Lokal getreten, werden nun aber Zeugen einer politischen Debatte. Es dauert nicht lange bis die vier beschließen, das Lokal wieder zu verlassen:

Da zogen die beiden den Älteren heraus und ließen sich an der Weberstraße ungeheuer über die Quatschköpfe drinnen aus. Wozu Hans sagte: ‚Wenn wir draußen mit einem Angriff so lange gewartet hätten wie die und alles verraten hätten, hätten sie uns schon nach einem Monat gehabt, und keiner von uns könnte heute ‚pieps‘ sagen.‘ ‚Und da laufen noch‘, wütete der zweite, ‚solche Esel und Gelehrte mit Brillen.‘ Der dritte: ‚Die Gelehrten sind überall die dämlichsten. Wie man sich mit denen einlassen kann, habe ich zeit meines Lebens nicht verstanden.‘ Hans ungeduldig vor der Kirche: ‚Also was soll sein?‘ Worauf der zweite ihm das Wort, das sie drin gehört hatten, ‚expropriieren‘, ins Ohr flüsterte. Hans ärgerlich: ‚Mach keinen Blödsinn. Wo willst Du Abend essen? Willst du dich wieder bei der Suppenküche anstellen und Backebackekuchen machen?‘ Aber der zweite wußte, was er sagte. Er hatte gerade in dem Lokal Fühlung mit zwei anderen bekommen, zwei Westpreußen, deren Heimatstädte zerstört waren und die dabei waren, sich in Berlin schadlos zu halten. Die hatten frisch ‚Expropriierungsgruppen‘ gebildet. (Döblin 2008 [1937–1943], Bd. 1, 296)

Auffällig ist, wie die im Lokal Debattierenden erst in der Stimme des Erzählers als „Quatschköpfe“ und dann in Figurenrede als „Esel und Gelehrte mit Brillen“ bezeichnet und damit abgewertet werden. Daran anschließend greift eine der Figuren das von den Gelehrten im Lokal vernommene Wort „expropriieren“ auf, dessen Gebrauch von Hans mit dem Satz kommentiert wird: „Mach keinen Blödsinn“. Die Entwertung der Gelehrten wird durch die Kommentierung ihrer Sprechweise als unpassend weiter verstärkt. Wir beobachten hier eine metaprag-

matische Distanzierung von den Gelehrten, die zugleich eine Solidarisierung der Soldaten bedeutet. Entscheidend ist – und in diesem Punkt vermögen die unsere Argumentation leitenden linguistischen Konzepte Nuancen dieses literarischen Textes zu erhellen –, dass mit den Koppelungen bestimmter Redeweisen an Personengruppen (hier: Fremdwörter an Gelehrte) auch Bewertungen bezüglich ihrer Rolle in der Revolution einhergehen: „Wenn wir draußen mit einem Angriff so lange gewartet hätten wie die und alles verraten hätten, hätten sie uns schon nach einem Monat gehabt, und keiner von uns könnte heute ‚pieps‘ sagen.“ Es wird hier eine Opposition erzeugt zwischen jenen, die nur debattieren und Fremdwörter verwenden, und jenen, die handelnd aktiv werden können. Sie erinnert an den Gegensatz zwischen Agitation/Aktion bzw. Kaffeekränzchen/Revolution, wie er schon in einem früheren Beispiel (vgl. das Zitat aus der *Münchener Roten Fahne*) deutlich wurde. In Döblins Roman wird dieser Gegensatz durch die räumliche Strukturierung der Szene, drinnen/draußen, mit narrativen Mitteln weiter ausgestaltet und dadurch verstärkt.

So kurz die zuletzt diskutierte Szene also auch sein mag, lässt sie sehr präzise anhand von kommunikativen Praktiken eine jener Konfliktlinien hervortreten, welche die Debatten nicht nur über das Scheitern der Deutschen Revolution, sondern der 1930er Jahre überhaupt bestimmt haben: jene zwischen Denken und Handeln. An diesen Begriffen konkretisieren sich gewisse pejorative Vorstellungen vom Gelehrten bzw. Intellektuellen, auf die epochemachende Texte der 1930er Jahre antworten: Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32), in dessen Mittelpunkt eine Intellektuellenfigur steht, Karl Mannheims *Ideologie und Utopie* (1929), in dessen letztem Abschnitt, „Die gegenwärtige Konstellation“, das Theorem der ‚freischwebenden Intelligenz‘ entfaltet wird, sowie Döblins Manifest *Wissen und Verändern!* ([1931] 1972), in dem die Frage verhandelt wird, welche Bedeutung intellektueller Arbeit in der gegenwärtigen Gesellschaft zukomme. Eine Analyse von metapragmatischen Äußerungen in der Literatur erweist sich so als ein vielversprechendes und noch zu wenig aufgegriffenes Instrument, um Text-Kontext-Beziehungen zu untersuchen, d. h. literarische Texte präziser in ihren diskursiven Kontexten zu situieren.

6 ‚Mehrsprachigkeit‘ und Döblins Romanpoetik der 1920er/1930er Jahre

Von der Prämisse ausgehend, dass mit dem Aufweis von Mehrsprachigkeit, auch wenn sie anders konzeptualisiert ist als in dem vorliegenden Beitrag, noch nicht viel gewonnen ist, gilt es abschließend zu fragen, welche Funktionen der durch

verschiedene Techniken erzeugten Mehrsprachigkeit nun also zukommt. Eine Methode, um zumindest eine dieser Funktionen näher zu fassen, ist es, Döblins Verfahren, Formen des Sprechens als different zu markieren und an soziale Gruppen zu binden, vor der Folie seiner poetologischen Äußerungen dieser Jahre zu lesen. In den späten 1920er und 1930er Jahren hat Döblin auch in seinen programmatischen Texten versucht, eine Form des Romans zu profilieren, in der jeweils „das Exemplarische des Vorgangs und der Figuren“ (Döblin 1989a [1929], 218) dargestellt ist – so eine Formulierung aus dem Aufsatz *Der Bau des epischen Werks* von 1929. Nur so, argumentiert Döblin, könne wieder jene ‚epische Wahrheit‘ entstehen, die er in einer Praxis des Romans seiner Zeit vermisst. Döblins Anspruch, jeweils das Exemplarische sichtbar zu machen, ist in der Forschung als „kollektivierende Darstellung“ (Blume 1991, 84) bezeichnet worden. Der Einzelmensch steht – etwas robust formuliert – in Döblins epischem Werk dieser Jahre sehr oft für eine Personengruppe. Diese Poetik, die etwas später auch in der *Der historische Roman und wir* von 1936 (Döblin 1989b [1936], 297) anklingt, lässt sich mit Blick auf *November 1918* nicht zuletzt an den Titeln der Einzelbände ablesen, die, wohlgemerkt nicht nur, aber vorwiegend, Personengruppen aufrufen: *Bürger und Soldaten*, *Verratenes Volk*, *Heimkehr der Frontruppen*. Wenn also Döblin in *November 1918* anhand verschiedener Figuren verschiedene Sprachen aufruft und diese an unterschiedliche Milieus bindet, könnte diese Technik auch dazu dienen, nicht nur vom Einzelnen, sondern immer auch vom Einzelnen als Pars pro Toto einer ganzen Gruppe, vom Besonderen bzw. Exemplarischen als Allgemeines zu handeln. In eine knappe These gefasst, lässt sich Folgendes behaupten: Die literarische Mehrsprachigkeit dieses Textes, der die Indexikalität sprachlicher Formen nutzt, um Figuren als Signifikanten sozialer Positionen zu zeigen, dient Döblin dazu, den zeitgenössischen Roman zu einer vom ‚Exemplarischen‘ handelnden Gattung umzuprägen. Sie ist ihm ein Mittel, um dem Roman durch Anschluss an die Tradition des Epos neue Geltung zu verschaffen.²

7 Fazit und Ausblick

Mit Blick auf die in unserer ICLA-Sektion im Zentrum stehenden Fragen nach der Rolle von Mehrsprachigkeit in der Literatur lassen sich unsere Einsichten nun folgendermaßen bündeln: 1) Mehrsprachigkeit möchten wir im Anschluss an die vorgestellten Konzepte der Soziolinguistik als das Ergebnis einer Wahr-

² In dieselbe Richtung weist schließlich auch ein anderes Verfahren des Textes, nämlich, das historische Geschehen der Deutschen Revolution im Lichte des (Antigone-)Mythos darzustellen.

nehmung und Deutung der Akteure verstehen, die es von Seiten der Wissenschaft zu rekonstruieren gilt. Dabei ist 2) im Falle der literarischen Mehrsprachigkeit, verstanden als Resultat einer fiktionsinternen Wahrnehmung und Deutung von Redeweisen seitens der Figuren und des Erzählers, immer auch nach ihrer Funktion zu fragen, die im Falle Döblins in einer Umprägung der Gattung des zeitgenössischen Romans liegt, der nicht nur vom Einzelfall, sondern vom Exemplarischen handeln soll. Schließlich lässt sich 3) aus dem Dargestellten noch ein Wort zur besonderen Relevanz von Revolutionsdiskursen im Zusammenhang mit der Erforschung von Mehrsprachigkeit sagen. Als Phasen der Liminalität, wie wir es eingangs formuliert haben, als Zeiten der Ungewissheit, in denen soziale Grenzen verletzlich werden und soziale Ordnungen verrutschen, stellen Phasen der Revolution für das hier vertretene Konzept ‚sozialer Mehrsprachigkeit‘ ein besonders ergiebiges Forschungsgebiet dar. Was diese Verunsicherung sozialer Grenzen für die konkrete Textanalyse bedeutet – hierzu möchten wir abschließend zwei Vermutungen äußern, die einen Ausblick auf unsere nächsten Arbeitsschritte geben. Eine erste Vermutung ist, dass die sozialen Klassen wegen dieser Verunsicherung in den kommunikativen Handlungen besonders vehement affirmiert werden, eine zweite, dass die kommunikativen Handlungen selbst unsicherer werden; in dem Sinne, dass bspw. die soziale Indexikalität von Zeichen verrutscht und dadurch Markierungen schwieriger werden. Unsere Überlegungen gehen aktuell dahin, dass beides der Fall ist und dass diese Prozesse eng aufeinander bezogen sind. In diese Richtung jedenfalls weisen die nächsten Schritte unserer Erforschung von Revolutionsdiskursen, in die sich die hier vorgelegte Skizze zur sozialen Mehrsprachigkeit in literarischen und nicht-literarischen Quellen einordnet.

Literaturverzeichnis

- Agha, Asif. *Language and Social Relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Aguirre, Manuel, Roberta Quance, und Philip Sutton. *Margins and Thresholds. An Enquiry into the Concept of Liminality in Text Studies*. Madrid: The Gateway Press, 2000.
- Auer, Peter. „A Discussion Paper on Code-Alternation“. *Papers for the Workshop on Context, Methodology and Data, Basel, Jan 12–13, 1990*. Hg. ESF Network on Code-Switching and Language Contact. Straßburg: European Science Foundation, 1990. 69–91.
- Bachtin, Michail M. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. v. Adelheid Schramm. München: Hanser, 1971 [zuerst russ.: *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moskau: Sovetskij pisatel', 1963; 2. erw. Aufl. des Buchs *Problemy tvorcestva Dostoevskogo*, Leningrad: Priboj, 1929].
- Bachtin, Michail M.: „Das Wort im Roman“. Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. u. mit einer Einl. vers. v. Rainer Grübel. Übers. v. Rainer Grübel und Sabine Reese. 7. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005. 154–300 [zuerst russ.: *Slovo v romane*. In: Michail M.

- Bachtin. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznykh let*. Moskau: Chudožestvennaja literature, 1975. 72–233; geschrieben 1934/35]
- Behschnitt, Wolfgang, Sarah De Mul und Liesbeth Minnaard (Hgg.). *Literature, Language, and Multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*, Amsterdam u. a.: Brill, 2013.
- Blommaert, Jan. *Discourse. A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Blommaert, Jan. „Language Ideology“. *Encyclopedia of Language & Linguistics*. Hg. Keith Brown. 2. Aufl. Oxford: Elsevier, 2006. Bd. 6. 510–522.
- Blume, Jürgen. *Die Lektüren des Alfred Döblin. Zur Funktion des Zitats im Novemberroman*. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang, 1991.
- Bucholtz, Mary, und Kira Hall: „Embodied Sociolinguistics“. *Sociolinguistics. Theoretical Debates*. Hg. Nikolas Coupland. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 173–199.
- Busch, Brigitta. „Expanding the Notion of the Linguistic Repertoire: On the Concept of *Spracherleben* – The Lived Experience of Language“. *Applied Linguistics* 38.3 (2017): 340–358.
- Busch, Brigitta. *Das sprachliche Repertoire oder Niemand ist einsprachig. Vorlesung zur Verleihung der Berta-Karlik-Professur an der Universität Wien*. Klagenfurt/Celovec: Drava, 2012.
- Busch, Brigitta. *Mehrsprachigkeit*. Wien: Facultas, 2013.
- Döblin, Alfred. „Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen“. *Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und Verändern!* Hg. Adolf Muschg. Olten und Freiburg i. Br.: Walter, 1972. 125–266 (Alfred Döblin. *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. 28 Bde. Bd. 21) [zuerst: Berlin: S. Fischer, 1931].
- Döblin, Alfred. „Der Bau des epischen Werks“. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. Erich Kleinschmidt. Olten und Freiburg i. Br.: Walter, 1989a. 215–245 (Alfred Döblin. *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. 28 Bde. Bd. 16) [zuerst in: *Die Neue Rundschau* 1.40 (1929): 527–551].
- Döblin, Alfred. „Der historische Roman und wir“. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. Erich Kleinschmidt. Olten und Freiburg i. Br.: Walter, 1989b. 291–316 (Alfred Döblin. *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. 28 Bde. Bd. 16) [zuerst in: *Das Wort* 1.4 (1936): 56–71].
- Döblin, Alfred. *November 1918. Eine deutsche Revolution. Erzählwerk in drei Teilen*. Hg. Werner Stauffacher. 4 Teilbde. Olten: Walter, 1991 (Alfred Döblin. *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*; Bd. 29) [verfasst 1937–1943].
- Döblin, Alfred. *November 1918. Eine deutsche Revolution. Erzählwerk in drei Teilen*. 4 Bde. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2008 [verfasst 1937–1943].
- Domokos, Johanna. „Differentiation of Cultural Interferences of the (Uralic) Literary Field“. *Multilingualism and Multiculturalism in Finno-Ugric Literatures*. Hg. Johanna Laakso und Johanna Domokos. Münster: LIT, 2011. 12–25.
- Dorst, Tankred (Hg.). *Die Münchner Räterepublik. Zeugnisse und Kommentar*. Mit einem Komm. von Helmut Neubauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966.
- Du Bois, John W. „The Stance Triangle“. *Stancetaking in Discourse. Subjectivity, Evaluation, Interaction*. Hg. Robert Englebretson. Amsterdam und Philadelphia: Benjamins, 2007. 139–182.
- Gal, Susan. „Migration, Minorities and Multilingualism: Language Ideologies in Europe“. *Language Ideologies, Policies and Practices. Language and the Future of Europe*. Hg. Clare Mar-Molinero and Patrick Stevenson. Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2006. 13–27.

- Graf, Oskar Maria. *Wir sind Gefangene. Ein Bekenntnis*. 11. Aufl. München: dtv, 2008 [zuerst: *Wir sind Gefangene: ein Bekenntnis aus diesem Jahrzehnt*. München: Drei Masken, 1927].
- Irvine, Judith T., und Susan Gal. „Language Ideology and Linguistic Differentiation“. *Regimes of Language: Ideologies, Politics, and Identities*. Hg. Paul V. Kroskrity. Oxford: Currey, 2000. 35–84.
- Jaffe, Alexandra. „Indexicality, Stance and Fields in Sociolinguistics“. *Sociolinguistics. Theoretical Debates*. Hg. Nikolas Coupland. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 86–112.
- Kiesel, Helmuth. *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins*. Tübingen: Niemeyer, 1986.
- Kuhlmann, Anne. *Revolution als ‚Geschichte‘: Alfred Döblins „November 1918“. Eine programmatische Lektüre des historischen Romans*. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Kroskrity, Paul V., Bambi B. Schieffelin und Kathryn A. Woolard (Hgg.). *Language Ideologies: Practice and Theory*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Laakso, Johanna. „Linguistic Approaches to Finno-Ugric Literary Multilingualism“. *Multilingualism and Multiculturalism in Finno-Ugric Literatures*. Hg. Johanna Laakso und Johanna Domokos. Münster: LIT, 2011. 26–36.
- Laakso, Johanna. *Multilingualism in Minority Literatures from a Finno-Ugric Linguist's Point of View*. Paper presented at the intersection of the conferences Multilingualism in Baltic Sea Europe and Research Agendas in Literary Linguistics at the Johannes Gutenberg University of Mainz, April 15, 2015. https://www.academia.edu/11967564/Multilingualism_in_minority_literatures_from_a_Finno-Ugric_linguist_s_point_of_view (14. Juli 2016).
- Maas, Utz. „Konnotation“. *Politische Sprachwissenschaft. Zur Analyse von Sprache als kultureller Praxis*. Hg. Franz Januschek. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985. 71–95.
- Maas, Utz. „Sprache im Nationalsozialismus. Analyse einer Rede eines Studentenfunktionärs“. *Sprache im Faschismus*. Hg. Konrad Ehlich. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. 162–197.
- Müller-Wille, Klaus. „‚Svenska för inhemska‘. Zu einer Poetik der Fremdsprache bei Ilmar Laaban und Alexander Weiss“. *Literatur der Migration – Migration der Literatur*. Hg. Karin Hoff. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang, 2008. 49–70.
- Sander, Gabriele. „Alfred Döblin, November 1918. Eine deutsche Revolution“. *Döblin, Alfred. November 1918. Eine deutsche Revolution*. Erzählwerk in drei Teilen. Bd. 1. Frankfurt/M.: Fischer, 2008. 413–415 [verfasst 1937–1943].
- Scheringer, Richard, Conrad Schuhler und Michael Führer (Hgg.). *60 Jahre Münchner Räterepublik. Illustrierte Geschichte, Augenzeugenberichte, Dokumente*. München: DKP Vorstand Südbayern, 1978 [Beilage ohne Paginierung].
- Schoeller, Wilfried F. *Alfred Döblin. Eine Biographie*. München: Hanser, 2011.
- Silverstein, Michael. „Language Structure and Linguistic Ideology“. *The Elements: A Parasession on Linguistic Units and Levels*. Hg. Paul R. Cline, William Hanks, Carol Hofbauer. Chicago: Chicago Linguistic Society, 1979. 193–247.
- Spitzmüller, Jürgen. „Metapragmatik, Indexikalität, soziale Registrierung. Zur diskursiven Konstruktion sprachideologischer Positionen“. *Zeitschrift für Diskursforschung* 1.3 (2013): 263–287.
- Vološinov, Valentin N. *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft*. Hg. u. mit einer Einl. vers. v. Samuel Weber. Übers. v. Renate Horlemann. Frankfurt/M.: Ullstein, 1975 [zuerst russ.: *Marksizm i filosofija jazyka*. Leningrad: Priboj, 1929].

Robert Leucht, Prof. Dr. phil. habil., ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Université de Lausanne. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen u. a. Exilliteraturforschung, Utopieforschung und komparatistische Fragestellungen, darunter Kulturtransfer und Übersetzen.

Jürgen Spitzmüller, Prof. Dr. phil. habil., ist Professor für Angewandte Sprachwissenschaft an der Universität Wien (Institut für Sprachwissenschaft). Seine Forschungsschwerpunkte umfassen u. a. Sprachideologien, soziale Positionierung, Soziolinguistik der Schriftlichkeit und Diskurstheorie.

3 Travelling between Ancient and Modern Worlds: The Language of Themes, Motifs, and Topics

K. Alfons Knauth

L'imaginaire somatique du multilinguisme dans le mythe et la littérature

Résumé: La présente étude esquisse une *imago mundi* mouvante de la *globoglossie*, plus précisément la représentation somatique du multilinguisme dans la mythologie et la littérature de diverses cultures du monde, y compris sa dynamique historique et transculturelle. Le multilinguisme somatique, générateur de multiples valeurs symboliques, est envisagé au niveau du corps individuel et collectif, humain et animal. Sur le corps humain se greffe, notamment, le corps du serpent bifide amalgamé à des figures mythologiques multi-langues, divines ou diaboliques, qui font bifurquer la valeur du multilinguisme vers un sens positif, négatif ou ambivalent. Comme la figure la plus emblématique d'un multilinguisme global, individuel et collectif, est mis en relief le rhétoricien heptaglotte *Ouyr-dire* du roman de Rabelais. Face à une mappemonde, ce personnage grotesque expose le savoir du Nouveau Monde de la première globalisation simultanément *avec* et *en* sept langues. La figure rabelaisienne, représentative du roman tout entier, se trouve à l'intersection de l'ancien monde et de la modernité, entre la mythologie universelle et la fiction joycienne, dont elle reconfigure et préfigure les formes les plus diverses du multilinguisme littéraire et culturel.

Mots clés : imaginaire du langage, multilinguisme somatique, divinités mythologiques du langage, serpent bifide, multilinguisme chez Rabelais, multilinguisme chez Joyce

1 Introduction

L'imaginaire du multilinguisme, tel que nous le concevons¹, s'entend comme la représentation de la pluralité des langues par l'intermédiaire d'un discours figuratif se réalisant directement par des figures interlinguistiques (par ex. le xénisme) ou indirectement par des symboles, des images ou des mythes du multilinguisme (par ex. Babel), lesquels ne s'articulent pas nécessairement de façon interlinguistique. Il y a des recoupements avec « l'imaginaire des langues » d'Édouard Glissant², dont notre concept se distingue toutefois par une plus forte prise en compte

1 Cf. Knauth et Grüning, « Figures et concepts du plurilinguisme littéraire, verbovisuel et numérique » (Knauth et Grüning 2014, 9–37, en particulier 9–11).

2 Cf. le chapitre « L'imaginaire des langues » de Glissant (1996, 111–127).

du multilinguisme concret et de ses figures. Un principe fondamental de l'imaginaire du multilinguisme est la valeur du figuratif face au concept telle qu'elle a été développée par les philosophes et les rhétoriciens de l'imaginaire depuis Giambattista Vico et Johann Gottfried Herder jusqu'à Hans Blumenberg, Gilbert Durand, Gérard Genette, Jacques Derrida, Édouard Glissant, George Steiner et Ralf Konersmann³.

L'objet de la présente étude est de considérer l'imaginaire du multilinguisme, par opposition à un monolinguisme étroit, en fonction de ses configurations corporelles tant au niveau du corps individuel que du corps collectif de l'humanité. Sur le corps humain se grefferont les langues de certains animaux et de divinités mythologiques qui seront étudiées dans leurs rapports réciproques. Comme l'imaginaire du multilinguisme a une portée globale et anthropologique, on aura recours à un corpus de textes suffisamment vaste et dense pour offrir une *imago mundi* différenciée et comparée de la pluralité et de la diversité du langage, envisagé dans un focus figuratif relativement restreint, en particulier celui de la langue en tant qu'organe articulatoire, générateur de valeurs symboliques. Notons que l'oralité inhérente au langage ne manque pas de se répercuter sur le texte écrit. L'*imago mundi* du multilinguisme, outre sa valeur poétique, pourra servir d'argument figuratif et pré-conceptuel dans la réflexion sur le rapport entre l'Un et le Multiple dans les domaines de la philosophie du langage, de la littérature comparée et de la politique linguistique et culturelle.

2 Terminologie figurative du langage

L'imaginaire multilingue se manifeste dès la dénomination du langage dans les différentes langues qui ont leur lieu (psycho)somatique dans l'image d'un corps collectif. En effet, bien des langues européennes et non-européennes dénomment *la langue* à partir des organes d'articulation du langage, donc au figuré, par métonymie ou contiguïté corporelle. Cependant, ces dénominations métonymiques ne sont pas toujours les mêmes. C'est la *langue* pour le grec (γλωσσα/*glossa*), le

³ Voir les références bibliographiques. L'application du concept de l'imaginaire au multilinguisme a été approfondie par le groupe de recherche de l'AILC « Mapping Multilingualism in World Literature », dont les travaux sont consacrés, entre autres, aux figures mythologiques et symboliques de la Tour de Babel, du Labyrinthe, de la Pentecôte, de la Migration et du LogoDendro (arbre, forêt, rhizome des langues), ainsi qu'aux figures de la *translatio*, de l'*in/tra/duction*, de l'*ouroboros* et du *montage* translinguistique, explorées dans leurs diverses configurations verbales et phono-visuelles (Knauth et al. 2011, 2014, 2016, 2018).

latin (*lingua*), les langues romanes (*langue, lingua, lengua, língua, etc.*), l'anglais (*language, tongue*), l'allemand (*Zunge*, synonyme archaïque de *Sprache*), le russe (язык / jazýk) et aussi le náhuatl (*nenepilli*)⁴. Mais c'est la lèvre pour l'hébreu (*šapa*) et encore, à titre de synonyme, pour le náhuatl (*tentli*) et pour le latin (*labium*), de même pour quelques langues romanes avec un glissement sémantique vers la valeur rhétorique du mot (ex. port. *a lábia*). À un tout autre niveau se situe le mot sanskrit *vāc* (ou *vācā, vāch, vāchā*)⁵ qui associe la divinité éponyme *Vāc*, la *Vache sacrée* du cosmos, dont les *mamelles* évoquent métaphoriquement la nourriture du langage, à l'image de la locution occidentale *mamar la lengua* (sc. *materna*) *en la leche* [téter la langue dans le lait de la mère]⁶, qui implique aussi bien la langue que les lèvres du fait du réflexe primordial du geste labial lié à la succion (Durand 1980, 48).

3 Figures mythologiques du multilinguisme. Généralités

L'imaginaire du langage multilingue s'est formé initialement à travers le récit mythologique dont les protagonistes sont les divinités qui président au langage dans les grandes cultures du monde. Encore faut-il distinguer *a priori* entre le langage des dieux et le langage humain, comme le font les textes mythologiques tels que les *Védas*. Le langage des dieux, en principe, est secret, mais interfère dans le langage des hommes, notamment sous forme de mots sacrés ou occultes dans les rites, les oracles et la poésie. Il constitue même le modèle du langage poétique et de la différence qu'ont établi les rhétoriques de diverses cultures entre le langage quotidien et le langage figuré de la littérature (Toporov 1981, 200–209 ;

4 L'ancien sinogramme du mot *yu*³, qui désigne la langue en chinois, garde une trace pictographique de cet organe, tout comme la lettre L, l'initiale du mot *langue*, selon le *Traité de la formation mécanique des langues* (1765) de Charles de Brosses, imite la forme de la *langue* humaine, surtout dans sa variante manuscrite (Genette 1976, 126–129).

5 Le mot féminin *vāc* désigne surtout la parole, le langage créateur et performatif, tandis que *bāṣā* désigne la langue. La langue anatomique est nommée *jhiva*.

6 Cf. El Inca Garcilaso de la Vega dans ses *Comentarios reales* (I, I, chap. XXVIII) et Dante, *De vulgari eloquentia* (I, 1 et I, 6). Dans cette expression idiomatique, la figure métaphorique de la nourriture linguistique se croise avec les figures métonymiques des lèvres du bébé qui tète et les paroles de la langue maternelle que la mère ou la nourrice adressent au bébé. Voir aussi la jouissance de sucer la *langue maternelle* dans l'acte de l'écriture chez Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* (1973, 12, 60–61).

Güntert 1921, chap. 6–8). En outre, on pourra envisager la panglossie mythologique comme un antécédent atavique du rêve-désir de l'individu moderne de connaître la totalité des langues, mais qui se voit réduit au seul « imaginaire des langues ». Ceci préciserait la pensée poétique de Glissant dont l'imaginaire totalisant de l'errance et de la diversité, du Tout-Monde opaque et ouvert, se conçoit comme l'acheminement vers un nouveau mythe, vers un « sacré » moderne (1990, 33), mais sans rendre compte des relations avec les divinités *panomphées* des mythologies anciennes.

Dans le panthéon universel des divinités préposées au langage se distinguent le dieu égyptien Toth et son homologue gréco-latin Hermès-Mercure, les dieux grecs Zeus et Apollon, les déesses indiennes Vāc et Sarasvati, le dieu mexicain Quetzalcóatl avec son homologue Tláloc et la déesse Cihuacóatl, l'Orisha africain et afroaméricain Eshú, le dieu germanique Thor et le nain *omniscient* Alwíß, et finalement les dieux monothéistes juif, musulman et chrétien, à savoir Yahvé, Allah et le Saint-Esprit.

Ce qui unit toutes ces divinités, c'est leur rapport créatif et communicatif avec le cosmos et l'humanité. Ce qui les différencie, c'est la nature concrète de cette communication universelle, à commencer par leurs organes et leurs façons de parler et de signifier, et ensuite, surtout au niveau axiologique, la corrélation fréquente entre polythéisme et polyglossie, d'une part, et d'autre part, entre monothéisme et monoglossie⁷. Cela va de pair avec une appréciation différente des symboles concomitants du multilinguisme divin, notamment le serpent bifide, le spécimen physiquement *multi-langues* le plus en vue et le plus répandu dans la Nature, et qui originellement était même confondu avec la divinité.

3.1 Vāc, divinité hindoue du langage. Mamelles et langues

Avant de se pencher sur les divinités bifides, on présentera une divinité *panomphée* dont le *multi-linguisme* somatique n'est que secondaire et dont la panglossie est configurée par une figure métonymique de la *langue*, à savoir la figure *multi-mamelles* qui se trouve à l'origine de toutes les langues maternelles et du langage universel et cosmique. Il s'agit de Vāc, divinité hindoue du langage, la

⁷ Pour la corrélation entre polythéisme et polyglossie, et entre monothéisme et monoglossie aux XVI^e et XVII^e siècles, voir Kircher (1679, 132) ; Lorenzana (1769, 7–8) ; Aguirre (1993, 87–89). Le monothéisme de l'islam fait exception, parce qu'il se conjugue sans problème avec le multilinguisme, déjà considéré dans le Coran comme un signe de la diversité de la création à l'instar de la variété et de la beauté des couleurs (*Der Heilige Qur-Ān* 1954, 398, sourate 30.23 ; cf. Borst I 1995, 325–326). Le christianisme, malgré la Pentecôte, est plus ambigu à cet égard.

déesse de la parole et de la poésie, qui est censée avoir inspiré, voire créé les *Védas*, les hymnes sacrés, dédiés aux divinités de la mythologie indienne. Vāc est une divinité à la fois anthropomorphe et thériomorphe, la vache personnifiée et sacrée du cosmos. De son nom, d'origine indo-européenne, dérivent les mots latins et néolatins *vacca*, *vaca* et *vache*. Elle est l'*alma mater*, la déesse nourricière du monde, du corps et de l'esprit. En tant que telle, elle est représentée dans le mythe avec des seins ou des mamelles à quatre tétines, dont surgissent les flots de lait des quatre langages cosmiques, tantôt en quatre, tantôt en mille jets⁸. Les trois quarts de ces langages, dont le langage des dieux, sont inconnus, et un quart est formé par le langage humain, avec sa multiplicité de langues, gouvernée par l'omniprésente déesse Vāc⁹. Vāc figure également comme déesse et vache cosmique dans la bouche *tri-langues* de Varuna, lui aussi dieu du cosmos et de la parole, les deux divinités s'englobant l'une l'autre à tour de rôle¹⁰. Avec ses mamelles, Vāc se métamorphose encore en nuage dont la pluie, tel le lait ou le *soma* [sperme], fertilise la terre entière, abreuve la parole des poètes ; le tonnerre, en syntonie avec le mugissement bovin, frappe les vers du poète de ses accents sonores¹¹.

Vāc est la secrète syllabe cosmique¹², le souffle et le vent, donc omniprésente dans le langage, dans toutes les langues du cosmos¹³. En tant que syllabe cosmique et créatrice, elle se rapproche du *mantra* suprême, le OM¹⁴ qui, dans les *Upanishads*, est équivalent au *brahman*, le son originel, éternel et ubiquitaire, à la fois vide de sens et englobant le tout, parlant et performant la totalité de l'Univers¹⁵. Si Vāc n'est pas le OM proprement dit, du moins signifie-t-elle en sanskrit la parole et le langage (*cf. supra*) ; le nom propre est devenu nom commun. Une telle incarnation, en matière de terminologie linguistique, est exceptionnelle, peut-être unique.

En résumé, Vāc est la vache, le lait, les mamelles, le langage universel, l'univers lui-même, la syllabe cosmique englobant le langage et l'univers, la parole¹⁶, la

8 *Rig-Veda* VIII, 100, Geldner (1951, II, 429) ; *Rig-Veda* X 101, 9, Geldner (1951, III, 316). Il y a une analogie avec les figures *multi-mamelles* des divinités grecques et égyptiennes de la Terre.

9 *Rig-Veda* I, 164, Geldner (1951, I, 235–236).

10 *Atharvaveda* X, 10, Deussen (1894, 236–237).

11 *Rig-Veda* I, 164 str. 41 ; Geldner (1951, I, 235) et Deussen (1894, 117) ; *Rig-Veda* IX, 74 ; Geldner (1951, III, 69) ; *Rig-Veda* X, 125 ; Geldner (1951, III, 355–356).

12 *Rig-Veda* I, 164, str. 39, Geldner (1951, I, 234–235). Étant secrète, la syllabe n'est pas nommée dans ce long hymne énigmatique, alors que Vāc, elle, est clairement insinuée par les périphrases et métaphores des énigmes formées par les strophes 26 à 38.

13 *Rig-Veda* X, 125, str. 4, 8, Geldner (1951, III, 355–356) ; Toporov (1981, 232–238).

14 *Rig-Veda* I, 164, str. 39, note 39b dans Geldner (1951, I, 234).

15 Jones et Ryan (2008, 319–320) ; Deussen (1899, 350–351).

16 *Rig-Veda* VIII, 100, str. 10 ; Geldner (1951, II, 429) ; *Rig-Veda* X, 125 ; Geldner (1951, III, 355–356).

poésie¹⁷, le poète¹⁸, le souffle, le vent, le nuage, la pluie et le tonnerre, la semence ou *bija*¹⁹, le *soma* – sperme du taureau divin Soma²⁰ – qui est le lait et le nectar du poète²¹ ; elle est intimement liée au dieu *tri-langues* du cosmos Varuna et au dieu Agni aux multiples langues de feu, l'une de ces épithètes étant précisément *Sapta-jihva* [le Sept-langues ou Heptaglotte]²². Et finalement, elle est amalgamée à l'infinie Aditi, *Magna Mater* et matière première de l'Univers, prononcée et donc procréée par Vāc dans les *Védas*²³.

Vāc est, par conséquent, polymorphe et métamorphique au plus haut degré. Mais en même temps elle est amorphe. Ses attributs et prédicats sont des fragments dispersés par tout le corpus souvent occulte et oraculaire des *Védas*²⁴. On ne connaît pas son vrai nom parmi les trois fois sept noms qu'on lui attribue²⁵. Elle est mère du langage, il est vrai, mais coupée en mille morceaux, mère dont et de laquelle les fils ou les disciples – surtout les postmodernes²⁶ – sont coupés eux aussi, toujours à sa recherche et jamais comblés, ni *somatiquement*, ni intellectuellement. Quelque motivés qu'ils soient par leur *cogito euphémique* (Durand 1980, 500).

17 *Rig-Veda* III, 57 str. 1–3 ; Geldner (1951, I, 404–405).

18 *Rig-Veda* VIII, 101, str. 16 ; Geldner (1951, II, 432). Assimilation de l'immortelle Vāc, vache et parole divines, par le poète mortel.

19 Le *bija* (semence) est une syllabe, un *mantra* concentré tel que le *Om*, ou bien le *Aham*, le moi de Vāc réitéré au début de chaque strophe de l'hymne qui lui est consacré dans le *Rig-Veda* X, 125 (Toporov 1981, 232–238 ; Padoux 1990, 286–288, 380–381) ; un autre *bija mantra* est le *Aim* de Sarasvati, homologue de Vāc (Jones et Ryan 2008, 85).

20 *Rig-Veda* IX, 74. Le *soma* est d'abord le suc extrait d'une plante céleste (Jones et Ryan 2008, 419).

21 *Rig-Veda* IX, 75 str. 3 ; Geldner (1951, III, 70) ; le nectar de la vache – le *Ghrta* ou *soma* – comme langue des dieux et de la poésie : *Rig-Veda* IV, 58 ; Geldner (1951, I, 488–490).

22 Dowson (1973, 8).

23 *Rig-Veda* VIII 101, str. 15–16 ; Geldner (1951, II, 432) ; *Rig-Veda* IX 74, str. 5–6 ; Geldner (1951, III, 69).

24 L'énigme, le secret sacré et l'ellipse sont des traits essentiels du *Rig-Veda*, v. *Rig-Veda* X, 53, str. 11, note 11 ; Geldner (1951, III, 217). Voir aussi l'analyse « anagrammatique » des occurrences sonores de Vāc dans l'hymne qui lui est consacré sans que son nom ne soit prononcé (*Rig-Veda* X, 15) chez Toporov (1981, 236–238).

25 *Rig-Veda* VII, 87, str. 4 ; Geldner (1951, II, 258).

26 Jacques-Marie Lacan, Julia Kristeva, Philippe Sollers, Roland Barthes et Haroldo de Campos pourraient bien être de ces disciples (cf. *supra*, note 6).

3.2 Figures du multilinguisme dans la mythologie mexicaine. La langue bifide du serpent. Réécritures littéraires

Une situation pareille se présente dans la mythologie et la culture mexicaines. Le *multi-linguisme* somatique et linguistique y est encore plus prononcé dans la mesure où il est configuré par un grand nombre de divinités masculines et féminines dont les plus importantes sont Quetzalcóatl, dieu de la sagesse et de la communication, Tláloc, dieu de la pluie et de l'agriculture, ainsi que Cihuacóatl, apparentée à la déesse-mère Tonantzin. Ces figures sont toutes assimilées au serpent, animal *multi-langues* et intelligent. Leur symbiose relève d'un *théo-thério-anthropomorphisme* à l'échelle cosmique, similaire à celui de Vāc et de la Vache dans la mythologie hindoue, auquel correspond le *nagualisme* amérindien, une symbiose entre l'homme, ou bien la divinité, et leur double animal et protecteur, le *nagual*.

La symbiose de la divinité et de l'animal sacré se marque tout d'abord par l'inscription du nom commun du serpent – symbole chthonien par excellence – dans leur propre nom qui, dans les cas de Quetzalcóatl et de Cihuacóatl, devient un nom propre thériomorphe : *cóatl* en náhuatl signifie « serpent ». Cihuacóatl, nom composé dont la première partie signifie *femme*, est donc la *femme-serpent*, alors que le nom de Quetzalcóatl se compose de deux noms d'animaux, le serpent chthonien et le bel oiseau appelé *quetzal*, qui s'unissent pour devenir le *serpent emplumé*, sorte de dragon euphorique qui participe des deux éléments de l'air et de la terre.

La marque ophidienne la plus visible, qui se voit amplifiée par une iconographie surabondante, est la langue bifurquée des divinités Quetzalcóatl et Cihuacóatl, mais aussi de Tláloc, pendant de Quetzalcóatl. Chez Tláloc, le nombre des langues va jusqu'à sept, signe de fertilité, d'abondance et d'efficacité, d'un grand rayonnement territorial et cosmique. Cette abondance s'articule aussi sur le plan linguistique. Suivant les régions alloglottes où il est vénéré, les noms qu'il porte sont différents : il est Tláloc chez les Aztèques, Cocijo chez les Zapotèques, Chac chez les Mayas, Tajín chez les Totonasques (León-Portilla 2005, 22). Le plurilinguisme de Quetzalcóatl, dans la grande « confusión de lenguas de Mesoamérica » (Solís 2006, 21), est lié à la pyramide majeure du Mexique, la Tlachihualtépetl [mont fait à la main], située au pied du Popocatepetl à Cholula, près de Tenochtitlán, capitale des Aztèques, carrefour multilingue de routes commerciales. La Tlachihualtépetl, qu'on a souvent associée à la Tour de Babel (Knauth 2011a, 168–170), était consacrée à Quetzalcóatl. Ce dieu-serpent a été très tôt rapproché de Mercure, dieu gréco-latin du langage et de la communication, dont l'attribut, le caducée, montre deux serpents enlacés autour de son axe central.

Ajoutons que la représentation iconographique des langues des divinités est assez polyvalente. Outre la *langue* proprement dite, les différentes langues ou

volutes connotent aussi l'*ondulation* de l'eau, notamment chez Tláloc et Chalchiuhtlicue, divinités aquatiques, ou bien les *langues de feu* de Xiuhtecutli, le dieu du feu, et de son double Xiuhcōatl, dont le nom signifie précisément *serpent de feu*, ou encore les *langues de feu* et de *fumée* de Tezcatlipoca, dieu polymorphe et éloquent, communiquant avec tous les éléments de la nature, et parlant avec tout son corps, même le dos et le pied, dont sort une langue bifide de serpent (Trejo 2004, 62 ill. 6–7, 86–89, 131–133, 195, 204 ; León-Portilla 2005, 128b). Les langues et les volutes prolifèrent en métaphores où le sens propre et le sens figuré se confondent, créant un langage littéralement translinguistique et intersémiotique.

Quant à Cihuacōatl, la femme-serpent, son éloquence représentée par la langue bifurquée a trouvé un écho dans l'attribution de son nom au double du *tlahtoani*, Seigneur de la parole et de l'empire du Mexique, à l'image du couple Ometecuhtli (homme) et Omecíhuatl (femme) que forme le dieu suprême et dual Ometéotl (León-Portilla 2005, 138, 168). Cihuacōatl a connu une réincarnation de nos jours dans le mouvement littéraire et féministe des Chicanas dans *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa. La langue bifide y représente le bilinguisme tantôt scindé, tantôt métissé de la langue chicana aux États-Unis, composée d'espagnol et d'anglais (Knauth 2011b, 53–61), enrichie en outre de nombreux éléments empruntés au náhuatl²⁷.

Le dieu Tláloc, pour sa part, *multi-langues* par excellence, paraît être représenté dans un poème contemporain intitulé « Poema en tres idiomas y caló » [Poème en trois langues et en caló]²⁸, écrit par José Antonio Burciaga, un animateur du mouvement chicano. Le moi lyrique du poète parle un mélange très fortement imprégné d'espagnol, d'anglais, de náhuatl et de caló, variante idiomatique du chicano. Outre la correspondance avec le dieu Tláloc, il y a une parfaite coïncidence entre le côté somatique et le côté linguistique du langage, aussi bien au niveau de l'énoncé que de l'élocution : « buti suave I feel cuatro lenguas en mi boca » [si doucement, je sens quatre langues en ma bouche].

Le concrétisme de la langue démultipliée se révèle aussi dans l'écriture pictographique ou glyphique des Mexicas. Le langage et la parole, en particulier la langue náhuatl, sont représentés par une volute qui se voit multipliée lorsqu'il s'agit d'un discours ou dialogue où plusieurs paroles ou plusieurs langues sont

²⁷ Voir aussi le culte ophidique, « el culto a la Serpiente », qui préside au double langage d'une langue bifurquée inhérente à la culture amérindienne et néocoloniale du Paraguay dans le roman multilingue, onirique et violemment ironique *Yo el Supremo* (1974) d'Augusto Roa Bastos (1994, 126, 293, 337, 404).

²⁸ Dans le recueil *Undocumented Love* (1992). Le poème, qui figure dans *Chicano Poetics* d'Alfred Arteaga (1997, 89–90), est commenté pertinemment, mais sans référence à Tláloc, par Werner Helmich dans *Ästhetik der Mehrsprachigkeit* (2016, 284–285).

engagées. C'est le cas de la Malinche, dénommée justement *la lengua*²⁹ pour ses activités interlingues entre le conquistador espagnol Hernán Cortés³⁰ et les messagers aztèques, puis l'empereur-*tlahtoani* Moctezuma, qui ont été transmises par une riche tradition iconographique. La figure du serpent participe de cette communication multilingue : dans l'illustration d'un dialogue entre le *tlahtoani* Moctezuma et deux messagers à propos de l'arrivée des Espagnols, les langues glyphiques sortent de la bouche des interlocuteurs, et la langue du *tlahtoani* se prolonge en un corps de serpent qui sort sa langue bifurquée³¹. Cela montre très pertinemment le parallélisme entre la parole (contextuellement) bilingue et la langue bifide de l'ophidien.

Les pullulantes langues-volutes de la *Tira de la Peregrinación*, la bande pictographique du Codex Boturini qui raconte et chante la migration, en milieu multilingue, des Aztèques-Mexicas vers Tenochtitlan, ainsi que les volutes *multi-langues* des quetzals parlant et chantant au *Paradis de Tláloc* dans les fresques de Teotihuacán manifestent le côté euphorique du discours amérindien. Les volutes *multi-langues* configurent un dialogue *multilingue* et cosmique sur le plan divin, animal et humain, un dialogue aussi entre les différentes cultures du monde. Toutefois, ce dialogue multilingue est ambivalent : tantôt il est euphémique et tantôt conflictuel, notamment dans les contextes néo/coloniaux, comme le montrent les discours bifides de la Chicana Gloria Anzaldúa dans *Borderlands. La Frontera* ainsi que le discours ophidien et amérindien dans *Yo el Supremo* du Paraguayen Augusto Roa Bastos, tandis que le « Poema en tres idiomas y caló » de José Antonio Burciaga présente un aspect plus euphorique, quoique provocateur, du multilinguisme.

3.3 La figure du serpent bifide dans la *Bible* et dans la poésie

Une bifurcation bi-lingue primordiale entre le langage animal et le langage humain a eu lieu au Paradis de la *Genèse* où s'affrontèrent le serpent et la femme dans un dialogue séduisant et néfaste. Au fond, c'est la langue bifide du serpent diabolique qui scinde le langage adamique et unitaire, événement fatal qu'on peut interpréter, sur les traces de Walter Benjamin (1966, 9–26), comme une première chute du langage avant même la chute de la Tour de Babel.

²⁹ Le nom *la lengua* est également employé pour les interprètes masculins.

³⁰ L'interprétation était triangulaire, espagnol-maya-náhuatl, puisqu'il fallait passer par l'intermédiaire d'un interprète espagnol connaissant la langue maya, que Malinche connaissait elle aussi.

³¹ Cf. le *Codex Florentinus* (1575–1577) dans *Azteken* (2003, 74, ill. 59).

Le dialogue entre le serpent et la femme, suffisamment connu des lecteurs de la *Bible*, a été imaginé par John Milton dans *Paradise Lost* comme un débat non seulement persuasif et rhétorique, mais aussi métalinguistique (IX, 529–566, 733–753). Le dialogue, il est vrai, conduit au péché originel et à l'expulsion du Paradis, mais il est évident que le poète, par l'envoûtant discours du serpent, procure aussi un vrai *goût* littéraire, sous réserve, cependant, de servir la gloire de Dieu. Car c'est bien le discours séduisant du serpent bifide qui révèle à Ève la genèse de l'éloquence, du langage même. Lorsqu'elle se met à manger la pomme de l'Arbre de la Connaissance, et qu'elle ressent sur sa langue le *goût* de ce fruit, elle se rend compte – à travers la parole du poète – que cette même langue est capable d'exprimer verbalement le goût et l'éloge de ce fruit, autrement dit : elle assiste à la transformation de la langue anatomique en langue verbale : « best of fruits [...] whose taste [...] gave elocution to the mute, and taught / The tongue not made for speech to speak thy praise » (IX, 747–749). Au lieu d'anticiper, comme Walter Benjamin, la confusion babylonienne du langage, Milton anticipe le miracle de la Pentecôte qui remplace les langues de Babel par les langues de feu du Saint-Esprit pour que l'humanité puisse faire l'éloge de Dieu et de sa création dans toutes les langues du monde.

Dans la poésie moderne, la figure ambivalente du serpent, fascinant et fatal, subit de multiples métamorphoses. Chez le poète franco-uruguayen Jules Laforgue, dans un contexte de démythification et d'exil, l'« Eden » devient un paradis perdu, esthétique et érotique, et le serpent un scissionniste du langage poétique. Ainsi, dans la « Complainte du pauvre chevalier-errant » (*Les Complaintes*, 1885), Laforgue caractérise son langage bifide, bifurquant en français et en espagnol, d'exil en exil, par la figure de « ma Vipère de Lettre ». Celle-ci est à la fois *Gift* [poison] et *gift* [don], « crachat[s] » et « rachat[s] », signe néfaste et faste (str. 3) de l'entre-deux-langues (Block de Behar 2004, 61–62, 191–192). Pour Lisa Block de Behar, le poète Jules Laforgue est devenu la « figure » même de la bifide « Vipère de Lettre » (1990, 71, 81). Tel un serpent, il s'enroule dans le *kyklos* d'un vers discrètement bilingue : « [Allons, dernier des poètes] / Toujours enfermé tu te rendras malade ! ». Le vers se ferme sur lui-même, tout en s'ouvrant sur une autre langue, le mot espagnol *enfermo* [malade] sous le mot français « enfermé³² » (Block de Behar 1990, 81). Par ailleurs, plus que *bifide*, la langue de Laforgue est – pour parler comme Joyce (1975, 281) – une « trifold tongue[s] » + 1, car, outre l'alle-

32 Pour la traduction intrinsèque qui s'effectue dans les paronomases interlinguistiques, *in absentia* ou *in praesentia*, la chercheuse uruguayenne a créé le terme *intraducción* (Block de Behar 1990, 80–82), une figure rhétorique spécifiquement interlinguistique auquel elle a consacré tout un essai (Block de Behar 2011, 27–40).

mand, il s'y ajoute l'anglais, surtout avec Miss Leah Lee, la fiancée puis l'épouse anglaise du *forked* poète, lequel semble porter un « bifurking calamum in his bolsillos » [un crayon bifurquant dans ses poches] (Joyce 1975, 302). Le « chevalier » errant entre les différentes langues risque de s'alanguir dans une zone *a-langue*, comme pourrait le suggérer l'image des « labyrinthes alanguis » (str. 1) qui, elle, préfigure la « languishing class » de *Finnegans Wake* (1975, 111).

Notons encore que dans le poème *Ébauche d'un serpent* du recueil *Charmes* (1922), Paul Valéry imagina le poète-vipère qui « tire sa langue à double fil » pour célébrer le mensonge du mythe poétique campé sur le néant.

Dans un sens plus général, le serpent ou le ver – « Sss! See the snake wuurrms everyside! » (Joyce 1975, 19) – s'incarne dans le mot *Verbe* lui-même. Cette incarnation verbale se produit chez le poète *a-poétique* Emilio Villa dans un poème du recueil polyglotte *Heurarium* (1961), « aurais foutnèbre sur perroquet dans l'eden moniment », qui construit et déconstruit le paradis du Verbe. Sur plusieurs pages (Villa 2014, 256–260), le poète italien dissémine tout en les rapprochant les mots *Ver* et *Verbe*, y compris leurs paronymes et synonymes, au point qu'ils finissent par s'unir – par attraction – dans le corps du mot français *Ver-be*.

Certes, on peut affirmer que le Ver dans le fruit du Verbe s'est déclaré dès la scène de la séduction au Paradis, telle que John Milton l'a imaginée dans *Paradise Lost* (cf. *supra*). Toutefois, on peut aller plus loin et trouver le Ver déjà à l'origine de l'Univers auprès du *Logos* biblique, mais avec une tout autre fonction. C'est le symboliste russe Andrej Belyj qui, dans son poème épique *Glossolalie* (1917/1922), cosmogonie et glossogonie poétique d'inspiration chrétienne, mystique et anthroposophique, a placé le ver, en se servant du mot allemand « wurm » [sic], tout près des *Urlaute* « U », « Ur » (russe *Упа/Ура*) et « Uhr » (horloge) (Belyj 2003, n° 28, pp. 104–105) et les appelle les « sons premier-nés » (n° 46, pp. 146–147). En outre, il les rapproche du *Urlaut* « om » de la mythologie hindoue et ce, sur la base étymologique, parfois spéculative, des langues indo-européennes (n° 46, pp. 144–147). Or, les protagonistes de la glossogonie cosmique sont la langue et le souffle, et ce dernier est configuré par le serpent, synonyme du ver (n° 22–23, pp. 90–95). Dans la bouche, qui représente le cosmos, le serpent et la langue mènent un combat où la langue frappe le serpent qui, lui, l'enlace, de façon que l'énergie du combat et la synergie des combattants produisent les premiers sons, à savoir « U », « Ur » et « Uhr ». Dans le combat psychosomatique, le « R » vibrant et virulent de la langue active le « U » guttural et le « H » ardent du serpent sortant du ravin du larynx (n° 20, pp. 90–91). La langue et le souffle-serpent, tout en luttant, finissent par s'unir (n° 1, pp. 44–45) pour mettre en scène une danse gestuelle et sonore dans le « temple du langage », la bouche. Ensuite, les sons de la langue-serpent vont s'exhaler de la bouche sous forme de spirale et de consonnes tantôt spirantes, tantôt sifflantes ou chuintantes, tantôt vibrantes (n° 3, pp. 46–49 ; n° 5, pp. 52–53 ; n° 69,

pp. 234–237). Cette danse de la langue-serpent préfigure la danse *eurythmique* des bras et du corps ainsi que la danse cosmique, les mouvements spiraloïdes des gaz et des astres dans l'espace (n° 6, pp. 52–53). La cosmogonie s'effectue au travers de la glossogonie et correspond au *Logos* créateur de l'Évangile de saint Jean, ainsi qu'au *Bereshit bara Elohim* de la *Genèse* (n° 15–18, pp. 76–84).

Comme il est urgent – après les diverses chutes de l'humanité³³ – de recréer le *Logos* et le cosmos, le poète se propose d'enclencher ce processus par le moyen du Verbe vital de sa *Glossolalie*. La configuration des sons dansés et dessinés *eurythmiquement* par la langue serpentine dans le cosmos de la bouche se conçoit comme « la langue des langues » (языкъ языковъ) (n° 5, pp. 52–53 ; n° 69, pp. 234–235 ; n° 74, pp. 248–249). Par cette formule, le mot russe *jazyk* (языкъ), qui signifie *langue* au sens somatique aussi bien que verbal, est élevé à une puissance *élatrice*, au sens linguistique du terme. La formule comprend simultanément la multiplicité des langues et leur unité dans le langage universel, le *Logos* « à venir » qui va résorber voire « déchirer » les multiples langues, comme l'annonce la phrase finale et prophétique du poème. Ce *Logos*, par conséquent, n'est pas entendu comme *Polylogue* (cf. *infra*), mais comme l'accomplissement de la Parole promise, la « seconde venue » du *Logos* universel (n° 74, pp. 248–249).

Cela n'empêche pas une multitude de langues de se croiser très concrètement dans le poème *Glossolalie*, non pas au niveau somatique dans la bouche du protagoniste, mais au niveau linguistique des langues. La langue russe dialogue avec l'hébreu et les langues indo-européennes, même sur le plan alphabétique. La diverse somaticité des langues – par exemple le xénisme allemand *Uhr*, qui, par sa spirante, sa graphie et sa paronymie, rend mieux le *Urlaut* des premiers *temps* que le russe *Ура* (Ura), de même que le xénisme « ahi » [serpent], emprunté au sanskrit, qui rend la spirante, l'âme du souffle-serpent et son élan « Ha hi » (n° 23, p. 94) – n'est pas représentée pour autant par une multiplication physique de la langue-serpent, bien que la langue bifide de l'ophidien biblique s'y soit parfaitement prêtée. Même les langues de feu pentécostaires, que connote le concept de la glossolalie, se trouvent réduites à la seule *langue de feu*, protagoniste de la glossogonie. Il semble en effet que l'unicité de l'organe de la langue de la protagoniste de *Glossolalie* ait pour seule fonction de préfigurer le langage unitaire et universel à venir, celui du *Logos* biblique³⁴.

³³ Le poème *Glossolalie* a été créé sur la toile de fond de la Grande Guerre, en 1917, et publié à Berlin en 1922.

³⁴ Pour le polylogue au paradis des langues dans la poésie moderne, y compris l'euphémisation du serpent bifide, je renvoie à mon article « Figuras intra e interlingüísticas en la poesía de Haroldo de Campos » (Knauth 2018, 133–158). Cet article expose aussi l'application du principe *verbivocovisuel* de la poésie concrète à la figure du serpent (143–144) qui, dans *Glossolalie*, se

3.4 Figures du multilinguisme dans les mythologies égyptienne, grecque et romaine

Mercure et ses prédécesseurs grec et égyptien, Hermès et Toth, qui se croisent dans la figure alexandrine de *Hermes Trismegistos*, devenu *Mercurius Termaximus* chez les Romains, sont les principaux dieux païens du langage et de la communication dans l'espace méditerranéen, dont les avatars se font remarquer jusqu'à nos jours dans l'espace culturel et *weltlittéraire*. Leur triple alliance signale déjà leur affinité avec le plurilinguisme, qui commence par les traductions de leurs noms et de leurs identités dès le règne des Ptolémées, et se conclut par l'*interpretatio romana*. Toth, fils de Rê, dieu du soleil, est le créateur de la lune, voire du cosmos, par la parole. Outre le langage, il est aussi l'inventeur de la pluralité des langues et de l'écriture. Quant au plurilinguisme, des papyrus en rendent compte, des hymnes à Toth célébrant la variété des langues créées par lui³⁵.

Jacques Derrida, dans le chapitre « La pharmacie de Platon » de *La dissémination*, a analysé le rapport intrinsèque entre l'invention de l'écriture et celle du plurilinguisme. Il interprète Toth, qui préside aussi aux nombres, aux jeux, à la farce et à l'astuce, comme « le dieu (du) signifiant » et du « jeu des différences », agissant comme le fils qui suppléera son père créateur du monde par la parole en inventant, lui, l'écriture, langage secondaire qui *déconstruit* la priorité de la parole primaire et l'origine en tant que telle, à partir du mythologème ambivalent de l'œuf caché cachant son père Rê et du *quiproquo* populaire de l'œuf et de la poule (Derrida 1972, 95–107). Or, la pluralité des langues découlerait directement de l'éclatement du langage en logos oral et écriture (100), tel l'œuf hermétique du « humptyhillhead » de Finnegan tout au long du roman de Joyce. En fait, à propos de l'œuf et du langage pluriel, Derrida établit un parallèle entre sa propre pensée et *Finnegans Wake*, qui aurait inspiré son essai, désormais classique, sur le *pharmakon* (1972, 99). Par la suite, l'inspiration joycienne sera développée plus concrètement dans l'essai sur la guerre babélique des langues que Derrida entreprend à partir de *Deux mots pour Joyce* : les deux mots relatifs à Yahvé, « HE WAR », tirés justement de *Finnegans Wake* (Derrida 1987, 13–53). Ces deux mots déconstruisent le concept d'un monolinguisme originel : « au commencement la différence » ou bien « *Thoth* [sic], *th'other* » (Derrida 1987, 44, 29).

trouve préfiguré par les ondulations spiraloïdes de la langue serpentine et la sifflante du S dont la graphie alphabétique et la chorégraphie gestuelle constituent une autre représentation du serpent en tant que corps signifiant.

³⁵ Ces papyrus et hymnes à Toth, créateur du plurilinguisme, ont été découverts par les égyptologues Jaroslav Černý (1948) et Patrick Boylan (1922), cités par Jacques Derrida (1972, 100).

Hermès et Mercure, les homologues grecs et romains du Toth égyptien, ont bien des traits en commun avec ce dernier, mais ils ont connu une diversification et une diffusion beaucoup plus étendue dans l’imaginaire global du multilinguisme. Hermès est l’informateur principal de l’hétéroglossie divine dans les épopées homériques, notamment par la remise à Ulysse du « pharmakon » et mot magique « moly », hapax qui représente le langage secret des dieux, modèle de la rhétorique de l’écart et du langage poétique, avec des échos alloglottes portant jusqu’au *Ulysses* de Joyce et au-delà (Knauth 2016, 208–211). Le *Corpus Hermeticum* avec, entre autres, les dialogues entre Hermès et Toth et les formules magiques³⁶, est toute une pharmacie de xénoglossie, un équivalent des vers oraculaires de Zeus et d’Apollon, appelés chacun *panomphaïos* (panglotte), et qui rendaient par la voix de la Pythie les oracles delphiques dans toutes les langues.

La spécificité multilingue de la figure Hermès-Mercure ne dérive pas seulement de sa fonction de messenger (en grec : *ángelos*) entre les dieux et les hommes, mais aussi entre les hommes de toutes les cultures. Mercure, en tant que divinité du commerce, de la communication et de l’éloquence, a joué un rôle très important à l’époque des découvertes, de la première globalisation, lorsque son nom, ses idées et ses images ont eu un rayonnement à l’échelle mondiale auquel a largement contribué l’art mythographique et emblématique. Sous l’égide de Mercure, les *Imagini delli Dei de gl’Antichi* de Vincenzo Cartari, qui ont connu de nombreuses éditions du XVI^e au XX^e siècle, constituent un carrefour de la mythologie égyptienne, gréco-romaine, mexicaine, péruvienne, indienne et japonaise, y compris des éléments multilingues, surtout des noms et des mots *exotiques*³⁷. À l’image de Mercure, messenger ailé, la parole elle aussi est qualifiée de messagère, traverse les frontières linguistiques sous le nom lexicalisé de *parole pellegrine* ou *pérégrinismes* inhérents aux messageries mercurielles : « *Imagini di Mercurio messaggero de i dei, Dio della eloquenza, & de mercanti. Questo dinota la favella esser messagiera* » (Cartari 1963, 165).

L’attribut le plus manifeste du multi-linguisme de Mercure est sans conteste le double serpent qui s’enroule en spirale autour du caducée et dont les langues bifurquées se rapprochent au point de se toucher. Les serpents bifides du caducée symbolisent à la fois le conflit et la coïncidence des contraires appelés à être complémentaires dans un processus énergétique, événementiel et finalement pacifique. Parmi ces contraires se distinguent les oppositions masculin-féminin, terre-ciel, eau-feu, père-fils, mort-vie, vérité-mensonge, ou encore les différentes

36 Cf. Festugière (1981, I, 58–59) et Borst (1992, 180–181).

37 La partie sur les Indes occidentales et orientales a été ajoutée par Lorenzo Pignoria dans l’édition de 1647.

langues que Mercure tente de « modérer » en tant que médiateur universel dans la circulation régénératrice du temps³⁸. Pour que Mercure s'impose dans son office ophidien et mesuré, il a fallu que soient neutralisés quelques serpents monstrueux : le serpent tri-langue de Mars, tué par Cadmos (Ovide, *Met.* III, 34), ainsi que les dragons aux cent langues Typhon et Ladon, tués respectivement par Zeus et Hercule (Hésiode, *Théogonie*, v. 820–880 ; Apollodore, *Bibliothèque* II, 114).

3.5 La figure totalisante de l'*Ouroboros* dans la mythologie universelle

Le caducée ophidien est une variante de l'*ouroboros*, serpent cosmique et circulaire qui *se mord* [ou *dévore*] *la queue* (trad. du grec). L'*ouroboros* s'articule sur différents plans et sous des formes diverses : comme Océan ou *Okeanos* qui entoure le monde (Hésiode), comme constellation astronomique, c.-à-d. le *Draco* tournant autour du septentrion terrestre (Aratus, *Phainomena*), comme l'univers tout entier (« l'hydre Univers » de Victor Hugo³⁹), comme l'« Hydre absolue » du principe de la Vie dans le *Cimetière marin* de Paul Valéry, ou bien comme serpent à deux têtes qui dévore le soleil couchant en Occident et le crache de nouveau au levant, à l'Orient (mythes mexicains).

L'*ouroboros* se retrouve dans toutes les grandes cultures (Chevalier et Gheerbrant 1973, 339–340), il est archétypal, totalisant et globalisant. Chez les Égyptiens il se réalise sous la forme d'une barque-serpent qui transporte Rê, dieu-soleil et père de Toth, suivant le cours du soleil de l'est vers l'ouest, puis souterrain, la nuit, de l'ouest vers l'est, sous le régime d'Atoum, dieu-serpent originaire et invisible, comme il est rapporté dans *Le Livre des Morts*⁴⁰. L'orisha africain Eshu est l'homologue de Toth, d'Hermès et de Mercure, et il est représenté comme *ouroboros* aussi bien sous la forme océanique de la *Weltmeerschlange* que sous une forme astronomique en représentant le cours du soleil, notamment sur le fameux *Disque du Bénin* (Frobenius 1998, 168–179). Eshu est le dieu des carrefours et de la communication qui, par les migrations forcées de la Traite, est devenu afro-américain. Sous diverses variantes onomastiques (Eleguá, Exú, Elegbará, Papa Legba), il préside jusqu'à nos jours aux cultes, aux oralitures et littératures créolisées dans les domaines lusophones, hispanophones et francophones de l'Amérique latine (Knauth 2004, 2009b).

38 Cf. Jung (1972, 374) ; Cartari (1963, 249) ; Henkel et Schöne (1978, 652–659, 1779 et 2106).

39 « Ce que dit la bouche d'ombre » dans *Les Contemplations*.

40 Jung (1973, 123) ; Chevalier et Gheerbrant (1974, IV, 187).

En outre, Eshu est lié à la culture babylonienne et au *Weltberg*, la *Ziggourat*, comme l'expose Frobenius dans son ouvrage classique (1998, 175). Sur la *Ziggourat* résidait le dieu Marduk, qui, selon l'épopée cosmogonique *Enûma Elish*, vainquit le serpent de mer *Tiamat*, créatrice primordiale du cosmos et du chaos. Le dragon multi-langues *Mushkhuchu*, fils de Tiamat, était l'emblème de Marduk, qui figure entre autres dans les célèbres tableaux de la Tour de Babel de John Martin (Wullen et Schauerte 2008, 104, 120, 122). On peut y ajouter encore les *Nagas* hindoues (Jones et Ryan 2008, 7–8, 300) ainsi que la divinité ophidienne du tantrisme, *Kundalini*, dont le nom signifie en sanskrit *celle qui se love*, avec une fonction originellement cosmogonique à l'instar de l'*ouroboros*. Sa position lovée autour du *bindu*, point zéro de l'univers, montre la concentration encore inerte de l'énergie, la configuration à l'état latent de tous les phonèmes du langage, alors que son mouvement ascendant marque le déploiement de cette énergie vitale et verbale. En tant que pouvoir de parole, *Kundalini* est essentiellement connectée à *Vāc* (Padoux 1990, 124–146) qui, par conséquent, assume aussi un aspect ophidien.

La variante la plus globalisée de l'*ouroboros* sur le plan spatiotemporel est sans doute la figure chinoise du *taijitu* comprenant le *Yin* et le *Yang* (Jung 1973, 477–479 ; Chevalier et Gheerbrant 1973, III, 340). Les deux segments serpentins en spirale, à l'instar du caducée mercuriel, rapprochent les principes contraires et complémentaires du ciel et de la terre, du clair et de l'obscur, du masculin et du féminin, du bien et du mal, toujours prêts à s'inverser (*I Ging* / Wilhelm 2011, 21 ; Jung⁴¹ 1973, 478). C. G. Jung signale que le principe de l'inversion ou « Enantiotropie », présent dans l'archétype de l'*ouroboros*, est profondément enraciné dans le langage, et il le démontre par des exemples anglo-allemands très pertinents. Mais avant tout, il faut mettre en valeur l'inscription du serpent ou dragon dans l'écriture, à savoir dans l'hexagramme fondamental du *Yi Jing* (all. *I Ging*, angl. *I Ching*, lat. *I-King*), le *Livre des transformations* qui fournit les bases du taoïsme, ainsi que la binarisation numérique amorcée par Leibniz et accomplie par l'informatique. Alors que l'*ouroboros* sous-jacent au *taijitu* s'avère être une figure universelle de la globalisation multilingue, l'hexagramme du *Yi Jing*, outre son symbolisme ophidien, se révèle comme une figure primordiale du croisement et de la médiation du langage verbal, visuel et numérique⁴².

⁴¹ Jung a préfacé la traduction anglaise du *I Ging* par Cary F. Baynes (London : Routledge 1951), réalisée à partir de la traduction allemande canonique de Richard Wilhelm.

⁴² Pour une étude pluridisciplinaire, embrassant des aspects mythologiques, psychologiques, neuroscientifiques, biologiques, écologiques, éthiques, linguistiques et littéraires, voir Ricci (2018).

3.6 Variantes axiologiques du serpent bifide et syncrétismes mythologiques. Mythe biblique vs. mythe mexicain

En dehors de son ambivalence fondamentale, négative *et* positive, la figure de l'*ouroboros* bifurque en deux variantes ou dominantes axiologiques, l'une plutôt euphorique et plurielle, l'autre plutôt dysphorique et unitaire. Contrairement aux multilinguismes euphémiques des mythes mexicains, le mythe biblique de la *Genèse* a inauguré une *glossogonie* sous le signe satanique de la scission du langage, renforcée par la confusion babylonienne des langues. Il est vrai que par la suite, la scission du langage a été réparée par l'intervention pentécostaire et multilingue du Saint-Esprit en vue de l'évangélisation du monde par la parole nouvelle du christianisme. Pourtant, la nouvelle polyglossie – à part l'universalisme unitaire qui l'englobe – resta longtemps marquée par la tare du multilinguisme ophidien et diabolique. D'un côté, les multiples langues de l'invisible Saint-Esprit étaient sublimées par la figure quasiment immatérielle des langues de feu et, de l'autre côté, le multilinguisme babylonien et satanique resta omniprésent par des représentations monstrueuses, verbales et iconographiques, du serpent bifide du paradis et du dragon multi-langues de l'*Apocalypse*. Dans la superbe tenture de *L'Apocalypse d'Angers* (XIV^e s.)⁴³, le dragon satanique et babylonien à sept têtes et aux langues démultipliées se retrouve dans plusieurs phases de *la lutte finale* pour la domination du monde, adoré par les peuples du monde entier et dans toutes les langues (Apocal. 13.7, 17.15), avant d'être vaincu par les anges apocalyptiques sous l'égide de saint Michel et du Logos, suite à la chute définitive de Babylone (Apocal. 12–20). Le peintre Jean de Bruges a illustré la scène de la rébellion finale de Gog et Magog, alliés de Satan⁴⁴, par l'image de la bouche grande ouverte de l'Enfer dans laquelle apparaît une dernière fois le diabolique dragon multi-langues⁴⁵. Une autre référence capitale du Moyen Âge est l'*Expositio in Apocalypsim* dans le *Liber figurarum* du millénariste Joachim de Flore (XII^e s.) avec la figure du *Draco magnus et rufus*. Le dragon heptacéphale et heptaglotte est l'un des exemplaires les plus frappants du monstre diabolique de l'*Apocalypse* qui hanta l'imaginaire chrétien pendant des siècles. Le multilinguisme diabolique du roman d'Umberto Eco, *Il nome della rosa*, est l'un de ses derniers avatars.

En revanche, il arrive que les conflits interculturels entre le serpent diabolique et les nombreux ophidiens euphémiques – gréco-romains, africains, amérin-

⁴³ Reproductions et commentaires dans Cailleteau (1993, 80–81, 178–179, 185 et 266–267).

⁴⁴ Gog est l'ultime Antéchrist, la septième tête dans la représentation du *Draco magnus et rufus* du *Liber figurarum* de Joachim de Flore.

⁴⁵ Cailleteau (1993, 266–267).

diens, hindous et chinois – produisent des syncrétismes, quoique pour la plupart au détriment des cultures indigènes, comme ce fut le cas au Mexique. D'un côté, le dieu Quetzalcóatl s'est vu reconverti en avatar de l'apôtre saint Thomas, qui aurait évangélisé le Mexique avant les Espagnols ; de l'autre, il se rapproche du serpent diabolique, lorsque la Madone tient sous ses pieds un serpent qui s'enroule autour du globe terrestre, incarnant à la fois le diable et le dieu suprême des Aztèques à l'époque (Dufétel 1997, 45, 48, 49, 54–55 ; Brading 2001, 174). Il s'y révèle la figure paradoxale d'un *ouroboros* christianisé : le serpent cosmique dompté par la nouvelle Ève et son fils, le Christ, mais qui domine le monde⁴⁶.

Un syncrétisme plus entier se note dans le culte des Chicanas rendu à la « Virgen de Guadalupe ». Celle-ci, dans *Borderlands. La Frontera*, se voit métissée moyennant la paronomase interlingue « Coatlatlopeuh » et s'assimile ainsi aux déesses-serpents aztèques (Anzaldúa 1999, 50–51).

4 Figures du multilinguisme moderne. L'heptaglotte *Ouyr-dire* de Rabelais et quelques avatars post/modernes

La figure d'un multi-linguisme moderne, grotesque et profane, a été créée dans le roman humaniste et *weltlittéraire* de Rabelais *Gargantua et Pantagruel* (1532–1564). Au *Cinquième Livre*, le narrateur navigue avec Pantagruel, Panurge, frère Jehan et Épistémon vers le Temple et l'Oracle de la Dive Bouteille, présidés par la Pontife Bachuc, voyage entrepris dès le début du *Quart Livre*. Lorsqu'ils arrivent au « Pays de Satin » (l. V, chap. XXXI)⁴⁷, situé sur une île fantastique, ils y découvrent *Ouyr-dire*⁴⁸, un rhétoricien monstrueux qui se distingue par une polyglossie extraordinaire, unique chez l'homme. Car *Ouyr-dire* n'est pas seule-

⁴⁶ Une notable revalorisation du serpent biblique a été entreprise dans certaines niches de la culture chrétienne en Europe, p. ex. chez les gnostiques et les alchimistes (Jung 1972, 541 ; Jung 1973, 477, 479).

⁴⁷ Nous citons d'après l'édition des *Œuvres complètes* de Rabelais parue en 1955 dans la Bibliothèque de la Pléiade (éd. Jacques Boulanger et Lucien Scheler).

⁴⁸ Contrairement à la graphie de la plupart des éditions modernes, notamment celle de la Bibliothèque de la Pléiade réalisée par Mireille Huchon (1994), nous reprenons la graphie *Ouyr-dire*, utilisée en alternance avec la graphie *Ouy-dire* dans l'édition de 1955. À notre avis, elle correspond mieux à la dynamique et à la plurivalence des deux termes dans ses divers emplois (cf. *infra*).

ment polyglotte au niveau du discours, comme l'ingénieur Panurge⁴⁹, homologue littéraire d'Hermès, mais aussi au niveau somatique. Il possède « sept langues ou la langue fendue en sept » et, ce qui est le plus étonnant, il parle simultanément avec et en sept langues : « de toutes sept ensemble [...] divers propos en langaiges divers » (844). La figure d'un *adynaton* parfait. Cette figure, nous semble-t-il, est une création originale de l'auteur, tout en se fondant sur divers pré-textes et préfigurations mythologiques. Parmi celles-ci se trouvent la *Fama* de l'*Énéide* (l. IV, 173–198) aux langues et aux oreilles multiples et la *Fama des Métamorphoses* d'Ovide (XII, 39–63) qui mêle explicitement la fiction à la vérité, sans pour autant se situer dans un contexte historique déterminé, comme le fait la figure de Rabelais.

Face à une mappemonde, l'heptaglotte *Ouyr-dire* explique à un grand public ancien et moderne le Nouveau Monde du savoir cosmographique, avec en toile de fond la découverte de l'Amérique et la redécouverte du monde antique, y compris la pyramide de Babylone, autrement dit la Tour de Babel. Le savant heptaglotte *Ouyr-dire* s'y profile comme une figure emblématique du multilinguisme à l'époque des découvertes dont il « témoigne » à sa façon⁵⁰. Ce multilinguisme signifie tout d'abord la perception, depuis l'Europe, d'une multitude de nouvelles langues découvertes dans le Nouveau Monde de l'Amérique, de l'Afrique et de l'Asie. La prolifération et la diversité de ce monde de la première globalisation s'articulent sur le plan culturel par des représentations cosmographiques – globes, mappemondes, encyclopédies, relations, dictionnaires – ou bien par des visions simultanées des événements du monde dans les grands récits épiques de la Renaissance. La coprésence des langues du monde se traduit justement par la simultanéité des sept langues et de leurs propos heptaglottés dans la bouche de *Ouyr-dire*. Une certaine unité du langage dans le discours pluriel des multiples langues est assurée par le fait que les sept langues du monstrueux savant paraissent être liées à une racine commune par la remarque restrictive de la séquence « [dedans la gueulle sept langues] ou la langue fendue en sept ».

La littéralité somatique de ces *langues*, indépendamment du degré de vérité et de fiction de leurs paroles, manifeste un nouveau concrétisme basé sur la perception sensorielle du monde, du corps et du langage, du corps du langage parlé et écrit. Cette expérience sensorielle sera indispensable désormais pour la compréhension intellectuelle de la réalité et pour la création esthétique, comme on

⁴⁹ Voir le dialogue en une bonne douzaine de langues entre Pantagruel, Épistémon et Panurge dans *Pantagruel* (l. II, chap. IX, 207–213).

⁵⁰ Le titre du chapitre XXXI présente *Ouyr-dire* comme « tenant escolles de tesmongnagery », terme, il est vrai, très ambigu (*cf. infra*).

l'observera un siècle plus tard chez John Milton à propos de la genèse du langage liée à la sensation du goût communiqué par la langue (*cf. supra*). Le concrétisme glossique et buccal s'inscrit dans le roman rabelaisien dès la fameuse scène du « nouveau monde » découvert par l'auteur-narrateur Alcofribas dans la bouche du géant Pantagruel durant une marche le long de sa langue (l. II, chap. XXXII). La portée globale et somatique de cette scène a été bien saisie par Erich Auerbach dans son essai « Die Welt in Pantagruels Mund » [Le monde dans la bouche de Pantagruel] (1946)⁵¹.

L'impact somatique s'accroît avec la figure de « Gaster », le Ventre, qui est qualifié de « premier maistre ès arts de ce monde », inspirant les poètes, rendant poètes même les animaux, tous ensemble polylogues et, pour ainsi dire, ventriloques (l. IV, chap. LVII, 695–696). Finalement, c'est le vin de la « Dive Bouteille », présentée au Temple de Bacchus sous forme de livre sacré et de poème figuré (881), qui va inaugurer le nouveau « goust » esthétique, passant sensuellement par la langue et le palais dans l'estomac, accompagné par la consommation de « belles, grosses et joyeuses langues de beuf » (878). Néanmoins, le goût du vin et le fin « mot de la bouteille » doivent passer impérativement par une autre instance, celle de l'imagination, suivie de celles de l'interprétation personnelle et de la mise en pratique de ce mot (877–879 ; 883)⁵².

Telle une nouvelle Bible, la parole et la « glose » révélatrice du livre s'incorporent dans la bouche par un acte de bibliophagie, voire de glossophagie, à l'instar de saint Jean dévorant littéralement le livre de l'*Apocalypse* offert par l'ange, pour que son message soit complètement digéré et compris (Apocal. 10.9–10)⁵³. Étant donné que l'ingestion du livre de l'*Apocalypse*, pareil au multilinguisme miraculeux de la Pentecôte, confère au consommateur-lecteur la capacité de diffuser son message dans toutes les langues à tous les peuples du monde (Apocal. 10.11 ; 11.9), le vin divin de la « Dive Bouteille » délie les langues étrangères dans la bouche de Panurge et déclenche une dionysiaque « fureur poétique » multilingue (885), prête à se multiplier par le monde (888).

51 Pour l'imaginaire somatique chez Rabelais, outre Auerbach (1946), voir Bakhtine (1970), Rigolot (1972), Cave (1997), Pot (2001). Tous ces auteurs ne rendent toutefois pas compte du concrétisme multi-langues. L'ambivalence corporelle et intellectuelle de la langue a été traitée par Érasme dans son essai *Lingua* (1525), à partir du *De garrulitate* de Plutarque. Pour leur influence sur Rabelais, notamment la duplicité de la figure multilingue de Panurge, voir l'analyse subtile de Terence Cave dans son livre *Cornucopia* (1997, chap. « Lingua », en particulier 190–191).

52 Voir à ce propos Saulnier (1972, chap. XXI).

53 Voir la représentation picturale de cet acte bibliophage dans la *Tenture de l'Apocalypse d'Angers* (Cailliteau 1993, 152–153).

La fureur poétique s'articule d'abord au moyen du mot « panomphée » ou panglotte « TRINCH », mot oraculaire « entendu de toutes nations », soufflé par l'esprit spiritueux de la Bouteille ou bien par la Pontife Bacbuc⁵⁴. Alors, « ouy ce mot » (882), celui-ci, après la glose explicative de Bacbuc et l'appel de Pantagruel « *Trinch* donc ! » (883), est repris par Panurge – « Trinchons, dist Panurge » – et inspire à celui-ci un hymne ou *péan* bachique qui enchaînera d'autres mots hybrides où viennent *se marier* les langues⁵⁵. Voici donc, après une remarquable séquence d'un *ouyr-dire* heureux qui fait climax, Panurge qui *européanise* en grec, latin, allemand, français et italien avec, en palimpseste, l'hébreu de la Bouteille *Bacbuc*: « Trinchons, de par le bon Bacchus! [...] / C'est moy le bon mary, / Le bon des bons, Io Péan, / Io Péan, Io Péan ! » (883–884)⁵⁶.

Après la performance dionysiaque, le mot *panomphée* de la Bouteille doit être propagé dans le monde, une véritable mission de « tesmoignaige » que Bacbuc confie aux découvreurs du mot magique (888). Par son ampleur et sa profondeur, par l'énergie imaginative et performative qui lui est inhérente, ce témoignage dépasse celui du rhétoricien heptaglotte *Ouyr-dire* dont l'aperception du monde semble plus limitée et plus sujette à l'erreur. La figure *panomphée* apparaît en effet comme une transfiguration de la figure de l'Heptaglotte. Toutefois, la parole panglotte, apparemment en prise sur la totalité des langues et le monde qu'elles modèlent, échappe à toute appropriation immédiate, de même que la pensée métaphysique et mythologique du *PAN* totalisant, auquel aspire non seulement le langage, mais aussi le « très grand Pan », « nostre Tout » (l. IV, chap. XXVIII, 619), la « *panacée* » de la Quinte Essence (805), ainsi que les protagonistes *Pantagruel* et *Panurge*. La *tuttologia* de ces *Pangloss* avant la lettre sera reportée à une quête ultérieure, une navigation « plus oultre » et illimitée : « enfin trouvasmes noz navires au port » (891). Cette phrase finale de l'œuvre implique une certaine

54 Bacbuc et Bouteille sont synonymes : le mot *bacbuc* est hébreu ; dans la Bible, il est employé tantôt comme nom propre, tantôt pour désigner la *bouteille* (l. IV, chap. I, 538, note 5).

55 Rappelons que le voyage auprès de l'oracle de Bacbuc est lié à la question du mariage qui concerne Panurge aussi bien que Pantagruel.

56 D'abord, il y a mélange du germanique *trink/trinch* et du morphème français *-ons* (884), ainsi que du nom *trinqueur* rimant avec *rhétoriqueur* (885). Ensuite, on remarque une homonymie entre l'exclamation dionysiaque « io » (grec *ιώ* ; chez Ronsard, *Odes* II, 9, un accent est placé sur le *o*, comme en grec : « *iô* ! ») et le pronom italien *io* couplé à son équivalent français « moy », jeu de mots interlingue conformément au style rabelaisien, entre le *macaronique* et le *poliphilique* (cf. *infra*, Huchon 2009). Peut-être y a-t-il même, sous le coup de la fureur poétique, une communion du *moy / io* de Panurge, « le bon des bons », avec « le bon Pan » (619) par le biais d'une double paronomase décelable dans la séquence bachique « Io Péan » ; cf. la figure « *Io mio! Io mio!* [...] O moy Bog » [D/io mio ; O my God] dans *Finnegans Wake* (Joyce 1975, 416).

démystification (Duval 1998, 278), une possible mise en question de la vérité absolue attribuée au *mot de la Bouteille*, à moins d'y voir simplement le début de la mission évangélisatrice confiée par Bacbuc.

La figure du rhétoricien heptaglotte, quant à elle, pourrait bien constituer une figure plus représentative et réaliste que la figure *panomphée* ; pourtant, elle aussi se voit relativisée, non pas dans son heptaglossie, mais dans son intégrité intellectuelle. Car, vue de près, elle ressemble fort au monstre démoniaque de l'*Apocalypse*, le dragon aux sept têtes et aux langues multiples dans la bouche de l'Enfer. Comme si Rabelais avait connu la spectaculaire *Tenture de l'Apocalypse* d'Angers, ville qui lui était très familière. Le décor fantasmagorique de *tapisseries* dans lequel a lieu la mise en scène du discours heptaglotte d'*Ouyr-dire* n'y est certes pas étranger. En outre, celle-ci a été préparée par la vision prémonitoire de trois hydres dans le même « Pays de satin » : des « serpents, ayant chacun sept têtes » (840). Ces hydres ou serpents, outre leurs antécédents antiques, sont des équivalents symboliques du dragon de l'*Apocalypse*, lui-même avatar du diable de la *Genèse* déguisé en serpent bifide et menteur. De plus, le caractère ambigu du rhétoricien *Ouyr-dire* se dégage du fait qu'il apparaît, en conclusion de l'épisode, comme un sophiste, un artiste du mensonge, du faux témoignage, et donc de la manipulation de la vérité par le principe du *Ouy-dire* (844) qu'il incarne par son nom. C'est bien la leçon morale qu'ont apprise ses étudiants qui se joignent, un peu à l'écart, au public éminent composé de savants, de philosophes, d'écrivains, d'historiens, de naturalistes et de navigateurs à l'écoute du fabuleux *polyhistor*.

Il est évident, par contre, que cet enseignement du mensonge est également motivé par une forte contrainte sociale, étant donné qu'il s'en prend à l'abus du pouvoir de la part des « grands seigneurs » (845). Au fond, le mensonge, quand il est exercé à propos, est entendu comme une valeur : celle de l'astuce et de l'ingéniosité. C'est la même ruse qui caractérise Hermès et Panurge – ou encore le diable. Déjà, le multilinguisme de Panurge, notamment sa familiarité avec les langues barbares, frisait le diabolique⁵⁷, mais la polyglossie finit par s'imposer tout au long du roman. En principe, la duplicité ou *septuplicité* de la langue d'*Ouyr-dire*, malgré sa monstruosité, n'est pas condamnée comme une faute, elle symbolise au contraire la vitalité, la versatilité et la volubilité de la langue, du double et du multiple langage, pourvu que ce langage ne verse pas dans le vice (Cave 1997, 191). Ceci se révèle dans la réaction très vive du public prestigieux qui, après avoir « ouy » le discours heptaglotte, « parloi[en]t de choses prodigieuses élégamment et par bonne mémoyre », faisant donc preuve de qualités hautement prisées dans le « Prologue de l'Auteur » de *Pantagruel* (« mémoire »,

57 « Je croy que c'est langage des Antipodes, le diable n'y mordrait mie » (I. II, chap. IX, 208).

167–169) et dans le grotesque cortège de Bacchus (« élégance », 865). Le « Prologue de l'Auteur » est entièrement basé sur le principe pédagogique de la mémoire et de la transmission du savoir, d'un *lire*, d'un « ouyr lire » et d'un *ouyr-dire* très constructifs de la part du lecteur et, d'autre part, sur le mensonge de la fiction la plus fantastique dont l'Auteur « témoigne » la vérité.

Par conséquent, on peut interpréter tout l'épisode du *Pays de Satin*, ainsi que les épisodes bachiques de la Bouteille de Bacchus, comme une « mise en abîme de la fiction romanesque » (Pot 2001, 394), liée à une « esthétique du laid », du grotesque et du jeu verbal (Sadighi 2001, 308–309, 313–316)⁵⁸. En participe le monstrueux rhétoricien heptaglotte *Ouyr-dire* qui, du coup, échappe à une diabolisation rigoureuse et dangereuse. Ses déficits physiques relèvent certes du ridicule, mais le ridicule est résorbé par le grotesque, dont la hauteur de style a été mise en relief par Erich Auerbach dans son étude sur Rabelais (1946)⁵⁹, puis approfondie, avec quelques réserves, par les chercheurs qu'on vient de mentionner. Dans une telle optique, l'heptaglotte apparaît, dans le contexte de l'œuvre, comme une transposition emblématique des personnages pentagottes et hexagottes, assez réalistes et nettement positifs, de l'Abbaye de Thélème (l. I, chap. LVII, 160). Il pourrait même être vu comme un emblème du langage multilingue de tout le roman, y compris du narrateur qui, lui, fait preuve du fantasme d'un centuple langage lors de la description de la *panacée* culinaire offerte par Quinte

58 Bien qu'il ait mis en valeur la fiction apparemment mensongère et le sérieux du jeu littéraire, Olivier Pot voit dans la cécité d'*Ouyr-dire* une critique du « mestier de témoignerie », sans considérer que l'Auteur de *Pantagruel* qui proclame le principe « Quod vidimus testamur » (169) est de toute évidence un faux témoin, et que sous les déficits physiques de *Ouyr-dire* peuvent se cacher la sagesse d'un Ésope bossu, d'un Socrate laid ou d'un Homère aveugle, trois références fondamentales pour Rabelais. De même, Niloufar Sadighi met en relief la fascination vitale et la valeur poétique du fantastique et du monstrueux qui contrecarrent souvent la morale du récit, mais la chercheuse ne rend pas compte de la fantastique polyglossie et polymathie de *Ouyr-dire*, auquel elle n'attribue qu'un « faux savoir ou du savoir d'emprunt » (2001, 308) et ce, malgré le « nombre incroyable » de savants renommés qui suivent attentivement son cours de cosmographie universelle. Face au savoir accumulé des érudits rassemblés, les éléments fictifs ou fautifs que contiennent leurs livres ne font pas le poids. Rabelais lui-même s'est nourri de leurs connaissances, de leur imagination et de leurs compétences linguistiques. Il y a dans cette scène comme un jeu de miroirs oblique, un échange productif de savoir entre *Ouyr-dire*, son public et le narrateur. Ce miroitement n'a pas été suffisamment étudié par la critique, qui y voit majoritairement la transparence allégorique d'une satire sociale (par ex. Saulnier 1982, chap. XV ; Lestringant 2001, 85–87 ; Ménager 2001, 363–366). Cette transparence, il est vrai, a été relativisée par Sadighi, qui ne concède pourtant qu'une efficacité rhétorique à la figure de *Ouyr-dire* (2001, 308).

59 Pour la valorisation du grotesque et de la « Stilmischung » comme style élevé [« hohe(r) Stil »], voir le paragraphe final de l'étude d'Auerbach (1946, 270).

Essence : « que j'eusse cent langues, cent bouches [...], avecques la copie [l'abondance] melleflue de Platon [...] » (l. V, chap. XX, 805)⁶⁰.

Outre son statut allégorique général, la simultanéité de divers propos en diverses langues avec plusieurs langues-organes greffées sur un seul corps, telle qu'elle est configurée par *Ouyr-dire*, relève sans doute de l'hétérotopie du Nouveau Monde. Le Nouveau Monde a été cherché et perçu comme un Autre Monde, où l'on a même imaginé un deuxième Adam à l'origine d'une autre espèce humaine⁶¹. Le monstre heptaglotte *Ouyr-dire* – par-delà son affinité avec le serpent heptacéphale de l'Apocalypse et la *Fama* virgilienne et ovidienne – est un produit, direct ou indirect, des visions fantastiques d'un Autre Monde, du Nouveau Monde avec ses nombreuses divinités polymorphes dont font partie les divinités ophidiennes aux langues multiples. Outre les divinités des Indes occidentales, telles que Tláloc, Quetzalcóatl et Cihuacóatl, on pourra établir un parallèle avec les divinités heptaglottes des Indes orientales, redécouvertes à la même époque, notamment le dieu Agni, appelé *sapta-jihva* [heptaglotte] (cf. *supra*)⁶². Le multi-linguisme de toutes ces figures païennes, chrétiennes et synchrétiques se verra valorisé positivement moyennant une médiation complexe où entrent aussi les langues de feu du Saint-Esprit, plus spirituelles il est vrai que corporelles.

Soulignons que le grotesque heptaglotte *Ouyr-dire* reflète sûrement la perception ludique des langues barbares du Nouveau Monde dans le roman, comme il ressort de la scène des « parolles [...] perlées » d'un « languaige barbare » du *Quart Livre* (Knauth 2011a, 171) et de l'*algarabie* (« algarou » ; l. II, chap. IX, 212) performée par Panurge sur le modèle sonore du poème *utopien* en tête de l'*Utopia* de Thomas More, ainsi que du « langaige des Antipodes » également performé par

60 Rabelais transforme un topos qui se trouve aussi bien chez Homère (*Iliade* II, 489) que chez Virgile (*Énéide* VI, 625). Ce dernier renchérit sur Homère, qui n'évoque qu'une décaglossie. Contrairement aux auteurs classiques, Rabelais, lui, matérialise le multilinguisme, ou plutôt la décaglossie, sinon dans l'épisode présent, du moins tout au long du roman. De plus, il ajoute le goût d'une polyglossie *labilingue* fondée sur l'image du langage de miel provenant de l'abeille qui se posa sur les lèvres de Platon.

61 Paracelse (1537), cité par Borst (1995, 1078).

62 Rappelons que, selon Xénomane et le pilote du bateau cinglant vers la Dive Bouteille, celle-ci était située « près le Catay en Indie supérieure » (l. IV, chap. I, 541). Quand on la découvrira finalement près de Chinon, ville natale de Rabelais et cité viticole, le lieu de la Dive Bouteille est annoncé par une mosaïque montrant le convoi triomphal de Bacchus en Inde (l. V, chap. XL). En outre, la sagesse hindoue est conservée dans la troisième bouteille remplie de « l'eaue phantastique » tirée du « tonneau des Brachmanes » que Bacchus donne comme viatique aux navigateurs français lors de leurs adieux à la fin du *Cinquiesme Livre* (chap. XLVII). Toutefois, les détails de la filiation entre Rabelais et les divinités multi-langues des deux Indes restent à établir.

le grand voyageur Panurge⁶³. Globalement, l'hétéroglossie du discours rabelaisien témoigne en effet d'un changement de paradigme rhétorique à l'encontre du purisme classique et apollinien, changement qu'on peut qualifier d'événementiel, quoique son effet se trouve retardé. Les pérégrinismes ne seront plus ridiculisés comme barbarismes et relégués dans le seul domaine du comique. Comme le rire est devenu « le propre de l'homme » (« Aux Lecteurs », 2), rallié par le « Trinch » de la Dive Bouteille qui se veut sérieux (« Io Mariage », 884) et vrai (« de vin, je diz de vérité », 886), le roman de Rabelais ne peut pas être interprété selon la dichotomie du comique et du sérieux, mais plutôt selon la catégorie du grotesque, où le sérieux est ridicule et le ridicule est sérieux. Par conséquent, le style mixtilingue n'est plus limité au ridicule et s'étend au sérieux, le sérieux n'étant pas seulement compatible avec, mais intrinsèque au comique, grâce à la nouvelle rhétorique inspirée par la fureur poétique dionysiaque (885). La rhétorique rabelaisienne a été conçue, d'après Mireille Huchon, comme une « illustration du vulgaire », c'est-à-dire un enrichissement de la langue française, à l'aide d'un multilinguisme très complexe, influencé par les styles italiens du *macaronique* et du *poliphilique* (2009, 17–39), mais en même temps populaire et patriotique (2009, 32 ; Saulnier 1972, 158–160).

Sur un tout autre plan, l'heptaglossie somatique et simultanée d'*Ouyr-dire* peut se concevoir, au-delà de son contexte historique, comme une figure utopique, une sorte d'*Erfüllungsfigur* transhumaine, faste ou néfaste, susceptible d'être réalisée dans un futur plus ou moins proche ou lointain, soit au niveau biogénétique, soit sous forme d'implantation de prothèses multilingues ou *multi-langues*, cyberconnectées, dans le sillage du *babel fish* de Douglas Adams ou bien des artistes digitaux et somatiques Marcel-lí Antúnez Roca, Roy Ascott et Stelarc. À cet

63 Manifestement, le langage des Antipodes ainsi que l'utopie comportent des éléments arabisants (*algarou*) et hébreux (*nim broth*) (Pons 1931, 185, 201–202), voire égyptiens (*entoth*), pour faire un pont entre les langages exotiques du Nouveau Monde des Indes occidentales et orientales avec ceux plus proches de l'Europe. Rappelons que l'hébreu, l'arabe et le chaldéen étaient les langues que parlait l'interprète de Christophe Colomb, Luis de Torres, lors de son premier voyage aux Indes (Journal de bord du 2 novembre 1492). Rappelons aussi que d'après Thomas More, l'île d'*Utopia* est située quelque part dans le Nouveau Monde d'Amerigo Vespucci. Quant aux « parolles [...] perlées », elles surgissent au cours du voyage vers les Indes orientales empruntant le passage septentrional des Indes occidentales, recherché par Jacques Cartier (qui assiste au discours cosmographique de *Ouyr-dire*) lors de la découverte du Canada. La métaphore des *paroles-perles* renvoie par ailleurs aux « isles de Perlas [sic] et Canibales » (autrement dit les Caraïbes, notamment l'île appelée *Isla Margarita*, ou « île des perles »), d'où les moines de l'Abbaye de Thélème, qualifiés de polyglottes (160), reçoivent leurs provisions « de soye crue, de perles et pierreries » (159), le tout placé sous le signe de « cornes d'abondances » (154). Pour la corrélation entre corne d'abondance et « multiplicité de la *lingua* », voir Cave (1997, 190–191).

égard, l'heptaglotte *Ouyr-dire* préfigure assez concrètement l'*uomo multiplicato* des futuristes italiens (Knauth 2009a, 141) et du *transhumanisme* contemporain avec ses divers avatars (Cipolletta 2014, chap. 3, « Le terze vite »).

Dans le domaine du roman, *Finnegans Wake* est sans doute l'accomplissement le plus original et le plus proche de la figure emblématique du multilinguisme simultané et concrétiste de *Ouyr-dire*, sans qu'il affiche pour autant un somatisme *multi-langues*, sauf pour le *corpus* de ce texte, y compris le corps de ses mots⁶⁴. La simultanété de plusieurs langues, dans un seul mot et dans la quasi-totalité du texte, est la marque distinctive du langage de *Finnegans Wake*. Cette simultanété, qui existe grâce à la synergie des deux plans écrit et oral, renchérit sur l'heptaglossie d'*Ouyr-dire* qui, en revanche, possède le don de l'*adynaton* : celui de somatiser et de personnifier la parole multi-langues. Dans sa sémillante étude *Deux mots pour Joyce*, sans référence explicite à Rabelais⁶⁵, Derrida a vu dans l'écriture le substitut d'un impossible énoncé multilingue et simultané⁶⁶ qu'il lui arrive pourtant d'articuler par le biais de la métaphore « Elle [l'équivoque *he war*] parle plusieurs langues à la fois » (Derrida 1987, 28), avant d'entamer le problème proprement dit, celui d'« écrire plusieurs langues à la fois » (29) et de creuser l'espace « entre l'œil et l'oreille » (47), toujours à propos du mot babélien et biblique « *he war* » (Joyce 1975, 258). Pour ajouter, enfin, la métaphore somatique de « la greffe, et sans rejet possible, d'une langue sur le corps de l'autre » (Derrida 1987, 43).

Dans la « guerre des langues » (Derrida 1987, 26) engagée par Yahvé contre le monde de Babel, Joyce prend sa revanche avec la panoplie verbale, autrement dit la *punglossie* de *Finnegans Wake* (52), à commencer par le *pun* interlingue « *he war* »⁶⁷ dont découle la formule déconstructive de Derrida « Au commencement

⁶⁴ De nombreux critiques ont désormais étudié l'affiliation entre Joyce et Rabelais, dont Claude Jacquet (1972), John Kidd (1982) et Jacob Korg (2002).

⁶⁵ Le thème d'*Ulysse grammophone*, signalé dès le sous-titre « Ouï-dire de Joyce » (Derrida 1987, 55) ne renvoie pas non plus à Rabelais, mais recoupe partiellement la problématique d'*Ouyr-dire*, en particulier la duplicité du langage, la complémentarité et la performativité du *oui*, du *ouï* et du *dire*, en corrélation, chez Joyce et Derrida, avec la « langue d'œil » du « yes » et des « eyes » de Molly (Derrida 1987, 85–86). Notons que chez Rabelais, ni la « langue d'œil » ni l'écriture ne sont exclus du discours d'*Ouyr-dire*, lequel, bien qu'aveugle, a bien lu tous ses auteurs et semble bien voir la mappemonde qu'il explique à ses auditeurs ; ceux-ci, quant à eux, semblent bien dire *oui* à sa présentation (« et tout pour *Ouyr-dire* ») et de surcroît, se mettent aussitôt à écrire « de belles besognes » (Rabelais 1955, 844).

⁶⁶ Au point que dans *La dissémination*, il a vu dans l'écriture l'origine même du plurilinguisme (cf. *supra*).

⁶⁷ La formule de Joyce « When is a Pun not a Pun? » (Joyce 1975, 307 ; cité dans Derrida 1980, 155 et Derrida 1987, 33) ne concerne sûrement pas le *pun* que Derrida place au centre de son argumentation.

la différence » (44). À cet acte de rébellion contre le *logos* divin – la substitution du *pun* polylogue au mythe biblique – participe aussi la figure bifide et ambivalente du serpent⁶⁸. Chez Joyce, le serpent diabolique sous forme d'*ouroboros* (qui figure aussi chez Rabelais⁶⁹) devient « Satarn's serpent ring system » (Joyce 1975, 494). Cet *ouroboros* boucle la boucle des langues autour du globe, y compris son histoire ancienne et moderne, du début à la fin et de la fin au début du roman *Finnegans Wake*. S'y superpose le « riverrun » sempiternel des fleuves serpentine qui s'enroulent autour du roman en des cercles indéfiniment mis en abîme (3, 627, 628).

L'action se déroule sous l'égide du « old saoul » Finnegan (569) et « potably » de « baccbuccus » (118) rappelant le « TRINCH » de la Bacbuc de Rabelais⁷⁰, mais surtout de la nouvelle Ève serpentine Anna Livia Plurabelle, A.L.P., *Alptraum*⁷¹ et rêve « pollylogue » (470), « Allmaizifull [...] Bringer of Plurabilities » (104), « subtail of schlangder⁷² » (270), pythique « Sybil Head this end ! » (501). A.L.P. est une espèce de déesse profane des *mots sous les mots*, d'un occulte « nat language » et « Nichtian glossery » (83), à la fois nihilisant et panomphée. S'y associent des figures métonymiques du multilinguisme somatique, féminines elles aussi : la « Milchcow » galactique⁷³ (105), la « Eggsmather » (296) et la « geomater » cosmique (297). Il s'opère en outre un recyclage des grandes figures du multilinguisme autres que somatiques, à savoir les mythes de Babel (3–17, 199, 258, 278, 354, etc.), de la Pentecôte (152, 432), de l'Ainsoph cabalistique (261), d'Isis (26, 493, 620) et d'Iris (493–494), de l'« immergreen » *LogoDendro Yggdrasil* (32, 88), de Daphné et Laure « figuratleavely » réincarnées en A.L.P. (296 ; 203, 612, 613).

S'y associent encore les multiples mots qui désignent le langage en de nombreuses langues, de manière plus ou moins défigurée ou transfigurée. La liste des variantes serait longue, on se contentera donc ici d'un mot-valise qui emballe

68 Cet aspect ne fait pas l'objet de *Deux mots pour Joyce*.

69 Le monstre Grippeminault s'accompagne de la figure d'un « dragon soy mordant la queue » (l. V, chap. XI).

70 Cf. Tindall (1969, 110) et Jacquet (1972, 24).

71 Cf. « alp on earwig » (Joyce 1975, 17), c'est-à-dire A.L.P. vu comme un cauchemar ou incubé sur son époux (Earwicker).

72 On reconnaîtra dans l'inversion « subtail of schlangder » (sc. *der Schlange*) le serpent (la « snaky woman », 20) qui se mord la queue, variante de l'*ouroboros* qui constitue la structure globale du roman.

73 La séquence « Traits Galasia like his Milchcow » (105) connote la divinité égyptienne Hator, représentée comme vache cosmique marquée par une bande d'étoiles (Erman 1909, 8), ainsi que Vâc, son homologue indienne, vache cosmique et divinité du langage.

globalement tous les mots de toutes les langues et de toutes les choses, *tongues et things* : « anythongue athall⁷⁴ » (117).

Toutes ces figures et métaphores du multilinguisme, pareilles aux *membra disiecta* de Vāc, divinité polymorphe et amorphe du langage, sont dispersées par l'immense *corpus* greffé du texte qui reste à recomposer, différemment, à chaque lecture.

Notons, finalement, que la figure multi-langues à l'image du monstre heptaglotte de Rabelais peut se référer également au multilinguisme intralingue, inhérent à chaque langue nationale. Ceci est le cas chez Johann Gottfried Herder, qui imagine dans ses *Fragmente* à propos de la littérature allemande (1767/1768) un Cerbère ennéaglotte dont les neuf gorges produisent un discours en neuf langues diverses (« neun verschiedene Spracharten ») se mêlant subrepticement à la langue nationale qui n'en reste pas moins pure et elle-même, « wiewohl in reinen und eigenen Worten » (Herder 1985, 376). Précisons que l'organe de la *Zunge*, formée différemment par les conditions climatiques et géographiques du *Land* respectif, y pousse à l'instar d'une plante endémique ou « Landesgewächs » (370, 373, 375). À chaque arbre se grefferont d'autres branches linguistiques, dont l'ensemble ne pourra être démêlé que par un savant tricéphale (« von drei Köpfen ») et tridisciplinaire (« Philosophie und Geschichte und Philologie »), disposant de plusieurs langues étrangères (« fremde Zungen und Sprachen »), en vue de connaître et d'enrichir sa propre langue par le moyen de la comparaison (« zu vergleichen ») et de l'emprunt (« zu stehlen ») (370–373).

5 Conclusion

Notre parcours global à travers les mythes et les littératures de diverses cultures du monde sous un angle thématique relativement restreint nous a permis d'ébaucher une mouvante *imago mundi* de la *globoglossie*, plus précisément du multi-linguisme tel qu'il se dessine à travers son imaginaire somatique au niveau du corps individuel aussi bien que collectif. La configuration somatique du langage commence par les termes originellement figuratifs qui le désignent, et ces figures se différencient dans le *corpus* des textes mythiques et littéraires. Sur le plan mythologique, elles produisent des divinités et des animaux polymorphes où se

⁷⁴ L'expression adverbiale *at all* qui se dégage du néologisme « athall » bifurque en un sens négatif en anglais et un sens positif et renforçateur en anglo-irlandais (*Oxford Dictionary of English* 2010). Pour les implications idéologiques et politiques de l'idiolecte de *Finnegans Wake*, cf. Rabaté (1984, chap. V–VI) et Derrida (1987, 46–48).

détache la langue somatique des divinités associées au serpent bifide, telles que Cihuacóatl, la femme-serpent des Aztèques, mais aussi les mamelles de Vâc, la Vache sacrée des *Védas*, qui forment tout un imaginaire de la multiplicité et de la diversité des langues, relayé et reconfiguré par la littérature profane des temps modernes.

Par manque de place, on a dû négliger l'imaginaire des *lèvres* qui, à partir du nom hébreu et de ses calques latin et néolatins désignant la langue et le discours, ont créé des configurations verbales et littéraires qui se croisent avec les figures de la *langue* jusqu'à l'époque contemporaine, non seulement chez des philosophes comme Derrida et ses « multiplicités de lèvres » (1985, 211), mais aussi chez des poètes comme Haroldo de Campos, avec sa greffe d'organes hétéroglottes qu'il qualifie, entre autres, de « labilingue » (Knauth 2018, 143–144).

Toutefois, la figure mythique la plus universelle de l'imaginaire multilingue est ophidienne, surtout sous la forme de l'*ouroboros*, le serpent qui s'enroule autour du globe terrestre et du cosmos tout entier. Nous avons pu attester cet *ouroboros* et ses diverses espèces dans les grandes mythologies du monde et jusque dans la littérature contemporaine, autre *ébauche d'un serpent* dont le symbolisme universel permet de supposer une constante anthropologique (Ricci 2018, 256).

On a constaté dans les cultures archaïques et anciennes une double corrélation axiologique, entre polythéisme et polyglossie et entre monothéisme et monoglossie, qui a eu des répercussions jusque dans les cultures modernes avec leur problématique de la pluralité des langues et de l'unité du langage. Lors du contact entre ces cultures, en l'occurrence les cultures chrétiennes et mexicaines, on a pu observer des conflits et des syncrétismes en fonction des époques et des régimes coloniaux, post- et néocoloniaux concernant la valorisation des langues, de leurs contacts et de leurs métissages. Les animaux liés aux divinités y jouent un rôle principal. Ainsi, le serpent bifide et l'imaginaire somatique du multilinguisme sont connotés plutôt négativement dans la culture chrétienne à cause de leur liaison mythique avec le diable et le péché, alors qu'ils sont hautement valorisés comme signe de la diversité et de la versatilité dans la culture aztèque et dans la culture chicana qui, de nos jours, s'en inspire : dans leurs textes et leurs bouches multi-langues se croisent les langues européennes et les langues aztèques récupérées.

L'époque des découvertes marque le passage à un imaginaire somatique et multilingue plus positif, en particulier dans la littérature profane, dont le roman de Rabelais est l'exemple le plus représentatif. Le rhétoricien heptaglotte *Ouyrdire* du *Cinquième livre*, auquel nous avons consacré tout un chapitre, est la figure emblématique d'un multilinguisme somatique et humaniste à l'échelle universelle. Il configure, plus que la langue de Pantagruel, l'*imago mundi* d'un monde pluriel et grotesque dans la bouche multi-langues de l'humanité, avec des

pendants dans les Indes orientales et occidentales. La valeur du multilinguisme est rehaussée par le goût sensuel de ces langues multiples, promu par le vin qui les inspire, sur le plan matériel, spirituel et poétique : le mot « *trinch* », qui se veut *panomphée* ou panglotte, est sa devise. Dans *Paradise Lost* de John Milton, ce sera le goût de la pomme sur la langue qui transformera celle-ci d'un organe anatomique en un organe verbal à la gloire de Dieu. Chez Herder, la *Zunge* se forme d'abord matériellement à partir des données géographiques de chaque *Land*. Et la *Glossolalie* de Belyj ira jusqu'à fonder toute une cosmogonie sur la dynamique de la langue serpentine qui évolue dans la bouche du poète et du monde : « *Diese Welt, ist mein Mund* » (2003, 86) [Ce monde est ma bouche]. Notons que le côté somatique très marqué du langage chez Herder et Belyj se voit aussitôt investi par le côté spirituel, comme c'est également le cas chez Jakob Böhme, leur ancêtre commun⁷⁵, duquel ils se distinguent pourtant par une plus forte valorisation du multilinguisme, imaginaire ou réel.

Outre la préfiguration possible de *l'uomo multiplicato* des futuristes italiens et de l'art cyber et digital (ou numérique) contemporain, le rhétoricien heptaglotte et toute la rhétorique multilingue et grotesque du roman de Rabelais préfigurent, à bien des égards, le *Finnegans Wake* de Joyce. Nous en avons dégagé quelques figures fondamentales du multilinguisme, y compris l'*ouroboros* et, à partir de l'essai *Deux mots pour Joyce* de Derrida, la *greffe* des langues sur le corps des mots et le *corpus* du texte. Cette greffe, il est vrai, n'est que métaphorique, mais se somatise partiellement dans le jeu *verbivocovisuel*⁷⁶ des yeux et de l'ouïe au moment de la lecture, alors que l'écriture y ajoute la *manipulation* – quelque peu ambiguë – d'un « *bifurking calamum* » (Joyce 1975, 302) qui, par la suite, passera par le *digital*, dans l'un ou l'autre sens du terme.

Bibliographie

- Aguirre Beltrán, Gonzalo : *Lenguas vernáculas. Su uso y desuso en la enseñanza: la experiencia de México*. Mexico : Fondo de Cultura Económica, « *Obra antropológica* » 12, 1993.
- Arnaldez, Roger. *Grammaire et théologie chez Ibn Hazm de Cordoue. Essai sur la structure et les conditions de la pensée musulmane*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1956. [Chap. I « L'origine du langage »].

⁷⁵ Pour l'interaction du somatique et du spirituel chez Böhme, voir notamment le passage sur la cosmogonie du Verbe, « *Das wortt Sprach* », dans *Aurora* (Boehme 2013, 536–546).

⁷⁶ Ce néologisme, utilisé souvent par la poésie concrète, est dérivé de *Finnegans Wake* où il figure sous sa forme anglaise « *verbivocovisual* » (Joyce 1975, 341).

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999 [1987].
- Arteaga, Alfred. *Chicano Poetics. Heterotexts and Hybridities*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Berne : Francke Verlag, 1946. [Chap. « Die Welt in Pantagruels Mund »].
- Azteken. *Ausstellung Berlin-Bonn-London*. Cologne : DuMont, 2003.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*. Andrée Robel (trad.). Paris : Gallimard, 1970 [Moscou, 1965].
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- Belyj, Andrej. *Glossolalie*. Poem über den Laut. *Glossolalia. A Poem about Sound*. ГЛОССОЛАЛИЯ. ПОЭМА О ЗВУКЪ. Version originale russe avec traduction allemande et anglaise. Maka Kandelaki (trad.) et Thomas R. Beyer, Jr. (trad., notes et introduction). Taja Gut (éd.). Dornach (Suisse) : Pforte Verlag, 2003 [Berlin, 1922].
- Benjamin, Walter. « Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen » [1916]. Walter Benjamin. *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1966. 9–26.
- Block de Behar, Lisa. « Entre dos lenguas: Jules Laforgue, una figura uruguaya ». Lisa Block de Behar. *Dos medios entre dos medios*. Mexico : Siglo XXI, 1990. 65–82.
- Block de Behar, Lisa. *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement*. Albert Bensoussan (trad.). Paris : L'Harmattan, 2004.
- Block de Behar, Lisa. « Algunas meditaciones sobre la *intraducción* y las ambivalencias de una figura plurilingüe de escasa figuración ». K. Alfons Knauth (dir.). *Translation & Multilingual Literature. Traduction & Littérature Multilingue*. Berlin : LIT, 2011. 27–40.
- Boehme, Jacob. *Aurora (Morgen Röte im aufgang, 1612) and Ein gründlicher Bericht or A Fundamental Report (Mysterium Pansophicum, 1620)*. Andrew Weeks et Günther Bonheim (trad., introduction et commentaire) en collaboration avec Michael Spang (éd. *Ein gründlicher Bericht*). Leyde et Boston : Brill, 2013.
- Borst, Arno. *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und der Völker*. 6 vol. Munich : dtv, 1995. [1957–63].
- Boylan, Patrick. *Toth, The Hermes of Egypt*. Londres : Oxford University Press, 1922.
- Blumenberg, Hans. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1998.
- Brading, David A. *Mexican Phoenix. Our Lady of Guadalupe: Image and Tradition Across Five Centuries*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
- Cailleteau, Jacques (dir.). *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*. Nantes : Inventaire Général, 1993 [1987].
- Campos, Haroldo de. *Xadrez de estrelas*. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- Cartari, Vincenzo. *Imagini delli Dei de gl'Antichi*. Graz : Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963 [Venise, 1647].
- Cave, Terence. *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*. Ginette Morel (trad.). Paris : Macula, 1997 [*The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford : Clarendon Press, 1979].
- Černý, Jaroslav. « Toth as Creator of Languages ». *The Journal of Egyptian Archeology*. Londres : Sage Publications, 1948.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. 4 vol. Paris : Seghers, 1974.

- Cipolletta, Giorgio. *Passages metrocorporei. Il corpo-dispositivo per un'estetica della transizione*. Macerata : EUM, 2014.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. Paris : Le Seuil, 1972.
- Derrida, Jacques. *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris : Flammarion, 1980.
- Derrida, Jacques. « Des Tours de Babel ». Joseph F. Graham (dir.). *Difference in Translation*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1985. 209–248.
- Derrida, Jacques. *Ulysse grammophone. Deux mots pour Joyce*. Paris : Galilée, 1987.
- Deussen, Paul. *Allgemeine Geschichte der Philosophie mit besonderer Berücksichtigung der Religionen*. Vol. I, 1. *Allgemeine Einleitung und Philosophie des Veda bis auf die Upanishad's*. Leipzig : Brockhaus, 1894.
- Deussen, Paul. *Geschichte der Philosophie mit besonderer Berücksichtigung der Religionen*. Vol. I, 2. *Die Philosophie der Upanishad's*. Leipzig : Brockhaus, 1899.
- Dowson, John. *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History, and Literature*. New Delhi : Oriental Books Reprint Corporation, 1973 [Londres, 1888].
- Dufétel, Dominique (dir.). *Serpiente Virreinal*. Mexico : Artes de México, Revista Libro 37, 1997.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1980.
- Duval, Edwin M. « De la dive bouteille à la quête du Tiers Livre ». Michel Simonin (dir.). *Rabelais pour le XXI^e siècle*. Actes du colloque du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours, 1994). Genève : Droz, « Études rabelaisiennes » 33, 1998. 265–278.
- Erman, Adolf. *Die ägyptische Religion*. Berlin : Reimer, 1905.
- Festugière, R. P. *La révélation d'Hermès Trismégiste*. 2 vol. Paris : Société des Belles Lettres, 1981.
- Frobenius, Leo. *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*. Wuppertal : Hammer Verlag, 1998.
- Geldner, Karl Friedrich (dir.). *Der Rig-Veda*. 4 vol. Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1951 [reprint (revu et corrigé) ; Göttingen : Vandenhoeck et Ruprecht, 1923].
- Genette, Gérard. *Figures*. Paris : Le Seuil, 1966.
- Genette, Gérard. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris : Le Seuil, 1976.
- Giacone, Franco (dir.). *Le Cinquième livre*. Actes du colloque international de Rome (16–19 octobre 1988). Genève : Droz, « Études rabelaisiennes » 40, 2001.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.
- Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.
- Güntert, Hermann. *Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache*. Halle : Max Niemeyer, 1921.
- Helmich, Werner. *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2016.
- Henkel, Arthur, et Albrecht Schöne (dir.). *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart : Metzler, 1978.
- Herder, Johann Gottfried. *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente*. Berlin et Weimar : Aufbau-Verlag, 1985 [1766–1767].
- Huchon, Mireille. « Rabelais et le vulgaire illustre ». Franco Giaccone (dir.). *La langue de Rabelais. La langue de Montaigne*. Actes du Colloque de Rome, sept. 2003. Genève : Droz, « Études rabelaisiennes » 48, 2009. 17–39.
- I Ging*. Richard Wilhelm (trad. all. et notes). Cologne : Anaconda, 2011 [Iéna : Eugen Diederichs Verlag, 1924].

- Jacquet, Claude. *Joyce et Rabelais : Aspects de la création verbale dans Finnegans Wake*. Paris : Didier, « Études Anglaises » Cahiers et Documents 4, 1972.
- Johansson K., Patrick. « Estudio introductorio ». *Tira de la Peregrinación (Código Boturini). La saga del pueblo mexicana. De Aztlán a la Cuenca de México. Revue Arqueología Mexicana* n° 26, édition spéciale *Códices*. Mexico : Editorial Raíces, 2007.
- Jones, Constance A., et James D. Ryan. *Encyclopedia of Hinduism*. New York : Checkmark Books, 2008.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. Londres et Boston : Faber & Faber, 1975 [1939].
- Jung, Carl Gustav. *Psychologie und Alchemie*. Olten et Fribourg-en-Brisgau : Walter-Verlag, 1972.
- Jung, Carl Gustav. *Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*. Olten et Fribourg-en-Brisgau : Walter-Verlag, 1973.
- Kidd, John. « Joyce's Copy of François Rabelais' *Les Cinq Livres* ». *Library Chronicle of the University of Texas at Austin* 20–21 (1982) : 158–170.
- Kircher, Athanasius. *Turris Babel*. Amsterdam : Janssonio-Waesbergius, 1679.
- Knauth, K. Alfons. « poethik polyglott ». *Dichtungsring* 20 (1991) : 43–80.
- Knauth, K. Alfons. « Linguagem imagem. El imaginario lingüístico de América latina ». Biagio d'Angelo (dir.). *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina*. Lima : Fondo Editorial UCSS, 2004. 237–258.
- Knauth, K. Alfons. « Zungengeburt. Zur interlingualen Rhetorik ». Achim Hölter et Monika Schmitz-Emans (dir.). *Wortgeburten. Zu Ehren von Karl Maurer*. Heidelberg : Synchron, 2009 [2009a]. 139–155.
- Knauth, K. Alfons. « L'esotismo dell'eteroglossia americana ». *Heteroglossia* 10 (2009) [2009b] : 201–236.
- Knauth, K. Alfons. « Le pourtour de Babel. Esquisse du babélisme littéraire en Amérique latine ». Marc Maufort et Caroline de Wagter (dir.). *Anciennes Marges et Nouveaux Centres. L'héritage littéraire européen dans une ère de globalisation*. Bruxelles etc. : P.I.E – Peter Lang, 2011 [2011a]. 167–183.
- Knauth, K. Alfons. « La traduction comme œuvre plurilingue, l'œuvre plurilingue comme traduction ». K. Alfons Knauth (dir.). *Translation & Multilingual Literature. Traduction & Littérature Multilingue*. Berlin : LIT, « poethik polyglott » 1, 2011 [2011b]. 41–68.
- Knauth, K. Alfons. « Metempsychosi e metabolismo multilingue ». Graciela Ricci (dir.). *Simboli e metafore di trasformazione nella dimensione pluriculturale delle lingue, delle letterature, delle arti. Heteroglossia* vol. 12. Macerata : EUM, 2013. 27–55.
- Knauth, K. Alfons. « Hétéroglossie intralingue et interlingue dans le symbolisme français ». Britta Benert (dir.). *Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900. Réflexions théoriques et études de cas. New Comparative Poetics / Nouvelle Poétique Comparatiste* vol. 34. Bruxelles etc. : P.I.E. – Peter Lang, 2015. 33–64.
- Knauth, K. Alfons. « The OdySea of Polyglossy ». K. Alfons Knauth et Ping-hui Liao (dir.). *Migrancy and Multilingualism in World Literature*. Berlin : LIT, « poethik polyglott » 3, 2016. 207–256.
- Knauth, K. Alfons. « Figuras intra e interlingüísticas en la poesía de Haroldo de Campos ». Jasmin Wrobel (dir.). *Roteiros de palavras, sons, imagens. Os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*. Francfort-sur-le-Main : TFM, « Biblioteca Luso-Brasileira 29 », 2018. 133–158.
- Knauth, K. Alfons, et Hans-Georg Grüning (dir.). *Imaginaire et idéologie du plurilinguisme littéraire et numérique. Imaginario e ideologia del plurilinguismo letterario e digitale*. Berlin : LIT, « poethik polyglott » 2, 2014.

- Knauth, K. Alfons, et Ping-hui Liao (dir.). *Migrancy and Multilingualism in World Literature*. Berlin : LIT, « poethik polyglott » 3, 2016.
- Knauth, K. Alfons, et Subha Chakraborty Dasgupta (dir.). *Figures of Transcontinental Multilingualism*. Berlin : LIT, « poethik polyglott » 4, 2018.
- Konersmann, Ralf. « Vorwort: Figuratives Wissen ». Ralf Konersmann (dir.). *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007. 7–21.
- Korg, Jacob. « Polyglotism in Rabelais and *Finnegans Wake* ». *Journal of Modern Literature* 26.1 (2002) : 58–65.
- León-Portilla, Miguel. *Aztec-Mexicas. Desarrollo de una civilización originaria*. Madrid : Algaba, 2005.
- Lestringant, Frank. « D'un insulaire en terre ferme : éléments pour une lecture topographique du *Cinquième Livre*, ou l'autre monde de Rabelais ». Franco Giacone (dir.). *Le Cinquième livre*. Actes du colloque international de Rome (16–19 octobre 1988). Genève : Droz, « Études rabelaisiennes » 40, 2001. 81–101.
- Liu, Xieh. *The Literary Mind and the Carving of Dragons: a Study of Thought and Pattern in Chinese Literature*. Vincent Yu-chung Shih (trad. et notes). Hong Kong : The Chinese University Press, 1983.
- Lorenzana, Francisco Antonio de. *Concilios Provinciales, primero y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal Ciudad de México [...] en los años de 1555, y 1565*. Mexico : de Hogal, 1769.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Henri Mondor et G. Jean-Aubry (éd. et notes). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 1945.
- Ménager, David. « Le Pays de Satin ». Franco Giacone (dir.). *Le Cinquième livre*. Actes du colloque international de Rome (16–19 octobre 1988). Genève : Droz, « Études rabelaisiennes » 40, 2001. 357–366.
- Métraux, Alfred. *Le vaudou haïtien*. Paris : Gallimard, « Tel », 1984.
- Milton, John. *Paradise Lost*. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources. Criticism. Second Edition. Scott Elledge (éd.). New York et Londres : Norton & Company, 1993. [1667].
- Müller, Max. *Nouvelles leçons sur la Science du langage*. Georges Harris et Georges Perrot (trad.). Paris : Durand, 1867–1868 [Londres, 1863].
- Padoux, André. *Vāc. The Concept of the Word in Selected Hindu Tantras*. Jacques Gontier (trad.). New York : State University of New York Press, 1990.
- Pons, Émile. « Les "jargons" de Panurge dans Rabelais ». *Revue de Littérature Comparée* 11 (1931) : 185–218.
- Pot, Olivier. « L'âne et le poète : La poétique du *Cinquième Livre* ». Franco Giacone (dir.). *Le Cinquième livre*. Actes du colloque international de Rome (16–19 octobre 1988). Genève : Droz, « Études rabelaisiennes » 40, 2001. 393–407.
- Rabaté, Jean-Michel. *James Joyce. Portrait de l'auteur en autre lecteur*. Petit-Rœulx (Belgique) : Cistre, 1984.
- Rabelais, François. *Œuvres complètes*. Jacques Boulenger (éd. et notes) et Lucien Scheler (éd. et comm.). Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.
- Rabelais, François. *Œuvres complètes*. Mireille Huchon (éd. et notes), avec la collaboration de François Moreau. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- Ricci, Graciela N. « La figura universal y multilingüe del dragón-serpiente ». K. Alfons Knauth et Subha Chakraborty Dasgupta (dir.). *Figures of Transcontinental Multilingualism*. Berlin : LIT, « poethik polyglott » 4, 2018. 251–302.
- Rigolot, François. *Les langages de Rabelais*. Genève : Droz, 1972.

- Roa Bastos, Augusto. *Yo, el Supremo*. Barcelone : Plaza & Janés, 1994 [1974].
- Sadighi, Niloufar. « L'esthétique du laid dans le *Cinquième Livre* ». Franco Giaccone (dir.). *Le Cinquième livre*. Actes du colloque international de Rome (16–19 octobre 1988). Genève : Droz, « Études rabelaisiennes » 40, 2001. 303–317.
- Saulnier, Verdun L. *Rabelais II. Rabelais dans son enquête. Étude sur le Quart et le Cinquième livre*. Paris : SEDES, 1982.
- Schmeling, Manfred, et Monika Schmitz-Emans (dir.). *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert*. Wurtzbourg : Königshausen & Neumann, 2002.
- Schmitz-Emans, Monika (dir.). *Literatur und Vielsprachigkeit*. Heidelberg : Synchron, 2004.
- Solís, Felipe. *Museo Nacional de Antropología*. Mexico : Monclém, s. d.
- Solís, Felipe, et Eduardo Matos, Patricia Plunket et Gabriela Uruñuela (dir.). *Cholula. La gran pirámide*. Mexico : Azabache 2006.
- Sollers, Philippe. *Paradis*. Paris : Le Seuil, 1981.
- Steiner, George. *The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan*. New York : New Directions, 2011.
- Tindall, William York. *A Reader's Guide to Finnegans Wake*. Londres : Thames and Hudson, 1969.
- Toporov, Vladimir N. « Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik ». *Poetica* 13 (1981) : 189–251.
- Trejo, Silvia. *Dioses, mitos y ritos del México antiguo*. Mexico : Porrúa, 2004.
- Villa, Emilio. *L'opera poetica*. Rome : L'orma, 2014.
- Wullen, Moritz, et Günther Schauerte (dir.). *Babylon Mythos*. Berlin : Hirmer et Staatliche Museen, 2008.

Since 1977, **K. Alfons Knauth** has been professor of Romance Philology at the University of Bochum (Germany). In 1981 he founded, together with writers from Bonn and students from Bochum, the literary review *Dichtungsring*, and recently, in 2014, the series of critical studies *poethik polyglott*. From 2007 to 2013 he has been Chair of the Research Committee *Mapping Multilingualism in World Literature* within the International Association of Comparative Literature (ICLA/AILC). His current research focuses on the imaginary of language in the field of European and Latin American literatures, including translation and the dialogue between verbal and non-verbal languages: *Figures of Transcontinental Multilingualism*, co-ed., 2018; *Migrancy and Literary Multilingualism in World Literature*, co-ed., 2016; *Imaginaire et idéologie du plurilinguisme littéraire et numérique*, co-ed., 2014; *Translation & Multilingual Literature. Traduction & Littérature multilingue*, ed., 2011. Before and besides, the author has published books and articles on the theory and history of various literary genres, on literary symbolism, on transcultural and hybrid identities, on the theory of interpretation (*Invarianz und Variabilität literarischer Texte*, 1981), on creative writing in foreign languages

(*Literaturlabor – La muse au point*, 1986), and on the evolution of intercultural configurations at a global scale (*Translatio Studii and Cross-Cultural Movements or Weltverkehr*, ed., UNESCO-EOLSS 2010).

Tone Smolej

La thématologie et les actualisations des figures mythiques – le cas d’Antigone

Résumé: Cet article examine les transformations, modernisations et actualisations de personnages mythologiques dans le théâtre du XX^e siècle, en mettant l’accent sur Antigone. Influencé par Jean Giraudoux, Jean Anouilh a façonné une *Antigone* (1944) insérée dans la langue quotidienne en dépit de son environnement grec antique, permettant ainsi l’identification respective de l’héroïne et de Créon à une résistante ou à Pétain. Comme Anouilh, le dramaturge slovène Dominik Smole a été accusé par plusieurs de ses contemporains de sympathies excessives envers Créon dans sa propre *Antigone* (1960), tandis que d’autres comprenaient sa pièce comme une allusion à la guerre civile qui fit rage en Slovénie durant la Seconde guerre mondiale. En outre, l’article met en évidence certaines expériences intéressantes : ainsi, la pièce de Smole ne fait jamais entrer en scène l’héroïne, tandis que l’*Antigone* du philosophe slovène Slavoj Žižek, en 2015, propose trois dénouements différents.

Mots clés : Antigone ; Anouilh, Jean ; Smole, Dominik ; Žižek, Slavoj ; thématologie ; théâtre et politique

Depuis longtemps incluse dans le champ des études comparatistes allemandes, la thématologie (appelée en allemand *Stoffgeschichte*) n’a intégré la littérature comparée française que dans les années soixante du XX^e siècle, en grande partie grâce à l’article au titre révélateur du comparatiste belge Raymond Trousson, « Plaidoyer pour la Stoffgeschichte », où l’on peut lire que la thématologie est « une discipline difficile et délicate, nullement un exercice de débutant ou de poussiéreuse érudition » (1964, 114) et qu’elle représente incontestablement « un enrichissement et une découverte » (*ibid.*). Premier jet de son ouvrage ultérieur *Thèmes et mythes*, cet article sert également de base à la présente réflexion. On y reprend notamment la distinction entre « thème de situation » et « thème de héros » proposée par le comparatiste belge. Dans le cas d’un « thème de héros » (Trousson 1981, 44), le protagoniste dépasse la situation, la rend contingente ou la crée : « qui dit Prométhée pense liberté, génie, progrès, connaissance, révolte » ; dans le cas d’un « thème de situation », « ce n’est pas la personnalité individuelle du héros qui fait la situation ce qu’elle est, c’est une situation donnée qui, d’un homme ordinaire, fait un Œdipe » (1981, 43). Trousson (1981, 44) souligne que les thèmes construits sur des personnages historiques sont presque toujours des

thèmes de situation parce que les auteurs disposent à leur égard de moins de liberté encore qu'en face des thèmes légendaires, en raison de la pression des réalités historiques qui s'exerce sur le temps (on ne peut placer Waterloo au XX^e siècle), l'espace (on ne peut envoyer Cromwell en Amérique), la vraisemblance (on ne peut faire de Napoléon un lâche ou d'Alexandre un imbécile) et la vérité des faits (on ne peut faire de Marie Stuart la reine d'Angleterre). Cependant, de fait, il est possible d'apporter des correctifs poétiques aux sujets historiques. Ainsi, dans la pièce *Sophonisbe* (1634) de Jean de Mairet, le suicide de l'héroïne éponyme s'accompagne de celui de Massinissa qui, dans l'Histoire, ne s'est pourtant pas illustré par cet acte héroïque. Pierre Brunel (1992, 30), qui a fortement marqué les études comparatistes par ses travaux en tant que chercheur et directeur de publications, se montre, pour sa part, sceptique à l'égard de la typologie établie par Trousson. Sa mythocritique se propose d'étudier les phénomènes tels que l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes¹ dans le texte (Brunel 1992, 72). En ce qui concerne l'émergence, Brunel s'intéresse aux différents degrés d'explicité dont relèvent les occurrences mythiques dans le texte. Dans la pièce *Le Deuil sied à Électre* (*Mourning Becomes Electra*, 1931), Eugene O'Neill américanise le nom des personnages de l'*Orestie*, dont il transpose l'action aux États-Unis au moment de la guerre de Sécession. Mais on reconnaît aisément Agamemnon en Mannon ou Oreste en Orin (Brunel 1992, 76). Brunel souligne que l'élément mythique « résistant » pourtant dans le texte est malgré tout susceptible de modifications et adaptable. Jean Giraudoux met tout en place dans son *Électre* (1937) pour que l'horrible « matricide » n'ait pas lieu (Brunel 1992, 79) : « Et pourtant tout s'accomplit : le récit du Mendiant, à la fin de la tragédie, se situe dans la continuité d'un texte avec lequel on ne peut pas ruser » (Brunel 1992, 80). Dans ses pièces mythologiques, Giraudoux a remplacé la langue archaïque par la langue de tous les jours, n'hésitant pas à parsemer le texte d'anachronismes. Ces dernières se déroulent toujours en Grèce, mais les héros y vivent comme nos contemporains.

La thématologie s'occupe des questions de la transformation, modernisation, transposition et actualisation des figures mythologiques dans l'histoire de la littérature. Ici, les auteurs ne sont pas limités dans le temps ni dans l'espace comme ils le sont dans le cas des thèmes historiques. Mais toute modernisation est-elle déjà une actualisation ? Dans *Le Deuil sied à Électre*, O'Neill choisit de situer l'action en 1865, juste après la guerre de Sécession, mais cela n'influe pas sur l'actualisation.

¹ Dans la présente contribution, nous ne pouvons pas éviter les problèmes terminologiques connus – portant sur les termes « légende », « thème », « Stoff » et « mythe » – déjà traités par Yves Chevrel (1991, 59), qui propose d'étudier « une mise en récit cohérent d'un ou de plusieurs motifs, accrochée à un nom qu'on peut alors qualifier de figure mythique ».

Dans *Électre* de Giraudoux, certains ont vu une allusion à la guerre d'Espagne (Body 1987, 137). Six ans plus tard, Jean-Paul Sartre crée *Les Mouches* (1943), œuvre où l'usurpateur Égisthe gouverne avec l'aide de Clytemnestre, formant un pouvoir de plus en plus détesté par le peuple, tandis que le libérateur légitime rentre de l'étranger. La situation rappelle celle de la France des années 1940, « gouvernée par les Allemands avec la collaboration de Pétain, quand la résistance, dans les maquis et en Angleterre, espère une reconquête » (Noudelmann 1993, 19).

D'après Trousson (1981, 106), la tâche de la thématologie est d'étudier aussi quels sont les thèmes susceptibles d'être l'expression des circonstances historiques. Dans la suite de cette contribution, on s'intéressera aux actualisations présumées dans certaines œuvres théâtrales consacrées au thème d'Antigone, de 1940 à nos jours. On se penchera sur les circonstances dans lesquelles l'œuvre a été créée et on comparera la réception des différents personnages de la pièce (surtout celle de Créon) à la même époque dans des pays différents.

Dans *Antigone* (1944) de Jean Anouilh, la nourrice commence par reprocher à Antigone de ne pas être rentrée chez elle la nuit. Une conversation ultérieure avec Ismène nous apprend que la grande sœur a connaissance de ces sorties nocturnes qu'elle désapprouve, car elle craint leurs conséquences. La phrase « Je comprends un peu notre oncle » (Anouilh 1946, 24) prouve qu'elle est, au fond d'elle-même, une conformiste prête à céder au pouvoir et va même jusqu'à chercher à le comprendre. S'ensuit la réfutation totale du verbe « comprendre » par Antigone, qui y voit une façon d'accepter un état alors que, de son côté, elle refuse de comprendre. Elle devra choisir entre mener une vie de famille heureuse ou lutter pour ses valeurs. Elle décide alors de suivre l'appel des valeurs et enlève le corps de son frère défunt. Dans la suite, nous sommes témoins d'un dialogue où Créon interroge sa nièce. En dépit du ton familier qu'il emploie, le souverain insiste sur le fait que les filles du roi doivent être les premières à respecter les lois. Tout en mettant en avant le fait qu'il est un vieil homme et qu'il en a fait exécuter de bien plus jeunes que sa nièce, Créon veut sauver Antigone, ce que cette dernière refuse : « Vous êtes le roi, vous pouvez tout, mais cela, vous ne le pouvez pas. [...] Vous pouvez seulement me faire mourir » (Anouilh 1946, 74). Bien que le souverain semble sur le point de céder, nous nous trouvons ici face à ce que Brunel appelle un « élément mythique résistant dans le texte ». Dans cette œuvre, on peut réellement dire que « le personnage n'existe, dans sa portée symbolique, que par cet ensemble dont il est, comme en mathématiques, une fonction » (Trousson 1981, 43–44).

La pièce d'Anouilh, écrite en 1942 et jouée en février 1944, soit quelques mois avant la libération de Paris, comporte de nombreux anachronismes et a suscité des réactions intéressantes. Simone Fraisse (1974, 119) souligne qu'Anouilh a entendu les leçons de Giraudoux : « Les costumes sont modernes : le roi en frac

et les gardes en cirés. Le ton est familier ». Par ailleurs, la chercheuse est d'avis qu'Anouilh, qui n'avait pourtant lu ni Hegel ni Barrès, « se situe dans leur ligne » : « Créon est un homme d'État, le pouvoir ne l'enivre pas » (Fraisie 1974, 120). Dans ses célèbres *Leçons sur la philosophie de la religion*, Hegel écrit en effet que Créon n'est pas un tyran, car il se contente d'exiger le respect de la loi et de l'autorité de l'État. De même, dans *Le Voyage de Sparte*, Barrès affirme que Créon incarne l'autorité légitime, tandis qu'Antigone, tout héroïsme mis à part, représente un péril pour la société (Fraisie 1974, 111).

Certains ont vu dans la phrase de Créon « il faut pourtant qu'il y en ait qui mènent la barque » (Anouilh 1946, 81) une justification du régime de Vichy pendant la guerre (Frois 1987, 71). La phrase concernant « les officiers [qui] sont déjà en train de se construire un petit radeau confortable, rien que pour eux, avec toute la provision d'eau douce pour tirer au moins leurs os de là » (Anouilh 1946, 81) rappelle aussi les moqueries de Pétain à l'encontre des parlementaires qui, tout en étant opposés à l'armistice, avaient pris le *Massilia* en 1940 pour émigrer en Afrique (Frois 1987, 71). Cependant, on peut également voir dans Créon l'un de ces dirigeants cruels qui sévissaient alors en France. Après avoir vu l'une des premières représentations de la pièce pendant l'Occupation, François Nourissier était d'avis qu'on pouvait reconnaître dans ce personnage un Laval ou un Darnand. Quant aux gardes vêtus de cuir et coiffés de feutres couleur boue, ils peuvent figurer la Gestapo ou la milice (Vandromme 1975, 13–14). Nombreux sont ceux qui ont vu dans Antigone une résistante luttant contre un pouvoir tyrannique et ne faiblissant pas pendant son interrogatoire (Trousson 1981, 110).

Quatre ans plus tard, Bertolt Brecht, en collaboration avec Caspar Neher, propose à son tour sa version d'Antigone, dont le prologue situe la pièce à Berlin en avril 1945. L'histoire est celle de deux sœurs et d'un frère. Condamné pour désertion, ce dernier a été pendu par les SS. Tandis que l'une des sœurs nie connaître le pendu, la seconde se rend courageusement auprès de son frère, armée d'un couteau pour pouvoir l'enterrer. Bien que le texte central – une adaptation de la traduction de Hölderlin – ne soit pas modernisé, le prologue de Brecht est l'un des premiers à établir ouvertement un lien entre les événements de la Seconde Guerre mondiale et le thème d'Antigone.

Une bonne décennie plus tard, le dramaturge slovène Dominik Smole – qui avait lu, entre autres, la pièce d'Anouilh – a traité le thème d'Antigone. Son drame poétique *Antigone* (*Antigona*, 1960) s'ouvre sur la paix et l'accession au trône d'un nouveau roi, la mise en place d'un nouveau pouvoir étatique. La guerre fratricide est terminée, le problème des combattants, des deux frères ennemis qui se sont entretués, chacun abattant l'autre d'une balle dans la tête, doit être réglé au plus vite : le peuple demande à Créon de châtier le traître et d'enterrer le vainqueur avec tous les honneurs. Le souverain décide donc que l'un doit être placé dans

une tombe d'honneur, tandis que l'autre doit être jeté sans ménagement par-dessus les remparts de la ville. Antigone, qui n'apparaît à aucun moment sur scène, comme le souligne expressément George Steiner (1986, 188) dans son ouvrage *Les Antigones*, décide d'aller chercher le corps de Polynice. Créon se demande ce qu'est véritablement un roi : celui qui gouverne d'une main de fer, juge et châtie, celui dont l'ordre fait s'élever l'un et tomber l'autre ou bien celui « à qui importent les couleurs des fleurs du jardin, qui s'inquiète comme tout un chacun des rêves de ses oiseaux » (Smole 2009, 29 ; toutes les citations des œuvres slovènes sont traduites par Florence Gacoin-Marks). Tirésias lui répond qu'un roi n'est ni l'un, ni l'autre, ni les deux à la fois, car un roi n'est pas un homme. Les deux sœurs cherchent leur frère pour le recouvrir de terre et, ce faisant, désobéissent à l'ordre de Créon. Les autorités comprennent leur quête comme un acte de résistance non seulement contre l'ordre donné mais aussi contre la paix et la réconciliation. De même qu'il avait différencié les deux frères, le pouvoir cherche à désunir les deux sœurs en prétendant qu'Ismène a les pieds sur terre, contrairement à Antigone, qui erre quelque part sous les nuages. La résistance étant impossible dans ce système, Ismène abandonne sa quête et réintègre la cour. Mais, de son côté, Hémon constate que Polynice fait son apparition partout : « Nous l'avons donc tué pour qu'il se tienne ici nuit et jour debout, cent fois plus vivant qu'avant. » (Smole 2009, 89). Bien que Tirésias affirme que Polynice est bien mort, Hémon, lui, est d'avis qu'il faudra le tuer à nouveau. Il est aussi longtemps qu'Antigone le cherche. Tant que l'idée de Polynice existe, l'ordre établi est en danger. Peu de temps après que l'oracle de Delphes est arrivé à la conclusion que Polynice n'existe pas, nous apprenons qu'Antigone l'a enfin trouvé et qu'elle est, au même moment, condamnée à mort. Une telle désobéissance ne devrait pas être prononcée à Thèbes. Antigone n'intervenant pas sur scène, elle n'est pas partie intégrante de la situation, mais conditionne la pièce en tant qu'héroïne.

Bien que, dans ses didascalies, Smole n'ait pas modernisé le mythe, les spectateurs ont perçu l'œuvre comme une actualisation. Le poète Dane Zajc se rappellera plusieurs décennies plus tard à quel point la pièce avait interpellé un groupe d'intellectuels persécutés par les autorités. D'après eux, Antigone parlait au nom de Jože Pučnik, incarcéré par le régime titiste (Schmidt 2011, 172–173). Bien qu'elle n'exprime pas d'idées, Antigone – que l'on ne voit pas sur scène et qui n'est pas Pučnik emprisonné, même si sa situation peut se référer à celle de ce dernier – résiste hors de la scène. La génération de Smole assimilait donc l'histoire d'Antigone à l'arrestation du principal dissident slovène, le philosophe Jože Pučnik (1931–2003), futur homme politique de premier plan lorsque la Slovénie déclarera son indépendance. Mais, du fait que Smole témoignait d'une certaine compréhension à l'égard de Créon, une partie de la critique l'accusa de conformisme. Du reste, le pouvoir ne se montra pas hostile à l'œuvre, le premier ministre, Boris Kraigher

(1914–1967), assistant même à la première (Schmidt 2011, 213). Trente ans plus tard, alors que j'étais bachelier, Dominik Smole m'a envoyé une lettre qui constitue un document rare et précieux pour l'interprétation de la pièce. Dans cette lettre, il insiste sur le fait que le thème d'Antigone l'intéresse surtout en raison de la guerre fratricide entre Étéocle et Polynice évoquée par Sophocle : « C'étaient des années durant lesquelles nous réfléchissions beaucoup à ce qui s'était passé pendant la guerre de 41–45 ; par les conflits fratricides auxquels elle a donné lieu, la dernière guerre a, selon une bonne partie des écrivains trentenaires, permis de problématiser de manière très diverse le temps passé et la vie qui s'y est mise en place. » (lettre de D. Smole à T. Smolej du 29.04.1991, trad. Florence Gacoin-Marks). Avant cela, en particulier chez les Slovènes ayant émigré après 1945, se firent entendre d'autres interprétations voyant dans la recherche du frère laissé sans sépulture un lien avec les massacres perpétrés en Slovénie durant l'immédiat après-guerre, lors desquels périrent plusieurs milliers de collaborateurs (Schmidt 2011, 224–235). Il se peut que certains spectateurs aient reconnu dans la pièce le destin de leurs pères ou de leurs frères. L'interprétation selon laquelle la pièce se référerait à la recherche des dépouilles des victimes jetées dans les grottes karstiques en 1945 a pris de l'ampleur au fil des années. Cependant, dans sa lettre, Smole met surtout en avant la lutte fratricide ayant opposé les partisans et les membres de la Garde blanche pendant la guerre. Cela est possible, car il n'avait alors peut-être pas connaissance des détails concernant les massacres mentionnés, ceux-ci étant considérés comme un secret d'État.

À peine quelques années après la pièce de Smole, *Antigone et les autres* (*Antigona a tí druhí*, 1962) du dramaturge slovaque Peter Karvaš voit le jour. La liste des personnages nous montre que le texte met en présence les personnages de Sophocle et quatre autres personnages. La pièce de Karvaš se déroule dans un camp de concentration début 1945. Antigone est la jeune Anti, âgée de vingt ans, qui vit dans le bordel du camp mais bénéficie de la protection d'un *Scharführer* SS. Ismène, une prisonnière grecque, est son amie et Hémon est un jeune homme arrêté par hasard. Créon est incarné par Gerhardt Krone (anagramme de *Kreon*), l'adjoint du directeur du camp, le *Lagerführer*. Polynice n'est pas le frère d'Antigone, mais le chef d'un mouvement de résistance que Créon a fait tuer avant d'interdire sa mise en terre. Les « autres » sont divers prisonniers. Comme il s'agit d'une pièce centrée sur la collectivité, ce sont précisément les autres personnages, caractérisés par leurs points de vue différents, qui jouent un rôle plus important qu'Antigone elle-même, qui les encourage à enterrer le mort. Chez Karvaš, les « autres » effectuent l'enterrement, car le corps est gelé, mais c'est Antigone qui prend la responsabilité de cet acte et, ce faisant, s'oppose même à son protecteur SS.

En 2015, le philosophe Slavoj Žižek propose sa version d'Antigone dans la pièce *La Triple vie d'Antigone* (*Trojno življenje Antigone*) représentée en avant-pre-

mière en avril 2017. Dans la préface, l'auteur écrit que son texte ne prétend pas être une œuvre artistique mais constitue plutôt un exercice politico-éthique. Le texte s'appuie sur la traduction slovène de l'*Antigone* de Sophocle. Žižek, que ce thème littéraire intéresse depuis longtemps (2015a, 29), se demande quelle Antigone correspond le mieux à notre situation contemporaine, d'où son idée de proposer trois dénouements différents. Le premier suit celui de Sophocle : Antigone meurt, Hémon également ; quant à Créon, il est abattu et se demande ce qui se serait passé s'il avait cédé à la demande d'Antigone. Ensuite, il revient à l'étape précédente, au moment où le chef de chœur supplie Créon de sauver Antigone et de faire enterrer le corps de Polynice. Un messenger annonce qu'Antigone, Hémon et Créon ont procédé à un enterrement solennel du défunt, mais que la foule, pour qui Polynice était un traître à la patrie, a fait intrusion dans le palais pour massacrer Créon et Hémon avant de mettre le feu à Thèbes. D'après Žižek (2015a, 29), cette version montre ce qui se serait produit si la position adoptée par Antigone avait prévalu sur celle de Créon. Enfin, nouveau retour à l'étape précédente : en tant qu'organe collectif, le chœur prend le pouvoir et s'oppose aussi bien à Créon qu'à Antigone, leur reprochant d'avoir pris le peuple en otage avec leur dispute irresponsable. Le chœur se proclame tribunal populaire et condamne à mort les deux personnages. Pour sa défense, Antigone affirme être, en réalité, du côté du chœur, et n'avoir fait que prêter sa voix aux exclus, à ceux qui n'ont pas droit à la parole. À la fin, le chef du chœur déclare que cette triste histoire nous apprend que, même si on revient en arrière, il peut arriver que le nouveau dénouement choisi surpasse le précédent en cruauté. Žižek (2015b, 73) se demande qui a raison : celle qui défend coûte que coûte le respect des lois, celui qui veille au bien commun ou celui qui se débarrasse des deux pour mettre en place un pouvoir collectif ? Le chef du chœur conclut que le choix revient aux spectateurs.

Žižek (2015a, 30) avoue lui-même avoir été influencé par la littérature et le cinéma au moment de proposer trois dénouements possibles. Il mentionne surtout le travail effectué par Brecht sur une pièce japonaise où un petit garçon accepte un sacrifice dans une première version (*Der Jasager*) ou le refuse dans une seconde version (*Der Neinsager*). Le film de Krzysztof Kieślowski *Le Hasard* (*Przypadek*, 1981) a également joué un rôle déterminant. Dans la première version du film, le héros arrive à temps pour prendre le train et, avec le temps, finit par rejoindre les rangs du Parti communiste ; dans la deuxième version, il manque son train, se bagarre avec l'employé des chemins de fer et, condamné à des travaux d'intérêt général, tisse des liens avec des membres de l'opposition ; dans la troisième et dernière version du film, le héros manque aussi son train, fait la connaissance de sa femme à la gare, termine ses études et est envoyé en Libye, où il n'arrivera jamais car son avion explose en plein ciel. Dans le titre de sa préface, « Teci, Antigona, teci » [Cours, Antigone, cours] Žižek s'inspire du titre du film

Lola rennt (Cours, Lola, cours) de Tom Tykwer, où l'héroïne Lola essaie dans trois versions différentes de rapporter à un ami les cent mille marks qu'il doit à un criminel mafieux et qu'il a perdus à la suite d'un malheureux concours de circonstances. Dans la première version, Lola meurt lors d'une tentative de cambriolage, dans la seconde elle vole son père banquier, mais son ami meurt dans un accident de voiture et dans la troisième version, l'ami endetté finit par retrouver la somme qu'il a perdue, alors que Lola gagne la même somme au casino. Contrairement à Tykwer, mais comme Kieślowski, Žižek ne propose aucun dénouement favorable aux protagonistes : Créon et Antigone meurent dans deux des trois versions et connaissent un avenir sombre dans la troisième.

Žižek (2015a, 30) souligne qu'une telle représentation nous met face à une Antigone réellement taillée sur mesure pour notre époque. En même temps, elle nous permet de nous défaire de notre sympathie pour cette héroïne qui participe elle-même du problème et nous propose une issue qui nous heurte dans notre autosatisfaction humanitaire. Žižek ne souligne pas la référence à l'époque actuelle, mais les anachronismes sont nombreux dans son texte. Par ailleurs, certains critiques (Hribar 2015) ont reconnu dans la troisième version les tribunaux expéditifs staliniens : en tant qu'organe collectif, le chœur devient un assassin et un criminel collectif. C'est pourquoi la critique y a vu une allusion aux atrocités commises par les communistes juste après la Seconde Guerre mondiale.

Simone Fraisse (1974, 114) écrivait déjà que les œuvres ayant vu le jour depuis 1918 utilisaient le mythe d'Antigone « comme révélateur des situations conflictuelles de notre temps ». Dans les deux exemples traités, Brecht et Karvaš transposent le mythe à l'époque de la Seconde guerre mondiale : la pièce de Karvaš a pour cadre un camp de concentration, où il est question d'enterrer le « frère symbolique » que représente le codétenu ; quant au prologue de Brecht, il se déroule à Berlin durant le dernier mois de la guerre. Les deux pièces mettent en scène des SS. Outre ces deux œuvres, nous avons également étudié les pièces en accord avec la tradition de Giraudoux, dont l'action se déroule également en Grèce en dépit de nombreux anachronismes. Certaines comportent aussi des modifications novatrices : chez Smole, Antigone n'est jamais présente sur scène et, de son côté, Žižek propose trois fins possibles à sa pièce. La réception comparée montre que les deux dramaturges ont été l'objet de critiques, se voyant notamment reprocher d'être trop compréhensifs à l'égard de Créon. En France, le public de l'époque reconnaissait dans Créon un haut fonctionnaire de Vichy, tandis qu'Antigone était pour les spectateurs le symbole de la Résistance. Chez Smole, la situation est plus complexe : l'héroïne absente paraît être un hommage à un dissident emprisonné et, en même temps, certains reconnaissent dans sa quête du frère sans sépulture une allusion aux membres de la Garde blanche massacrés par les communistes et jetés dans les grottes karstiques, interprétation qui n'est peut-être pas en accord

avec les intentions de l'auteur. La troisième fin imaginée par Žižek rappelle aussi à certains contemporains ce type d'exécutions sommaires. Les pièces dans la tradition de Giraudoux, qui ne quittent pas le sol de la Grèce, semblent ouvrir plus de possibilités d'actualisation que les modernisations explicites du mythe. Comme nous l'avons vu dans le cas d'Anouilh et de Smole, les spectateurs, plus précisément leur manière d'appréhender les situations politiques, sont les co-créateurs clés des actualisations. Ainsi, on peut reprendre la constatation de Trousson (1981, 115) pour qui « ce n'est pas le XX^e siècle qui a politisé Antigone, mais Antigone qui a trouvé dans le XX^e siècle son terrain d'élection » (1981, 115).

Bibliographie

- Anouilh, Jean. *Antigone*. Paris : La Table Ronde, 1946.
- Brecht, Bertolt. *Der Jasager und der Neinsager. Stücke 4*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1961.
- Brecht, Bertolt. *Die Antigone des Sophokles. Stücke 11*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1962.
- Body, Jacques. « Commentaires ». Jean Giraudoux. *Électre*. Paris : Bernard Grasset, 1987. 135–149.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.
- Chevrel, Yves. *La littérature comparée*. Paris : Presses universitaires de France, 1991.
- Fraisse, Simone. *Le mythe d'Antigone*. Paris : Armand Colin, 1974.
- Frois, Étienne. *Antigone. Anouilh*. Paris. Hatier, 1987.
- Hribar, Tine. « Zakaj Žižek na smrt sovraži Antigono ? » [Pourquoi Žižek déteste-t-il autant Antigone ?]. *Delo. Sobotna priloga* (7 novembre 2015) : 12.
- Jensterle-Doležal, Alenka. *Mit o Antigoni v zahodno- in južnoslovanskih dramatikah sredi 20. stoletja*. Ljubljana : Slovenska matica, 2004.
- Karvaš, Peter. *Antigona a tí druhí. Meteor a iné hry*. Bratislava : Lita, 1990.
- Noudelmann, François. *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*. Paris : Gallimard, 1993.
- Schmidt, Goran. *Dominik Smole*. Ljubljana : ZRC SAZU, 2011.
- Smole, Dominik. *Antigona. Zbrano delo 2*. Ljubljana : ZRC SAZU, 2009.
- Steiner, Georg. *Les Antigones*. Paris : Gallimard, 1986.
- Trousson, Raymond. « Plaidoyer pour la Stoffgeschichte ». *Revue de littérature comparée* 38 (1964) : 101–114.
- Trousson, Raymond. *Thèmes et mythes. Question de méthode*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- Vandromme, Pol. *Antigone de Jean Anouilh*. Paris : Hachette, 1975.
- Žižek, Slavoj. « Predgovor. Teci, Antigona, teci ! » [Préface. Cours, Antigone !] S. Žižek. *Antigona*. Ljubljana : Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2015a. 7–30.
- Žižek, Slavoj. *Trojna življenje Antigone* [La triple vie d'Antigone]. S. Žižek. *Antigona*. Ljubljana : Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2015b.

Tone Smolej is professor of Comparative Literature at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. He has published three monographs on French-Slovenian literary relations, and is the author of a volume on Slovenian writers who studied at the University of Vienna: *Etwas Größeres zu versuchen und zu werden. Slowenische Schriftsteller als Wiener Studenten* (2014).

Nina Beguš

A Typology of the Pygmalion Paradigm

Abstract: The article addresses the universality of the Pygmalion myth by comparing two widely known Western texts from the heart of the Pygmalion paradigm – Ovid’s poem on Pygmalion from book 10 of the *Metamorphoses* and Hoffmann’s short story *The Sandman* – with an early medieval Silk Road tale, *The Painter and the Mechanical Maiden*. On the basis of this comparison, the article shifts discussion of the Pygmalion paradigm from the diachronic to the typological, setting aside the spatial and chronological origins of the text to focus on how the main motifs play out in the text itself. The new typology of the Pygmalion paradigm I develop offers a framework for understanding how texts from this paradigm have universally evolved their primary motifs from the desire to create and obsess over humanlike creatures. The Pygmalionesque type presents a creator/lover of the inanimate woman in a single character who is aware of the artificial woman’s non-human status; her eventual metamorphosis; and an overall successful human–nonhuman relationship. The agalmatophilic type presents a triangular scheme of characters – a creator, a lover, and an inanimate woman – in which the lover is deeply deluded and irrational, the humanlike creation lacks transformation, and the story concludes tragically.

Keywords: humanlike, Pygmalion myth, Pygmalion paradigm, typology

The motif of a man falling in love with a nonhuman woman has a long presence in literature, visual arts, and film. Mario Materassi’s and Michelle Bloom’s findings on the “Pygmalion paradigm” – a paradigm of texts with a Pygmalion-like main motif – reveal that the paradigm has changed significantly through time, most notably undergoing a “dissolution” in the nineteenth century (Bloom 2000, 291; Materassi 2000, 141). My research shifts the discussion of the Pygmalion paradigm from the diachronic to the typological, setting aside the spatial and chronological origins of the text to focus on how the main motifs play out in the text itself. The new typology of the Pygmalion paradigm I develop – a simple typology of two types of text – does not contradict Materassi’s and Bloom’s findings on the shift within the Pygmalion paradigm, but offers a framework for understanding how the primary motifs of texts from this paradigm, in all their many contexts, have universally evolved from the single, common conceit of human desire to create and obsess over humanlike creatures.

From the nineteenth century onwards, texts conforming to the Pygmalion paradigm are plentiful within the Western tradition; conversely, relatively few

textual examples of the motif persist from ancient or medieval times. I address the universality of the motif by comparing two widely known Western texts from the heart of the Pygmalion paradigm – Ovid’s (2008) poem on Pygmalion from book 10 of the *Metamorphoses* (AD 8) and E. T. A. Hoffmann’s (1844) short story *The Sandman* – with an early medieval tale, *The Painter and the Mechanical Maiden*, which circulated on the Silk Road in the first millennium in Sanskrit, Chinese, Tibetan, and Tocharian and is, to my knowledge, as yet unknown to literary scholarship. On the basis of this comparison of the paradigm’s main motifs in these three texts, I describe the two proposed typological types.

1 Outline of the Pygmalion paradigm

The Pygmalion paradigm is based on the core Pygmalion myth of falling in love with one’s own creation. A general definition of the Pygmalion paradigm has yet to be offered; its frame tends to be adjusted by each scholar to the scope of the literary texts examined in their particular study. In this article, I follow Materassi’s choice of classifying any story with Pygmalionesque motifs under the umbrella term of “the Pygmalion paradigm.” The term is more telling than general labels like “the Pygmalionesque” or “pygmalionism”; however, it has been used rather scarcely and only in recent decades. Scholars, including Materassi and Bloom, tend to use the latter two descriptive terms quite frequently, alongside ones like “the Pygmalion myth,” “the Pygmalion theme,” “the Pygmalion motif,” “the Pygmalionesque space,” “the Pygmalion complex,” and “the Pygmalion effect.”¹

Indeed, it is not only the definition of the paradigm but also a description of the Pygmalion myth itself that has thus far defied generalization. The three studies – Materassi’s, Bloom’s, and Gacoin-Marks’s – that I look into here never describe the Pygmalion myth; instead, they offer different parameters that help to frame it. A typical characterization of the Pygmalion myth is found in Florence Gacoin-Marks’s thematological study. She lists four different “elements” of the myth, which comprise “basic motifs” or “mythemes”: (1) “Pygmalion is in love with a female statue that he himself made,” (2) “the statue is animated,” (3) “animation is allowed by a unearthly entity (goddess),” and (4) “the creator and the creation get married” (2007, 137; all translations from this text are my own). In

¹ “The Pygmalion effect” became a psychological term for a phenomenon based on renditions of the Pygmalion myth, also known as the Rosenthal effect. “Pygmalionism” became a subterm for a medical diagnosis of agalmatophilia.

her overview of the texts, Gacoin-Marks looks at works that contain at least two of these elements. She adds that, regardless of how many elements are present in a specific work, every work can be radically transformed from Ovid's "original" Pygmalion poem. In her view, the Pygmalion myth is "an unusual love story with a happy ending" and "a story about faith" which was granted by a deity (Gacoin-Marks 2007, 137). This only shows how different scholars' takes on the myth are: these two aspects of the story emphasized by Gacoin-Marks are peripheral to the elements of the Pygmalion paradigm as examined in Materassi, Bloom, and also this particular discussion.

Bloom's, Materassi's and Gacoin-Marks's parameters for the Pygmalion myth do not fully overlap, and I will analyse them below. Aside from this divergence, the canon of the Pygmalion-paradigm texts is quite stable in all three authors, starting with Ovid's *Metamorphoses* (AD 8) and including Rousseau's *Pygmalion* (1762), Hoffmann's *Sandman* (1816), Balzac's *Unknown Masterpiece* (1831), Poe's *Oval Portrait* (1942), Isle-Adam's *Future Eve* (1886), Wilde's *Picture of Dorian Gray* (1890), and Shaw's *Pygmalion* (1913). Additional works that are dealt with come largely from the same national traditions as the texts above.

My motivation in contrasting Gacoin-Marks's paper with those by Bloom and Materassi is the unique approach to the Pygmalion myth taken by the latter two scholars, which is paradigmatic and chronological at the same time. The paradigmatic view is broader than the thematic view since, among other things, it includes non-literary works of art, such as the visual arts. According to Bloom's and Materassi's studies, the Pygmalion paradigm is a set of literary and visual works that thematize the Pygmalion myth. In addition to this broader understanding of the paradigm, the criteria with which they identify the Pygmalion myth are also more general than those of Gacoin-Marks. For example, Gacoin-Marks's first "basic motif" of the myth – "Pygmalion is in love with a female statue that he himself made" (2007, 137) – is already quite narrow, implying that the Pygmalion myth can only deal with sculptors, artists, and the like. The paradigm, though, is wider than the myth; for example, it includes various forms of inanimate women (puppets, wax figures, marionettes, mechanical dolls, automata, robots, androids, cyborgs and other hybrids, holograms, and artificial intelligence systems), and is always open to new kinds of entities. Granted, these creational variants result in significantly different artificial women: a statue cannot move, whereas an automaton, by definition, can; a womanlike artificial intelligence system is often bodiless, thus losing the most important attribute of older human imitations in the form of statues and paintings. These creations tend to represent an ideal of purified femininity, and are contrasted as superior to imperfect human women despite being modelled after them. The main and first criterion I propose here encompasses all these types: a Pygmalion-para-

digm text deals with a man-made, humanlike, and most often gynomorphic creation.

If the wording of Gacoin-Marks's first "basic motif" is recast in paradigmatic terms, using the broader labels from her fourth criterion ("the creator" instead of "Pygmalion," and "the creation" instead of "a statue"), it could be broadened to "a creator falls in love with their own creation." This phrasing allows for a much wider definition and array of pertinent texts, one that is significantly more common in scholarship than the sculptor–statue model. Bloom and Materassi, however, are even broader. Neither requires the paternal relationship; in their descriptions, the Pygmalion character ("the creator" or "the artist") need not be the actual creator of the inanimate woman. Bloom does not even require a romantic relationship between the two. Bloom lists three "elements in Ovid's narrative particularly relevant to [her] study: 1) the male artist (subject, creator) and the female work of art (object, creation); 2) the work of art's representation or simulation of human form; and 3) the happy ending" (2000, 293). Materassi also lists three elements, which are as a whole more precise than Bloom's as they include the romantic relationship and metamorphosis: "A typological investigation of the changes to the Pygmalion paradigm through the centuries evinces that with some notable exceptions, until the 1700s included, the 'plot' tended to maintain the three fundamental elements of Ovid's model: the artist, the artificial woman who is the object of his passion, and the metamorphosis" (Materassi 2009, 141). Gacoin-Marks's second (animation) and fourth (marriage) elements are thus also taken into consideration in Bloom and Materassi.

These two elements, animation and marriage, are also adopted as the second and fourth criteria in my typology: (2) absence vs presence of metamorphosis of the inanimate creation, and (4) successful human–nonhuman relationship vs tragic denouement of the story. The third criterion focuses on (3) the irrationality vs rationality of the suitor, as revealed in the suitor's awareness of the artificial woman's nonhuman status as well as in the eccentricity of his behaviour in regards to social expectations. In the typological view of the Pygmalion paradigm that I suggest, the first criterion is the most significant for placing a text in the Pygmalion paradigm: (1) a Pygmalion-paradigm text deals with a man-made, humanlike, and most often gynomorphic creation. I thus separate the first criterion into two parts: the paternal relationship (creating an artificial humanlike entity) and the romantic relationship (falling in love with an artificial humanlike entity). These two notions can be separated or conglomerated in paradigmatic texts: both relations may be exhibited in one and the same person (the suitor and the creator in one character, as in the case of Pygmalion himself), or each relationship may be manifested in a separate character (the suitor and the creator as two separate characters; examples of this variant are *The Sandman* and the Silk Road

tale).² In the following discussion, this two-part criterion will be crucial for defining the Pygmalion myth and paradigm, especially in the context of the typology.

2 The three exemplary texts

The Pygmalion paradigm is widely considered to be a product of the Western literary tradition. The standard lists of works identified in the Pygmalion paradigm consist largely of reinterpretations of Ovid's Pygmalion poem, and possibly of Jean de Meun's later, medieval portion of *The Romance of the Rose*, which was illuminated with the first visual depictions of the myth. Although Ovid wrote the Pygmalion myth down relatively late – the *Metamorphoses* date to AD 8 – his depiction of this motif is not a completely isolated case in Greek antiquity or elsewhere (see D'Huy [2012] for examples of a Pygmalion motif among the Kabyle people of northern Africa; and the Native American Nuxalk, Tlingit, and Tsimshian peoples). Nevertheless, it is Ovid's particular version of the story that is considered the basic model for paradigmatic Western texts, and rightly so. As a result, I will use Ovid's Pygmalion poem as a main point of reference in my study of resonances between an early medieval Eastern text, *The Painter and the Mechanical Maiden* (or the "Silk Road tale" for short), and a nineteenth-century Western text, Hoffmann's *Sandman*.

I argue that the Pygmalion motif is universal since it is present in many ancient cultures that had no contact with each other. The Silk Road established contact among Eurasian peoples; however, there are also examples of Native American Pygmalion-like tales that could not have been influenced by faraway cultures of the Old World. As I have shown in a philological study of the Silk Road tale, the Silk Road tale was very likely part of an oral, folkloristic tradition before it was sacralized for the purposes of Buddhist proselytization (Beguš 2020, 4). It appears that the tale circulated in India well before the fifth century AD, when it is attested in Sanskrit, Tibetan, Chinese, and Tocharian Buddhist sources. Thus, we can point to an interest in creating and animating humanlike entities that evoked erotic passion in Western as well as Eastern cultures.

² Materassi observes this – what he considers – change: "On both sides of the Atlantic, the place of the artist may be taken by a different character: a lover (as in 'The Assignment'), a hysterical young man (in Oscar Wilde's 'Charmides,' 1881), a scholar (in Wilhelm Jensen's 'Gradiva,' 1903), an artist manqué (in Gautier's 'Le Roi Candaule,' 1844) or a madman (in Norman Douglas's *Nerinda*, 1901)" (2009, 141–142). All these roles, in my view, fall under those of a lover and of a creator, and are as such reflective of the two types.

Since the Silk Road tale is not well known to Western literary scholarship, let me briefly present it here. The tale is found in six versions and four languages: two Sanskrit versions,³ a Tibetan version,⁴ two Chinese versions,⁵ and a Tocharian version.⁶ The Chinese and Tocharian versions are not straight translations of the original Sanskrit tale but rather adaptations; the Tocharian version, in particular, enhances the original story with versified segments and many details added to the original plot.

Although the outline of the tale is typically Buddhist – a contest between two artisans – there are not many other Buddhist elements: some versions have a Buddhist moral at the end and some name the artisans after two of Buddha's disciples. The story goes as follows: a travelling painter is hosted by a mechanic who makes a wooden mechanical doll and puts it on his guest's bed. Although she does not communicate much, the painter falls madly in love with her. He knows he should not touch her because she belongs to his host, and as soon as he reaches at her, she falls to pieces. The painter is ashamed when he realizes he was tricked by the mechanic, and decides to trick him in turn. He paints himself on the wall as if having been hanged, and hides. When the mechanic sees that his guest has killed himself, he starts crying. The royal servants are called to confirm the suicide and are also unable to tell that the hanged body is not of flesh and blood. Just as they go to cut the (painted) rope with an axe, the painter reappears and victoriously explains his prank.

This tale therefore includes the main motif of the Pygmalion myth: a human man falling in love with an artificial woman. Besides this main motif, there are also other motifs that match ones from the Pygmalion paradigm, including the mechanical maiden's extraordinary beauty and the notion that she belongs to the mechanic, her creator and thus her father. Additional motifs of losing one's mind due to erotic passion and apparent suicide cause a sense of despair to pervade the story, echoing motifs that abound in Pygmalion-paradigm stories of the nineteenth century in the West.

This cluster of motifs strongly resonates with those found in Hoffmann's novella *The Sandman*, as originally noted by the Tocharian philologist Jean-Georges Pinault (2008, 251). *The Sandman* has yielded new interpretations of the Pygmalion theme in opera (*The Tales of Hoffmann*) and ballet (*Coppélia*), and serves as an exemplary text of the Pygmalion paradigm in many studies. Curi-

3 Hofinger (1982, 185–187), after Dutt (1939, 3: 166–168); also in Pinault (2008, 253) and Degener (1990, 47–48).

4 Schiefner (2007, 17–18), also in Davids, von Scheifner, and Ralston (2003, 361–362).

5 Chavannes (1911, 2: 12–13); Dschi (1943, 323–324).

6 Sieg (1952, 8–13); Lane (1947, 33–53); Malzahn (2011, A5–A9); Pinault (2008, 254–267).

ously, the resonance of the Silk Road tale with *The Sandman* is stronger than it is with Ovid's Pygmalion poem. My new typology offers a way to read texts of this kind by explaining their resonant clusters of motifs in terms of two prevalent types.

3 The new typology

According to Bloom, a "dissolution" or "failure of the Pygmalion paradigm" (2000, 291, 294) took place in the nineteenth century, after which the usual happily-ever-after formula, as found in Ovid, did not flourish any more. Indeed, quite the opposite: this is when the paradigm makes a turn towards stories of broken hearts and broken bodies. The Silk Road tale from early medieval times is, however, closer to Hoffmann's *The Sandman* rather than ancient and medieval examples of the Pygmalion myth.

Although the Silk Road tale could simply be the exception that proves the rule in the case of the Pygmalion myth, examining it in the light of canonical stories of the Western Pygmalion myth reveals new perspectives on the paradigm. In contrast to Materassi's and Bloom's views on the paradigm, the new typology I propose is not temporally determined and therefore does not exclude the Silk Road tale or *The Sandman* based on the time of their origin. Moreover, as a universal typology, it does not discriminate on the basis of place of origin either. Excluding such culture-specific qualities, two lines of development of the Pygmalion myth can be traced: one line of this typology follows the basic scheme of Ovid's Pygmalion poem, while the other follows the scheme of *The Sandman* and the Silk Road tale.

The typology I present is a simple schematic distribution of the Pygmalion paradigm across two types, which I call the Pygmalionesque type (PY type) and the agalmatophilic type (AG type). The Pygmalionesque type receives its name from the scheme of Ovid's Pygmalion poem: in this variant, the suitor adores what he himself has created. The term "Pygmalionesque" is used by Bloom and other, mostly French, scholars for texts with any kind of connection with the Pygmalion myth. I use it more narrowly, designating only the stories that strictly follow the scheme of the creator/lover as one character. The agalmatophilic type covers a suitor's erotic attraction to nonhuman objects, and thus stands as a hypernym to the Pygmalion theme. The term "agalmatophilic" is a form of para- and objectophilia, used generally for an "erotic attraction for a statue" (Materassi 2009, 137) and other man-made humanlike forms. I use the term to designate an erotic attraction to humanlike entities that are not of one's own making.

My four criteria for the Pygmalion paradigm are applied to the two types to derive salient typological divisions. The main types differ first and foremost with respect to the distribution of the main characters: the human–nonhuman couple only (i. e. the artificial woman and the creator/lover in one person; PY type), or a triangle of main figures (i. e. the artificial woman, the creator, and the lover; AG type). The second distinction is metamorphosis, which may be present (PY type) or absent (AG type). The third distinction concerns the rationality (PY type) and irrationality (AG type) of the suitor; this involves his knowledge of the artificial woman’s inanimate status and the eccentricity of his behaviour. The fourth and last distinction reflects the denouement of events, which can take either the promising (PY type) or tragic (AG type) route for the human–nonhuman couple.

The contrast between the two plot types manifests itself most clearly in the lover’s desire for metamorphosis. On the one hand, as both creator and lover, Ovid’s Pygmalion is aware that the metamorphosis of his beloved is beyond the scope of his artistic ability and therefore prays to Venus to grant him her transformation. On the other hand, Nathanael and the painter do not even perceive the need for metamorphosis, since their respective women are already alive in their eyes, animated by their passionate gazes. Pygmalion thus retains knowledge of reality, which is lost by the other two suitors: Pygmalion is an audacious dreamer, whereas the other two lovers are tricked and deluded.

Just like irrational lovers, eccentric creators of artificial women are considered to be at the edge of sanity. Both the creators and the lovers help to create an artificial woman’s identity by animating her. It is no wonder that the creators and the lovers have so much in common: they used to act in a single character such as Ovid’s Pygmalion.

The criterion of metamorphosis is the most complex, however, as it essentially tries to distinguish between human and humanlike – the basis for the Pygmalion myth itself. In Bloom’s opinion, metamorphosis is gone once there is no divine, supernatural instance to animate the lifeless matter (2000, 296). However, Bloom also claims that, after the nineteenth-century failure of the Pygmalion paradigm, metamorphosis moves to a different level: to film, where “the very medium embodies the longstanding human desire for the animation of the inanimate” (2000, 292). In cinema, metamorphosis is not perceived but imagined by the spectator (Bloom 2000, 304). Materassi traces metamorphosis through the centuries and notes that, after the 1800s, “the metamorphosis begins to be either eliminated or limited to the artist’s wishful thinking” (2009, 141). Like Bloom, Materassi does not think that metamorphosis is completely gone after the nineteenth century; unlike Bloom, he argues that it can still function beyond this time: “Whereas in the nineteenth century the occasional metamorphosis tended to be presented in a negative light [...], in the twentieth century it was usually stripped

of moral connotations. At times, the metamorphosis is treated ironically” (2009, 142). Overall, Materassi concludes that, by the twentieth century, only the agalmatophilic syndrome has survived – that is, the syndrome of an “artist developing a passion for his creation” (2009, 141).

Unfortunately, studies of the Pygmalion myth often stop at the first half of the twentieth century. One great change in more recent Western texts is that the agalmatophilic syndrome became stronger in (no less passionate) science and technology than in art. Besides literature, it would be necessary to study the Pygmalion myth in the theatre and visual arts of the twentieth century to the present day.

3.1 Examples

Examples of the Pygmalionesque type tend to be early works such as Rousseau’s *Pygmalion, scène lyrique* (1762) and Champfleury’s *The Man with the Wax Figures* (1849), and recent works such as Scott’s film *Blade Runner* (1982, based on Dick’s 1968 novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?*) and Jonze’s film *Her* (2013). Shaw’s famous *Pygmalion* (1912) is also of this type and follows the tradition of the PY-type texts in which a young woman is educated by her paternal mentoring figure, starting with Bretonne’s *Le Nouveau Pygmalion* (1870), Gilbert’s *Pygmalion and Galatea* (1871), and James’s *Watch and Ward* (1871). This tradition is still prominent today in Tanizaki’s *Naomi* (1947), Powers’s *Galatea 2.2* (1995), and Kore-eda’s *Air Doll* (2009, based on Gōda’s manga series with the same title), to name just a few examples. The rising popularity of this type suggests a rekindled interest in human relationships with humanlike entities in recent decades, largely due to the science fiction genre. One minor development has taken place in this type: ever since humanoids became scientific designs,⁷ there tends to be more than one creator, like in *The Sandman*.

The agalmatophilic type, despite its diversity of interpretations, strictly follows the four criteria and far outnumbers the Pygmalionesque type. Besides the Silk Road tale and *The Sandman*, examples of the AG type are Mérimée’s *La Vénus d’Ille* (1937), Hawthorne’s *Rappaccini’s Daughter* (1844) and *Birthmark* (1845), Hazlitt’s *Liber Amoris, or The New Pygmalion* (1894), Poe’s *The Oval Portrait* (1942), Isle-Adam’s *Future Eve* (1886), Moore’s *No Woman Born*, Tiptree’s *The*

⁷ Daedalus’ or Hephaestus’ inventions from Greek mythology, for example, are generally not considered scientific. The earliest – and extremely influential – scientific humanoid is Frankenstein’s creature from Shelley’s *Frankenstein* (1818).

Girl Who Was Plugged In (1974), Bodroza's film *Ederlezi Rising* (2018, based on Neškovič's 1988 short story *Predveče se nikako ne može*), Makavejev's film *Anthony's Broken Mirror* (1947), and Gardland's film *Ex Machina* (2015). The AG type was most popular in continental Europe, especially in France, in the nineteenth and early twentieth centuries, while coeval US texts instead "stressed family or social values" and "legitimize[d] the unnatural passion in the almost imperative conclusion [of] a happy ending" (Materassi 2009, 140), and were therefore inclined towards the PY type.

3.2 Implications of the typology

The benefits of dividing the Pygmalion paradigm according to a binary typology are many. The primary benefit is a better understanding of the paradigm and the myth, especially when it comes to the main motif's duality of humanlike creation *and* the attraction of humans to the humanlike, which is well reflected in the binary typology of the paradigm. It is telling that the two types are still distinguishable today, as indicated by the examples of two recent Hollywood movies, *Her* and *Ex Machina*, each of which corresponds to one of the types.

The identification of two types could potentially point to significant changes in the paradigm. The two types could also be applied to non-gynomorphic Pygmalion-like texts. One prominent example of such a text is Mary Shelley's *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818), which had – both independently and as a result of the rising industrial and scientific revolutions – a significant impact on the Pygmalion paradigm. The ancient Greek myths of Prometheus, Narcissus, and Talos; the Jewish figure of golem; and so forth are marked in the typological view by similar clusters of motifs, which could contribute to further discussion on the (still very current) issues they raise.

The typology could be further used to study cultural implications. Although the Pygmalion myth is, as I argue, universal, it is normally studied only from a Western perspective, as the mere name of the myth tells us. The myth certainly flourished in the West from the eighteenth century on. It would be valuable to study the typology in non-Western texts as well, such as Native American mythological stories or modern Japanese literature. Moreover, examining the role of mythology, folklore, and religion in this paradigm could prove fruitful for their respective fields of study.

Pygmalion-myth stories address archetypal human desires for companionship, our quest to create and destroy, and our encounters with new forms of the humanlike. These themes have always been a part of human thought and are all the more current in the posthuman era, which was brought on with the rise of

technologies such as artificial intelligence and bioengineering. Studying the Pygmalion myth from a typological perspective could further contribute to the fields of women's and gender studies, film, bioethics, disability studies, the history of science, artificial intelligence, animal studies, and others.

Works cited

- Beguš, Nina. "A Tocharian Tale from the Silk Road: A Philological Account of *The Painter and the Mechanical Maiden* and Its Resonances with the Western Canon." *Journal of the Royal Asiatic Society* 3 (2020): 1–26. doi:10.1017/S1356186320000152.
- Bloom, Michelle E. "Pygmalionesque Delusions and Illusion of Movement: Animation from Hoffmann to Truffaut." *Comparative Literature* 52.4 (2000): 291–320.
- Chavannes, Edouard. *Cinq cents contes et apologues: Extraits du Tripitaka chinois*. 3 vols. Paris: Leroux, 1911.
- Davids, C. A. F. Rhys, Anton von Scheifner, and W. R. S. Ralston, eds. *The Bible of Tibet: Tibetan Tales from Indian Sources*. London and New York: Kegan Paul; Columbia University Press, 2003.
- Degener, Almut, ed. and trans. *Das Kathināvadāna*. Bonn: Indica et Tibetica Verlag, 1990.
- D'Huy, Julien. "Le Motif de Pygmalion: Origine afrasienne et diffusion en Afrique." *Sahara: Preistoria e storia del Sahara/Sahara: Prehistory and History of the Sahara/Sahara: Préhistoire et histoire du Sahara*. Segrate: Pyramids, 2012. 49–58.
- Dschi, Hiän Lin. "Parallelversionen zur tocharischen Rezension des Puṇyavanta-Jātaka." *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 22.2 (1943): 284–324.
- Dutt, Nalinaksha, ed. *Vinayavastu of the Mūlasarvāstivādinayapīṭaka*. Calcutta: J. C. Sarkhel at Calcutta Oriental Press, 1939. Vol. 3 of *Gilgit Manuscripts*. 4 vols. 1939–1959.
- Gacoin-Marks, Florence. "Pigmalion." *Tematologija: Izbrana poglavja*. Ed. Tone Smolej. Ljubljana: Študentska založba, 2007. 136–149.
- Hoffmann, E. T. W. "The Sandman." *Tales from the German, Comprising Specimens from the Most Celebrated Authors*. Trans. John Oxenford. New York: Harper and Brothers, 1844. 140–165.
- Hofinger, Marcel. *Légendes des anciens (Sthavirāvadāna)*. Louvain-La-Neuve: Université catholique de Louvain, Institut orientaliste, 1982. Vol. 1 of *Le Congrès du lac Anavapta (vies de saints bouddhiques): Extraits du Vinaya de Mūlasarvāstivādin Bhaisajyavastu*. 2nd ed. 2 vols. 1982.
- Lane, George. "The Tocharian Punyavantajataka: Text and Translation." *Journal of the American Oriental Society* 67.1 (1947): 33–53.
- Malzahn, Melanie. *A Comprehensive Edition of Tocharian Manuscripts*. University of Vienna, February 2011. <http://www.univie.ac.at/tocharian/?home> (10 May 2016).
- Materassi, Mario. "Artificial Women, the Pygmalion Paradigm, and Faulkner's Gordon in *Mosquitoes*." *Global Faulkner: Faulkner and Yoknapatawpha*. Eds. Annette Trefzer and Ann J. Abadie. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. 135–150.
- Ovid. *Metamorphoses*. Trans. A. D. Melville. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Pinault, Georges-Jean. *Chrestomathie tokharienne: Textes et grammaire*. Leuven: Peeters, 2008.

Schiefner, Anton. *Übersetzungen aus dem tibetischen Kanjur: Beiträge zur Buddhismuskunde und zur zentralasiatischen Märchenforschung*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2007.
Sieg, Emil. *Übersetzungen aus dem Tocharischen*. Berlin: Akademie-Verlag, 1952.

Nina Beguš is a Transformations of the Human Researcher at the Berggruen Institute in residence at the Berkeley Lab where she works on philosophical stakes and the human implications of microbiome research. Nina holds a PhD in Comparative Literature from Harvard University. Her dissertation on artificial humanities deals with human creation and enhancement in the Pygmalion-paradigm works, focusing on challenges brought about by artificial intelligence and biotechnology.

Irina Brantner

Three Labyrinths and One Maze: The Motif of the Labyrinth in European Poetry of the First Half of the Twentieth Century

Abstract: This article is a comparative analysis of the use of the labyrinth motif in the poetry of the first half of the twentieth century in Europe. The study examines four poems written by Edwin Muir, Valery Bryusov, Karl Kraus, and Robert Desnos in English, Russian, German, and French respectively. These four poets, who represented different cultures and spoke different languages, each exploited the motif of the labyrinth in their *oeuvres*. Through studying their biographies and considering the influence of the historical background, the various remodellings of the myth are considered and explored, revealing similarities and divergences in the approach of the authors to the perception and application of the motif of the labyrinth.

Keywords: antiquity, Austrian poetry, comparative literature, French poetry, labyrinth, maze, motifs, poetry, Russian poetry, Scottish poetry, translations

Edwin Muir, a poet, novelist, critic, and “a leading figure in the Scottish Renaissance movement of the 1920s and early 1930s” (Crawford 2007, 563), was born in the Orkney Isles in 1887 and, until the age of seven, spent his childhood on his father’s farm on the small island of Wyre. His family moved to Glasgow in 1901 and, within four years of their arrival, both parents and two of his brothers died there. As a young man, he suffered psychologically and experienced depressing periods, for instance, due to the jobs he had to take but did not enjoy. After his marriage in 1919, he and his wife Willa went to London; they developed a lifestyle of travel in Europe. After the war they went to Prague, then to Rome. In 1955, he was invited to be a Visiting Professor of Poetry at the University of Harvard. On his return to Britain from the US, he settled in Swaffham Prior, near Cambridge, and died there in 1959.

Valery Bryusov, a poet, novelist, and critic, the central figure of Russian symbolism, was born in Moscow in 1873. From 1892 to 1899, Bryusov studied history and literature at Moscow University. After graduation in 1899, Bryusov became a professional writer, literary translator, and critic. He joined the Moscow Literary-Artistic Society, which was the centre of the new styles and trends at the turn of the twentieth century. Being excellent at many languages and having an enquiring mind, he travelled throughout Russia and Western Europe, repeatedly visiting

France, Belgium, Italy, Germany, Sweden, the Netherlands, and Spain. Bryusov became a military correspondent during World War I and then suffered a nervous breakdown after he witnessed war atrocities and death. After the Russian Revolution of 1917, Bryusov worked as Head of the Committee for Press and Publishing, and later Head of the Moscow Public Libraries. Brisk degradation of culture under the rule of the existing regime caused Bryusov's disillusionment with the Soviet reality, which resulted in depression and a serious illness. He died on 9 October 1924.

Robert Desnos, a poet, writer, and journalist, a key figure of the French surrealist movement, was born in Paris in 1900. At the age of sixteen, in his desire to lead an independent life, he left his petit-bourgeois parents' home and began to earn his living in various jobs. In 1916, *Littérature* published his first story, the plot of which was a description of his own dream; and in 1917, his first poems appeared on the pages of *La Tribune des Jeunes*. In 1919, Robert Desnos met André Breton, and later became a member of the surrealist group, where he experimented with language following Breton's principle that real poetic language should not be under the control of reason. Considering surrealism incompatible with the communist movement, Desnos harshly criticized his friends Benjamin Péret, André Breton, Louis Aragon, and Paul Éluard when they joined the Communist Party. Desnos completely broke from the group in 1930, when he wrote the *Troisième Manifeste du Surréalisme*, in which he definitively condemned Breton. During World War II, Robert Desnos was actively involved in the French Resistance and was arrested by the Gestapo in 1944. He manfully endured the atrocities of the concentration camps of Auschwitz, Buchenwald, Flossenbürg, and Terezín; after he had been liberated from the latter in 1945, Robert Desnos died from typhoid some weeks later.

There is one striking trait that unites the *oeuvres* of these three writers: their preoccupation over the course of their work with one definite theme, which is myth. They are certainly not alone among the writers of the twentieth century who acknowledge the power of myth. But there is a peculiarity in their *oeuvres* which makes this acknowledgement different. As James Aitchison writes, myth is not only the subject of Muir's work, it is the work; the writer not only recreates the myths, he lives them (Aitchison 1988, 20). These words can be applied to all the above-mentioned writers as well.

The poets explore a wide range of antique mythologies, including biblical, Greek, and Celtic ones. Bryusov's 1899 diary entry reads: "There are many truths, and they often contradict one another [...]. I have always dreamed of a pantheon, a temple of all gods. Let us pray to day and to night, to Mithras and Adonis, to Christ and to the devil" (quoted in Terras 1991, 419). The ability to exploit established myths as well as the new mythology arising from their dreams is intrinsic to the

works of these writers. Myth and dream are interwoven with their *oeuvres*. These themes are echoed in an immense number of their poems, which show a clear resemblance in displaying the picture of reality refracted through the alembic of fancy and personal reception. Although preserving the general symbolism, the poets in their own way alter the images, adding features that deepen those images psychologically and enhance them. “As usual when using a myth Muir modifies it to suit his purpose and gives it his own meaning” (Butter 1966, 216).

Muir’s *The Labyrinth*, “most of his finest work” (“The Poems of Edwin Muir” 1952), appeared in 1949. The majority of the poems in this collection were written in Czechoslovakia, including “The Labyrinth.” Muir commented on the poem in a radio broadcast in September 1952:

“The Labyrinth” [...] started itself in a castle in Czechoslovakia, which had been presented as a home for writers by the Benes government after the war. This was a year or two before the Communists came into power. Thinking there of the old story of the labyrinth of Cnossos and the journey of Theseus through it, I felt that this was an image of human life with its errors and ignorance and endless intricacy. In the poem I made the labyrinth stand for all this. But I wanted also to give an image of the life of the gods, to whom all that is confusion down here is clear and harmonious as seen eternally. The poem begins with a very long sentence, deliberately labyrinthine to give the mood. (“The Poems of Edwin Muir” 1952)

Bryusov’s “Нить Ариадны” [Ariadne’s Thread] from *Urbi et Orbi* (1901–1903) was written on 28 October 1902, after his first trip to Italy. In this poem, Bryusov, like Muir, turns to the tale of Theseus, who with the help of Ariadne, the daughter of King Minos, and her thread, escapes from the Cretan labyrinth after killing the half-man, half-bull monstrous creature.

Desnos’s poem was created in September 1943 in Paris and appeared in *Calixto* in 1944, when the poet had already been arrested by the Gestapo for his active involvement in the French Resistance.

The events described by the poets are mostly irrelevant to the original story. For example, Muir speaks about the beast as “the bull,” whereas Bryusov and Desnos simply omit this image from their poems. Ariadne’s ball of thread and her character are excised from Muir’s “The Labyrinth,” whilst in Bryusov’s “Ariadne’s Thread” and Desnos’s poem these two elements are organically woven into the narrative. It is very important to point out that all three poets never mention the name of Theseus in their poems. The protagonist and the narrator is represented by an anonymous “I” who wanders through the maze, which is absolutely unlike the maze that was built by Daedalus; moreover, the concerns of this “I” are not the ones of Theseus. The change in title, from “Theseus” in Muir’s original manuscript to “The Labyrinth,” and to “Ariadne’s Thread” in Bryusov suggests that both writers were telling their own stories rather than that of Theseus. Robert

Desnos's poem has no title, and the appearance of the pronoun "you" in addition to "I" even enhances the effect of personal involvement. Roger Knight writes that, in this case, Greek myth has been invoked to assert the truth of a writer's personal vision (1980, 156).

"The Labyrinth" has often been interpreted as relating to Edwin Muir's Glasgow period in the early 1900s, his feeling of psychological distress in this city and later on in London, where he was haunted by a feeling that the houses around were falling on him. But, as Margery Palmer McCulloch (2002, 536) rightly mentions, to interpret this poem so autobiographically means to diminish it; the poem speaks much more widely about entrapment: individual, social, philosophical.

The poets talk about inward and outward confinement, a world of perplexity, loneliness, impersonal threat, and labyrinthine complexity and disorientation.¹ Muir's path reveals

[...] deceiving streets
That meet and part and meet, and rooms that open
Into each other – and never a final room –
Stairways and corridors and antechambers. (ll. 26–29)

Theseus-Bryusov recalls his entrance to the maze of the "сырая мгла" [clammy murk] (l. 2): "Я помню сходы и проходы, / И зал круги и лестниц винт" [I remember the descents and the passages, / And a loop of chambers and a spiral of the stairways] (ll. 5–6). Desnos's labyrinth is the place where

[...] les ombres s'égarent
Graver sur les parois la frise d'un passé
Où la vie et le rêve et l'oubli, espacés
Par les nuits, revivront en symboles bizarres. (ll. 1–4)

[...] the shadows get lost
Engrave on the walls the frieze of the past
Where life and dream and oblivion, spaced
By the night, revive in bizarre symbols.]

Unlike Desnos, who enters the labyrinth to forget where the entrance is and himself as well – "Je viens au labyrinthe oublier mes cinq sens" [I come to the labyrinth to forget my five senses] (l. 12) – Theseus-like, Muir seems to have emerged from the labyrinth, as he mentions it three times: "Since I emerged that day from

¹ The poems can be found in Muir (1949, 25–27); Bryusov (1973, 1: 275–276); Desnos (2013, 84). The translations of the Bryusov and Desnos poems are my own.

the labyrinth” (l. 1), “ever since I came out” (l. 11), and “since I came out this day” (l. 23); but the landscape around him says otherwise, the mark of the maze is all around him:

[...] and all the roads
 That run through the noisy world, deceiving streets
 That meet and part and meet, and rooms that open
 Into each other – and never a final room –
 Stairways and corridors and antechambers
 That vacantly wait for some great audience,
 The smooth sea-tracks that open and close again,
 Tracks undiscoverable, indecipherable,
 Paths on the earth and tunnels underground,
 And bird-tracks in the air – all seemed a part
 Of the great labyrinth. (ll. 25–35)

Bryusov writes: “Я повернул на полдороге, / Чтоб выйти вновь под небеса” [I turned halfway / To find myself under the heavens anew] (ll. 15–16) and “И долго я бежал по нити / И ждал: пахнёт весна и свет” [And was running for a long time following the thread, / Waiting for the life-giving scent of the spring and the touch of light] (ll. 21–22), and Muir was haunted by a vision of a perfect world which only gods can observe from their mountain heights:

[...] While down below the little ships sailed by,
 Toy multitudes swarmed in the harbours, shepherds drove
 Their tiny flocks to the pastures, marriage feasts
 Went on below, small birthdays and holidays,
 Ploughing and harvesting and life and death,
 And all permissible, all acceptable,
 Clear and secure as in a limpid dream. (ll. 50–57)

Careful observation of the location of the utterance reveals that the movement of the characters in all these poems represents a cycle of helpless attempts to get out of this maze, the symbol of entrapment full of wrong roads, deceiving paths, and confusion. Bryusov’s “Ariadne’s Thread” depicts the constant and vivid contrast between two worlds: “Чтоб после тайн безлюдной ночи / Меня ласкала синева” [After the mysteries of the deserted night / To be caressed by the azure] (ll. 17–18) and “И ждал: пахнёт весна и свет” [Waiting for the life-giving scent of the spring and the touch of light] (l. 23) – “Но воздух был всё ядовитей / И гуще тьма ...” [But the poison was pervading the air / And the darkness was thickening around ...] (ll. 22–24).

Although Muir’s protagonist believes that he has escaped from this underground maze, the last three lines leave no hope that this goal can be achieved:

Oh these deceits are strong almost as life.
 Last night I dreamt I was in the labyrinth,
 And woke far on. I did not know the place. (ll. 73–74)

This means that the endless opposition between evil and good will go on; the poem does not imply the triumph of light over dark, but presents “the more disturbing truth of a complex and equivocal order of existence in which goodness and light, meaning and faith, are synchronous with meaninglessness and unknowing” (Aitchison 1988, 151).

Escape is impossible for Bryusov’s protagonist also, in spite of the fact that, at the beginning, he possessed the thread: “В руках я нёс клубок царевны” [I hold the princess’s ball of thread in hands of mine] (l. 9). And Desnos’s “I” finds himself even in a worse situation, as the existing thread is of no help:

Je viens au labyrinthe où, plus gros qu’une amarre,
 Se noua le vieux fil avant de se casser.
 Ses deux bouts sur le sol roulent sans se lasser
 Tout se tait. (ll. 5–8)

I come to the labyrinth, where bigger than moorings,
 The old thread knotted itself before breaking.
 Both ends on the floor are rolling loose
 Everything is silent. (ll. 5–8)

The atmosphere of alienation, entrapment, and frustration fills the last lines of Bryusov’s poem:

Я, путешественник случайный,
 На подвиг трудный обречён.
 Мстит лабиринт! Святые тайны
 Не выдаёт пришельцам он. (ll. 29–32)

[I am an accidental wayfarer,
 Doomed to accomplish an arduous feat.
 The labyrinth avenges! The holy mysteries
 Are kept in a deep secret from strangers.]

Desnos echoes Bryusov, hopelessly stating that victory over this labyrinth is impossible for his “I.” The protagonist has to follow the way passively since it has been preordained – “J’ai choisi le courant sans en choisir le sens” [I chose the current without having chosen the direction] (l. 13) – and there is no way to perceive the secrets of the labyrinth as they are out of reach for his character: “La fanfare s’éteint avant que je l’entende” [The fanfares are fading away before I can

hear them] (l. 14). Muir's last lines convey the feeling of uncertainty and alienation: "Last night I dreamt I was in the labyrinth, / And woke far on. I did not know the place" (ll. 72–73).

These three poems differ not only in their language but also in their form, as Muir's "The Labyrinth" deploys traditional blank verse, Bryusov's "Ariadne's Thread" is an example of syllabotonic versification, and Desnos's poem is syllabic. Nonetheless, they all convey the same idea of the tormented human mind, inward and outward entrapment; they are expressions of spiritual sickness, alienation, and despair. And the escape from this maze is basically contrived, but impossible, as the structure of the poems displays. Edwin Muir, Valery Bryusov, and Robert Desnos conclude their poems with the return of the labyrinth.

Karl Kraus, an Austrian poet, writer, and critic, a unique figure of German-speaking social and cultural life of the first third of the twentieth century, appears to use the symbol of the labyrinth in his poem for a different purpose. Kraus was born in the small town of Jičín, in the Austrian-Hungarian Empire, in 1874. In 1877, the family moved to Vienna. Karl was the ninth child and, due to lack of parental love and a congenital spinal deformity, he grew up an unconfident and vulnerable boy. Being ashamed of his inborn physical defect, he tried to find faults with his fellows. Karl displayed an early talent for acting and parody, but all attempts to become an actor, such as, for example, his role as Franz Moor in Schiller's *Die Räuber*, "failed miserably" (Nikiforov 2009, 229; my translation). In 1892, Karl enrolled as a law student at the University of Vienna; later, despite his father's strong disapproval, he changed his field of studies to philosophy and German literature. Simultaneously, he worked as a journalist for the *Wiener Literaturzeitung* and some other magazines, mainly writing theatre reviews for the Austrian and foreign press. In 1896, Karl Kraus joined the Young Vienna group, which was represented by Peter Altenberg, Leopold Andrian, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, and Felix Salten. A year later, he wrote a witty piece of biting satire, *Die demolierte Literatur*, accusing these writers of imitating popular authors and not discussing real problems, and left the group. This pamphlet had made the young Karl Kraus so famous that one of the leading Viennese newspapers, the *Neue Freie Presse*, offered him the position of a chronicler with a personal column, but he refused and founded his own newspaper, *Die Fackel*, in 1899. *Die Fackel* was a very important and unique phenomenon; it openly attacked corruption, journalism, and all the ugly sides of society. During World War I, due to its disapproving articles, the newspaper was censored; the editions were repeatedly confiscated. Interwar decades brought Kraus disappointment, perplexity, and presentiment of a forthcoming calamity. He died in 1936 in Vienna.

Kraus turns to poetry rather late in his *oeuvre*; “Der Irrgarten” [The Maze] appears in 1916 in *Die Fackel*. The title might lead us to expect the work to concern the labyrinth or rather the maze, but the poem itself contains neither the word “maze” nor the typical motif. Here the poet turns to one of his favourite topics, which is language and its role in life. Many critics consider that Kraus’s affection for theatre and his failed acting career influenced his style, way of thinking, and his entire *oeuvre*. Journalism as a phenomenon became, for Kraus, an object of his criticism, and he lambasted not the bourgeois reality as it was, but rather the use of language that was meant to vindicate this reality. Kraus developed a critical attitude towards language and considered its decline to be one of the most important signs of the times (Vasil’ev 2003, 97).

In this poem, the maze represents the graphic image of language and serves to explain its essence and functions: “Die Sprache ist, dies glaubt mir auf mein Wort, / ein Zwist, bei dem ein Wort das andre gibt” [Language is, believe me, you have my word, / a conflict in which words beget others] (ll. 1–2).² Thus, the usage of one word inevitably causes the other one to follow, and in the same way as a step, it leads to the maze of language. Although stating that language is a discord, the author nevertheless asks us to “believe” his “word.”

At this point it is essential to bear in mind the difference between a labyrinth and a maze. Despite the fact that these two terms are very often used interchangeably, and even in the Penguin *Dictionary of Symbols* the entry “labyrinth” says “see *maze*” (Chevalier and Gheerbrant 1996, 580), they still vary in interpretation. Whilst a labyrinth has only one pathway leading to the exit, a maze suggests a choice of routes to reach the goal; Kraus hereby conveys the idea that language itself offers diverse ways of achieving the same result or taking the path to the dead end. And, very often, the selection of different ways brings one to the same place anyway, as happens to the protagonist, who is wondering how he has found himself in this maze of language: “Wie kam ich an den zauberischen Ort?” [How’d I get to such an enchanted place?] (l. 7). Specifying the place as “enchanted,” the author emphasizes the presence of a higher power or supernatural and mysterious forces which are involved in the process of the formation of language.

Kraus continuously blamed contemporaries, mostly journalists and authors, for abusing language by commanding rather than serving it. Karl Kraus regarded language as the medium of thoughts, but not a means to utter preconceived opinions. For him, language was not entirely subjected to man’s wishes: “Ich steh’ dabei und habe nichts verübt” [There I stand, no deeds, no finger lifted] (l. 6).

² The poem is printed in Kraus (2017, 37); translated quotations from it are by Peter Winslow (http://www.abitofpitch.com/175-The_labyrinth [13 March 2019]).

Karl Kraus was absolutely convinced that one's attitude towards language is the criterion of one's attitude towards the world, and considered his contemporaries' negligent handling of language to be a sign of their careless treatment of the world. Language was to him the most important weathervane pointing to the evil of the world, the absolute measure of all existence: "Die Welt ist durch das Sieb des Worts gesiebt" [Through the sieve of words the world is sifted] (l. 8).

The motif of the labyrinth has repeatedly been used in literature for centuries; the labyrinth or the maze is the symbol of the unconscious which represents the journey of the perplexing process of self-discovery. Its nightmarish tunnels are the quest for knowledge in the hope of discovering a transfigured identity. Muir, Bryusov, Desnos, and Kraus, who represented different cultures and spoke different languages, exploited the motif of the labyrinth in their *oeuvres*. Through studying their biographies and considering the historical background, such as wars, and personal experiences, like extensive travelling and vulnerability to depression, which influenced their worldviews, it is possible to observe various remodellings of the myth in their works and the way the authors considered and explored its motif, revealing similarities and divergences in their approach to the perception and application of the motif of the labyrinth.

Works cited

- Aitchison, James. *The Golden Harvester: The Vision of Edwin Muir*. Aberdeen: Mercat Press, 1988.
- Bryusov, Valery. *Собрание сочинений* [Collected Works]. 7 vols. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1973.
- Butter, Peter. *Edwin Muir: Man and Poet*. Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1966.
- Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *A Dictionary of Symbols*. London: Penguin, 1996.
- Crawford, Robert. *Scotland's Books: The Penguin History of Scottish Literature*. London: Penguin, 2007.
- Desnos, Robert. *Calixto*. Paris: Gallimard, 2013.
- Knight, Robert. *Edwin Muir: An Introduction to His Work*. London: Longman, 1980.
- Kraus, Karl. *Eine Auswahl*. Ed. Jürgen Schulze. Düsseldorf: Null Papier Verlag, 2017.
- McCulloch, Margery Palmer. "Hugh MacDiarmid, Edwin Muir and Poetry in the Inter-War Period." *Scottish Literature: In English and Scots*. Ed. Douglas Gifford, Sarah Dunnigan, and Alan MacGillivray. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. 516–541.
- Muir, Edwin. *The Labyrinth*. London: Faber and Faber, 1949.
- Nikiforov, V. N. "Карл Краус" [Karl Kraus]. *История австрийской литературы XX века* [History of Austrian Literature of the Twentieth Century]. Ed. V. D. Sedel'nik. Vol. 1. Moscow: IMLI RAN, 2009. 229–241.
- "The Poems of Edwin Muir." *Chapbook*. BBC. 3 September 1952. Radio.

Terras, Victor. *A History of Russian Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 1991.

Vasil'ev, G. V. *Австрийская литература рубежа веков: «Молодая Вена»* [Austrian Literature of the Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries: The “Young Vienna” Group]. Nizhny Novgorod: Novgorodskaya radiolaboratoriya, 2003.

Irina Brantner has been a lecturer at the Department of European and Comparative Literature and Language Studies, University of Vienna, since 2010. Her research interests are Russian and European literature of the twentieth and twenty-first centuries; Scottish literature; the poetry of modernism; comparative modernisms in Russia and Europe; reception studies, especially Russian literature in the context of world literature; intertextuality; and poetics.

Magda El-Nowieemy

Harry Tzalas's *Farewell to Alexandria* and the Alexandrian Mime in Antiquity: The Metaphorical Language of Cultural Identity

Abstract: Harry Tzalas was born in Alexandria in 1936. His parents on both sides were Alexandrian-born. In 1956, he immigrated to Brazil, and he later settled in Athens. Eventually, he came to have one foot in Athens, the other in Alexandria. Accordingly, he managed to maintain his self-identity as both Greek and Alexandrian. The years he spent in Alexandria provided the stimulus to write his *Farewell to Alexandria*. Both *Farewell to Alexandria* and the ancient Alexandrian mime share the dramatization of characters and events. Their actions are located in Alexandria: one modern, the other ancient. They both contain realistic depictions of contemporary life in a cosmopolitan context. The ancient Alexandrian mime aimed to provide popular entertainment through comic dramatic scenes of everyday life in ancient cosmopolitan Alexandria. *Farewell to Alexandria* aims to communicate the nostalgic atmosphere of cosmopolitan Alexandria to modern readers. They both depict the ethnic diversity of people belonging to different cultures in cosmopolitan Alexandria. Each uses its own metaphorical language of cultural identity to represent life realistically in a cosmopolitan context.

Keywords: Alexandria, cosmopolitanism, cultural identity, Greeks, Herodas, metaphorical language, mime (*mimiamboi*), multiculturalism, multi-ethnic society, Theocritus

Harry Tzalas was born in Alexandria in 1936.¹ His parents on both sides were Alexandrian-born. In 1956, he immigrated to Brazil,² and he later settled in Athens. Eventually, he came to have one foot in Athens, the other in Alexandria. His scientific activities in underwater archaeology have mainly been devoted to Alexandria.³ Accordingly, he has managed to maintain his self-identity as both Greek and Alexandrian. The years he spent in Alexandria provided the stimulus to write his *Farewell to Alexandria*.

1 I would like to thank the anonymous reviewers of this article for their useful comments.

2 On the departure of the Greeks from Egypt after 1956, or what the Greeks call the mass exodus, see Sakkas (2009).

3 Cf., for example, Tzalas (2010).

Before outlining the direction my argument will take, a few words have to be said about both *Farewell to Alexandria* and the Alexandrian mime in antiquity.⁴ Although they do not share the exact same content, they do have some similarities. Both *Farewell to Alexandria* and the ancient Alexandrian mime share the dramatization of characters and events. They were both written in a cosmopolitan Alexandrian context, and their actions are located in Alexandria: one modern, the other ancient. They both contain realistic depictions of contemporary life. The ancient Alexandrian mime is an “imitation of life.” *Farewell to Alexandria* consists of eleven short stories of “real life.”

The aim of the present study is to investigate the metaphorical language of cultural identity used in both *Farewell to Alexandria* and the ancient Alexandrian mime, with special reference to the visual language used to verbalize ways of thinking and the imagination, as well as to the symbolic interpretations of the Alexandrian cosmopolitan and cultural experience in each case. The term “antiquity” in my title means, in this study, the Hellenistic period, which begins with the death of Alexander the Great in 323 BC and ends with the Roman conquest of Egypt and the suicide of Cleopatra VII in 30 BC.

The literary culture which was developed in Alexandria during the reign of the first Ptolemies was so influential throughout the Greek world that the term “Alexandrian” implies a style that was characteristic of the entire Hellenistic period. The Greek culture dominated as a result of the policy of the Ptolemies.⁵

The uniqueness of ancient Alexandria was due to its multicultural formation as a cosmopolitan city distinct from the rest of Egypt. There was a mix of

1. Macedonians as a ruling and military class;
2. Greek immigrants who were attracted to Alexandria (there was ethnic diversity even among the Greek population: Lycians, Cretans, Syracusans, and so on);
3. various other ethnic minorities (Arabs, Indians, Ethiopians, Italians, Jews, Persians, Syrians, Babylonians, and so on); and
4. the Egyptian native population, who constituted the majority.

⁴ Before 1889, the genre of Alexandrian or Hellenistic mime was obscure. In 1889, the British Museum obtained the Herodas papyrus, which was first published in 1891. For the work done on the papyrus ever since, see Arnott (1971, 121–122). For the mime as a genre, see Panayotakis (2014); Rist (2016, 8–11).

⁵ On the Hellenocentric cultural policy of the Ptolemies, see Maehler (2006, 4–13). Maehler argues correctly that the reason for this policy was the Ptolemies’ perfectly rational answer to the challenge they were faced with in Egypt. Egypt was different from the other countries that Alexander had conquered with its older, and in many ways, superior civilization, as the Greeks realized. See also Stephens (2003); Rutherford (2016, 1–22).

As a result, there was a socially and ethnically divided population in Egypt in the Hellenistic period.⁶ The two main parts of this diversity were the Egyptians, the natives who had lived there for thousands of years, and the Greeks, who came as immigrants. The Macedonian Greek monarch had to face mainly two cultures, linked though separate.⁷ The literary culture of ancient Alexandria was developed in this multi-ethnic monarchical society.⁸ If we wish to consider the culture of everyday life as reflected in literature, the Alexandrian mime comes to the fore.

One of the most celebrated literary examples of this kind is Theocritus' idyll 15, which is an urban mime written in the 270s BC.¹⁰ The poem is entitled "Adonia-zusai," which means "Women at the Festival of Adonis." The poem celebrates the Adonia festival honouring Aphrodite and Adonis¹¹ under the auspices of Queen Arsinoe II. The aim of the poem was to highlight the royal festival; however, it also highlights Alexandria's cosmopolitanism and internationalism, and the variety of its ethnicities.¹²

Theocritus depicted a dramatically vivid picture of Hellenistic Alexandria by focusing on two Syracusan immigrants, Praxinoa and Gorgo, residents of Alexandria. The Hellenistic age demonstrated the mobility of women; they were allowed to attend festivals with no restrictions on them, as we can see in this literary example.¹³ Idyll 15 starts with Gorgo paying a visit to Praxinoa's house

6 See Gruen (1993, 2).

7 See Koenen (1993).

8 As Burton (1995, 2) states, in the Hellenistic age, the trend of migration toward cultural and economic centres caused an increasing cosmopolitanism and internationalism of these centres: Alexandria, Antioch, and Pergamon, for example, were cosmopolitan cities. On the nature of ethnicity in Alexandria, see Delia (1996, 41–47); Erskine (2005, 12); Stephens (2010, 47–49).

9 Theocritus was a Greek poet who was born c. 300 BC in Syracuse (Sicily) and died after 260 BC.

10 Helmbold (1951, 17) remarks that this poem received the honour of a translation by Matthew Arnold, which is enough to make any verse proud. Some of Theocritus' idylls are indebted to the mime genre in form and theme. Poem 15 is one of these (as well as 2 and 14). On the classification of Theocritus' poems, see Hutchinson (1988, 143–147). On Theocritus' rustic idylls, which comprise most of his corpus, see Gutzwiller (1991).

11 On the time of the festival, see Helmbold (1951, 17).

12 See Rowlandson (2005, 253), who argues that a sense of the unusually dense and cosmopolitan character of life in the city is best conveyed by Theocritus' idyll 15. For the importance of idyll 15, see Hunter (2005, 483–484); Gutzwiller (2007, 92); and, differently, Delia (1996, 41–53).

13 For the idea of mobility, see Burton (1995, ch. 1); Vlassopoulos (2013, 85–94). On the liberty and autonomy enjoyed by women in Hellenistic Alexandria, see Konstan (1989, 279–281); Gutzwiller (2007, 195–200). In the words of Fantham et al. (1994, 136), "the Hellenistic is the only period in Greek and Roman history defined by the reign of a woman."

on the outskirts of Alexandria. Gorgo presents a vivid portrait of the crowded streets by saying:¹⁴

O what a silly I was to come! What with the crush
and the horses, Praxinoa, I have scarcely got here alive.
It's all big boots and people in uniform. And the
street was never-ending, and you can't think how
far your house is along it. (Theocritus 1996, 177)

The two women, accompanied by their slave servants, set out on their way to the palace to attend the festival of Adonis sponsored by the Queen.¹⁵ They make their way through the overcrowded streets of Alexandria. Conscious of her cultural identity and self-identity, Praxinoa abuses the Egyptians:

I must say, you've done us many a good turn, my
good Ptolemy, since your father went to heaven.
We have no villains sneaking up to murder us in
the streets nowadays in the good old Egyptian
style. They don't play those awful games now – the
thorough-paced rogues, every one of them the same,
all queer! (Theocritus 1996, 183)

Praxinoa distinguishes herself and her countrymen, the colonialists one might say, from the Egyptians, the natives of the country, by her language of abuse.¹⁶

When the two women come close to the palace, Gorgo asks an old woman they meet there about getting in; the old woman answers: “Trying took Troy, my pretty; don't they say / where there's a will there's a way?” (Theocritus 1996, 185). Praxinoa wittily adds that women know everything – even how the god Zeus married the goddess Hera. This reference to the Greek mythological and religious tradition helps enhance the Greeks' cultural identity in the cosmopolitan city of Alexandria.

14 Burton (1995, 11) points out that, through Gorgo's description of her experiences on the road, the poet explores her sense of alienation and disorientation in a crowded, public setting.

15 Too (1998, 118) discusses, in terms of the contrast between high and low, the visit of the two bourgeois women to the royal palace and their somewhat hesitant encounter with literary and visual culture there.

16 Burton (1995, 14) comments on this passage by saying that immigrant Greek women can (temporarily) suppress feelings of alienation and insignificance by elevating themselves as “colonials” over natives. Stephens (2010, 59), too, points out that, in this passage, the Egyptian population is kept at a distance and referred to as an underclass. On the Egyptian reaction to the Hellenocentric attitude of the immigrants, see Maehler (2006, 3–4).

Another scene in the same poem illustrates how ordinary women enjoyed the freedom to move about in the streets of Alexandria and to talk to male strangers in public.¹⁷ The poet highlights the noticeably Doric accent of the two women in the context of multilingual Alexandria. A bystander mocks their way of speech, which was characteristic of their native dialect:

Oh dear, oh dear, ladies! Do stop that eternal
cooing. (to the bystanders) They'll weary me to
death with their ah-ah-ah-ing. (Theocritus 1996, 189)

When the two women are criticized for their accent, they defend their right as free citizens to “speak Peloponnesian.” This means that these two immigrants pride themselves on being Syracusans.¹⁸ Cultural defensiveness is implied in their words.

It is more to the point if we take another example, this time from the first mime of the Alexandrian poet Herodas,¹⁹ whose mimes are considered our best evidence for the form of the mime genre.²⁰ It is noticeable that women play a large role in the mimes of Herodas. The poet depicts Metriche, whose lover Mandris is absent in Egypt. Her old nurse, Gyllis, visits her to convince her to put aside her thoughts of her lover before old age comes over her.²¹ The poet states the following about Egypt through the mouth of Gyllis:²²

17 See above, n. 13.

18 Clarysse (1998, 6) comments on this passage, explaining that speaking in dialect was a normal phenomenon in third-century Alexandria that showed one's roots in the old Greek world. See Stephens (2010, 47), who states that, under the early Ptolemies, there was as yet no pervasive sense of Alexandrian identity. Later on, in the second century BC, the elites were identified with Alexandria; see Rowlandson (2005, 253).

19 Herodas flourished in Alexandria in the third century BC. He is also called Herondas and Herodes. In this article, I use the Doric form of the name, Herodas; see Arnott (1971, 121n1). Herodas' seven complete poems and the fragmentary eighth are *mimiamboi*, that is, iambic mimes, or mimes written in the iambic metre associated with invective poetry; see Konstan (1989, 267). For the term *mimiamboi*, see Cunningham (1966, 1n1).

20 As Esposito (2010, 267) puts it: “Herodas can be considered the most representative exponent of literary mime of the Hellenistic era.” On the dramatic vigour of Herodas' mimes, see Rist (2016, 21–23).

21 See the discussion of Fountoulakis (2002, 305, 309) on the motif of women visiting each other as related to New Comedy.

22 Cos is a possible birthplace of Herodas. However, as Fountoulakis (2002, 316n82) remarks, the evidence concerning his birthplace as well as the place where he lived is still inconclusive. Herodas lived and wrote at the time of Callimachus and Theocritus, that is, the third century BC. Arnott (1971, 122) points out that Herodas lived and wrote, if not in Alexandria, then at least somewhere in that part of the ancient world. In Hutchinson's view (1988, 236n36), the praise of Egypt in his first poem “associates the poet with country and king.”

Well, my child, how long now is it that you've been separated, wearing out your single bed alone? It's ten months since Mandris set off for Egypt, and not a word does he send you; he has forgotten and drunk from a new cup. The home of the goddess is there. For everything in the world that exists and is produced is in Egypt: wealth, wrestling schools, power, tranquility, fame, spectacles, philosophers, gold, youths, the sanctuary of the sibling gods, the King excellent, the Museum, wine, every good thing he could desire, women as many by Hades' Maid as the stars that heaven boasts of bearing and as lovely as [the goddesses] who once hastened to Paris to be [judged] for beauty – may they not notice [what I Say]! (Herodas 1993, 221–223)

The subtle insights of Herodas are best displayed in his characterization and the language that suits the characters, or what is called “characterization by language.”²³ Through the words of Gyllis, who is an ordinary lower-class character,²⁴ the poet refers to the elements that constitute the cultural identity of ancient Alexandria. She presents a picture of contemporary life in Alexandria that includes the cultural, political, and religious characteristics as well as the pleasures of Alexandria.²⁵ Among the notable attractions of Alexandria, it does not escape Gyllis to mention the “Museum.”²⁶ The attractions of Alexandria which tempted Mandris were meant to be the same as those that attracted Greeks in general to immigrate to Alexandria in the Hellenistic age. The poet uses the lively language of the proverbs and commonly used expressions of the uneducated classes among the Greeks.²⁷

23 Ussher (1980, 71) comments on Herodas' characters by saying that they are real people, captured in real moments of existence, and drawn with psychological perceptiveness. Ussher (1985, 67–68) also argues that among the most vital and real of ancient characters (particularly, of ancient female characters) are those of Herodas' *mimiamboi*. See the discussions by Arnott (1971, 125, 128–129) on the “mosaic technique” by which Herodas' characters are built up, and the power of Herodas' characterization in most of his extant work.

24 Too (1998, 118) stresses the contrast between Alexandrian society and the two uneducated women, inhabitants of some inconspicuous town.

25 As Hutchinson (1988, 254) points out, there is some dignity in the praise of Egypt (Herodas 1993, ll. 25–35).

26 Critics have noticed that this is the earliest reference to the *Museum* of Alexandria; see, for example, Ussher (1980, 71; 1985, 50).

27 On the linguistic features of Herodas, see Fountoulakis (2002, 309). For Herodas' use of proverbs and related figures of speech, see Arnott (1971), who rightly notes that Herodas' main pur-

It is worth noting that the modern Alexandrian poet Constantine P. Cavafy (1863–1933), who was well versed about the classical world, had a special interest in the mimes of Herodas. His posthumously published poem entitled “The Mimiambi of Herodas” was written on the occasion of the discovery of a fragmented papyrus of Herodas in the sands of Egypt.²⁸ Cavafy points to the event in the first two stanzas of his poem, and then he portrays scenes from the papyrus.²⁹ Cavafy’s poem reflects his sense of the literary past, which is contained in the general framework of his perspective on history.³⁰ We cannot go so far as to suggest a connection between Cavafy’s poem and Harry Tzalas’s *Farewell to Alexandria*. It is a remarkable coincidence, but not a case of influence or inspiration.³¹

It is apparent that Tzalas, in his *Farewell to Alexandria*, is fully aware of the significance of very many details regarding the cultural reality of Alexandria in the 1940s and 1950s. His focal point is exclusively Alexandria. Those who used to be on the margins of Alexandrian society in the mid-twentieth century, like workmen, porters, office-boys, and middle-class citizens, move to the centre of some of Tzalas’s short stories. Tzalas depicts the ethnic diversity of cosmopolitan Alexandria.³² He bridges the distance between people originally belonging to different cultures: Arabic-speaking Egyptians, both Copts and Muslims, and members of cosmopolitan society: Greeks, Italians, Jews, Armenians, Syrians, Slavs, and Maltese, as well as French, English, and Germans.

One of Tzalas’s short stories is entitled: “Alexandrea ad Aegyptum.”³³ This is the way Alexandria was historically referred to – “Alexandria by Egypt” or

pose with this technique was to imitate life and to remind his Hellenistic audiences of the way that uneducated Greeks actually spoke.

28 See above, n. 4. Herodas’ text is based on this single papyrus from the second century AD, which was published in 1891. See Jusdanis (1987, 139). On the discovery of the Herodas papyrus, see Esposito (2010, 268).

29 For an English translation of Cavafy’s poem, see Cavafy and Dalven (1972).

30 In the words of Faubion (2003, 42): “Cavafy does not report history, he picks it, one fruit at a time from a neglected orchard.” For a post-colonial analysis of Cavafy’s poem, see Halim (2013, 77–78).

31 My assertion is based on a recent conversation with Harry Tzalas, who confirmed that he has not read Cavafy’s poem, and was not inspired in any way by it.

32 See Mabro (2006, 247–262); Abou-Ayana (2014). On the nature of Alexandrian society from the mid-nineteenth to the mid-twentieth century, and the significant and dramatic change in its ethnic composition, see Fahmy (2006a).

33 The *Farewell to Alexandria* collection of short stories was first published in Greek (1997) under the title *Alexandrea ad Aegyptum*.

“next to Egypt” (and not “in Egypt”).³⁴ The main character in Tzalas’s story was a Frenchman, Dr Tawa, resident in Alexandria. Tzalas said about him:

Docteur Tawa spoke all the languages that one might hope to hear in cosmopolitan Alexandria in the middle of the twentieth century. It was not uncommon to find people who were multi-lingual in those days in Alexandria – apart from their own mother tongue, most people could converse in several other languages. (Tzalas 2004, 151–152)

Alexandria was alive in Dr Tawa’s heart, as reflected in the following words: “Alexandria is resurrected for all those who called her Utopia, who have loved her and lost her, the Alexandria of children and poets” (Tzalas 2004, 162).

Tzalas, like other Greeks who lived in Alexandria and left her, presents with a sense of loss an account of the city’s European culture, which has been called “a cosmopolitan culture.”³⁵ This cosmopolitan society, in Tzalas’s view, was mainly linked to the presence of Europeans and other non-Egyptians.³⁶ He communicated this idea in another short story, “Frau Grete,” by saying: “So Alexandria, a cosmopolitan city since its very foundation, suddenly found herself inhabited only by Egyptians. The city to which the poet had prophetically bid farewell fifty years before was vanishing forever. One after the other, we all bid our own farewells” (Tzalas 2004, 56).

From the early nineteenth century, the Greeks were the most notable community of all foreigners in Egypt.³⁷ They had a special relationship with Egypt. *Farewell to Alexandria* is not only a sort of nostalgic literature;³⁸ it also holds a mirror to Alexandria society at the time: its culture, its composition, and the relationship between its parts. Tzalas also introduces into the present-day Alexandrian imagination the possibility of a different society with an enhanced role for both coexistence and interaction, developed on the model of ancient Alexandria.

34 For a discussion of the term “Alexandria by Egypt,” see Green (1996, 3), who considers that one of the factors encouraging mythicization of the city of Alexandria has always been Alexandria’s more-than-symbolic separation from Egypt. See also Meskens (2010, ch. 2). The term “Alexandria by Egypt” is not disputed; however, Fraser (1949, 56) discusses a piece of evidence from the third century BC showing that, in circles closely connected with Alexandria, the city was thought of as “in Egypt.” See also Fahmy (2006b), who argues in favour of “Alexandria in Aegypt.” See also Kararah (2006).

35 See, among others, Kitroeff (1983), who presents an account of certain aspects of life in Alexandria from the late nineteenth century to the mid-twentieth century with a noticeable sense of loss.

36 For an interesting and insightful analysis of Alexandrian cosmopolitanism with a post-colonial perspective, see Halim (2013).

37 The modern Greek presence in Egypt began during the era of Muhammad Ali (1805–1849).

38 For a further nostalgic Alexandrian voice, see Tzalas (2009).

To conclude, two notable periods in the long history of Alexandria have been referred to in this article: one ancient (the first three centuries before our common era), the other modern (around the mid-twentieth century). In each case, Alexandria attracted people from all over the Mediterranean and from elsewhere, many of whom made her their place of residence.

To explore the nature of Alexandrian society, and the nature of its cultural identity, we have to look at the ethnic composition of the city. In each of the two periods, this society peacefully enjoyed cultural prosperity, depending on either the coexistence of or interaction between different ethnicities, and developed into a cosmopolitan society. The cultural identity of this society depended in each of the two periods on different geographical backgrounds, different languages, and different religious beliefs.

In spite of the resemblances between *Farewell to Alexandria* and the Alexandrian mime of antiquity, each uses its own metaphorical language of cultural identity in its own way, yet with the same purpose: to represent life in a cosmopolitan context realistically. This cosmopolitan society of Alexandria is the subject of both the ancient Alexandrian mime and *Farewell to Alexandria*. But *Farewell to Alexandria* is the epilogue to Alexandrian cosmopolitanism. The narrative voice of the author arises with a hint of goodbye to cosmopolitan Alexandria. The cosmopolitan cultural identity has been replaced by a national identity since the rise of the Egyptian nationalism in the 1950s.³⁹

Works cited

- Abou-Ayana, Fathy M. "Italians in Modern Alexandria." *Papyri* 3 (2014): 1–10.
- Arnott, W. Geoffrey. "Herodas and the Kitchen Sink." *Greece & Rome* 18.2 (1971): 121–132.
- Burton, Joan B. *Theocritus's Urban Mimes: Mobility, Gender, and Patronage*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Cavafy, C. P., and Rae Dalven. "The Mimiambi of Herodas." *Poetry* 120.5 (1972): 258–259.
- Clarysse, Willy. "Ethnic Diversity and Dialect among the Greeks of Hellenistic Egypt." *The Two Faces of Graeco-Roman Egypt*. Ed. A. Verhoogt and S. Vleeming. Leiden: Brill, 1998. 1–13.
- Cunningham, I. C. "Herodas 4." *Classical Quarterly* 16.1 (1966): 113–125.
- Delia, Diana. "All Army Boots and Uniforms? Ethnicity in Ptolemaic Egypt." *Alexandria and Alexandrianism: Papers Delivered at a Symposium Organized by The J. Paul Getty Museum and The Getty Center for the History of Art and the Humanities*. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1996. 41–53.

³⁹ For another perspective on the cultural identity of modern Egypt, see El-Nowieemy (2016, 13–14).

- El-Nowieemy, Magda. "Longing and Belonging: An Egyptian Cultural Perspective of Mediterraneanism." *Scientific Culture* 2.3 (2016): 11–15. <https://sci-cult.com/longing-and-belonging-an-egyptian-cultural-perspective-of-mediterraneanism/> (10 August 2018).
- Erskine, Andrew. "Approaching the Hellenistic World." *A Companion to the Hellenistic World*. Ed. Erskine. Malden and Oxford: Blackwell, 2005. 1–15.
- Esposito, Elena. "Herodas and the Mime." *A Companion to Hellenistic Literature*. Ed. James J. Clauss and Martine Cuypers. Oxford and Malden: Wiley-Blackwell, 2010. 267–281.
- Fahmy, Khaled. "For Cavafy, with Love and Squalor: Some Critical Notes on the History and Historiography of Modern Alexandria." *Alexandria Real and Imagined*. Ed. Anthony Hirst and Michael Silk. Cairo: The American University in Cairo Press, 2006a. 263–280.
- Fahmy, Khaled. "Towards a Social History of Modern Alexandria." *Alexandria Real and Imagined*. Ed. Anthony Hirst and Michael Silk. Cairo: The American University in Cairo Press, 2006b. 281–306.
- Fantham, Elaine, Helene Peet Foley, Natalie Boymel Kampen, Sarah B. Pomeroy, and H. Alan Shapiro. *Women in the Classical World: Image and Text*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Faubion, James D. "Cavafy: Toward the Principles of a Transcultural Sociology of Minor Literature." *Modern Greek Studies* 11 (2003): 40–65.
- Fountoulakis, Andreas. "Herondas 8.66–79: Generic Self-Consciousness and Artistic Claims in Herondas' *Mimiambos*." *Mnemosyne* 55.3 (2002): 301–319.
- Fraser, P. M. "Alexandria ad Aegyptum Again." *Journal of Roman Studies* 39.1–2 (1949): 56.
- Green, P. "Alexander's Alexandria." *Alexandria and Alexandrianism: Papers Delivered at a Symposium Organized by The J. Paul Getty Museum and The Getty Center for the History of Art and the Humanities*. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1996. 3–25.
- Gruen, Erich S. "Cultural Fictions and Cultural Identity." *Transactions of the American Philological Association* 123 (1993): 1–14.
- Gutzwiller, Kathryn J. *Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.
- Gutzwiller, Kathryn J. *A Guide to Hellenistic Literature*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Halim, Hala. *Alexandrian Cosmopolitanism: An Archive*. New York: Fordham University Press, 2013.
- Helmbold, W. C. "The Song of the Argive Woman's Daughter." *Classical Philology* 46.1 (1951): 17–24.
- Herodas. "Herodas: Mimes." *Theophrastus, Characters; Herodas, Mimes; Cercidas and the Choliambic Poets*. Ed. and trans. J. Rusten, I. C. Cunningham, and A. D. Knox. Cambridge and London: Harvard University Press, 1993. 199–317.
- Hunter, Richard. "Literature and Its Contexts." *A Companion to the Hellenistic World*. Ed. Andrew Erskine. Malden and Oxford: Blackwell, 2005. 477–493.
- Hutchinson, G. O. *Hellenistic Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Jusdanis, Gregory. *Cavafy: Textuality, Eroticism, History*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Karah, Azza. "Egyptian Literary Images of Alexandria." *Alexandria Real and Imagined*. Ed. Anthony Hirst and Michael Silk. Cairo: The American University in Cairo Press, 2006. 307–321.
- Kitroeff, Alexander. "The Alexandria We Have Lost." *Journal of the Hellenic Diaspora* 10.1–2 (1983): 11–21.

- Koenen, Ludwig. "The Ptolemaic King as a Religious Figure." *Images and Ideologies: Self-Definition in the Hellenistic World*. Ed. Anthony W. Bulloch, Erich S. Gruen, A. A. Long, and Andrew Stewart. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993. 25–115.
- Konstan, David. "The Tyrant Goddess: Herodas's Fifth Mime." *Classical Antiquity* 8.2 (1989): 267–282.
- Mabro, Robert. "Alexandria 1860–1960: The Cosmopolitan Identity." *Alexandria Real and Imagined*. Ed. Anthony Hirst and Michael Silk. Cairo: The American University in Cairo Press, 2006. 247–262.
- Maehler, Herwig. "Alexandria, the Mouseion, and Cultural Identity." *Alexandria Real and Imagined*. Ed. Anthony Hirst and Michael Silk. Cairo: The American University in Cairo Press, 2006. 1–14.
- Meskens, A. *Travelling Mathematics: The Fate of Diophantos' Arithmetic*. Basle: Springer Basel Ag, 2010. Science Networks Historical Studies 41.
- Panayotakis, Costas. "Hellenistic Mime and Its Reception in Rome." *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Ed. Michael Fontaine and Adele C. Scafuro. Oxford: Oxford University Press, 2014. 378–396.
- Rist, Anna, trans. and introd. *The Mimiambi of Herodas*. London and New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Rowlandson, Jane. "Town and Country in Ptolemaic Egypt." *A Companion to the Hellenistic World*. Ed. Andrew Erskine. Malden and Oxford: Blackwell, 2005. 249–263.
- Rutherford, Ian. "Introduction: Interaction and Translation between Greek Literature and Egypt." *Greco-Egyptian Interactions: Literature, Translation, and Culture, 500 BCE–300 CE*. Ed. Rutherford. Oxford: Oxford University Press, 2016. 1–39.
- Sakkas, John. "Greece and the Mass Exodus of the Egyptian Greeks, 1956–66." *Journal of the Hellenic Diaspora* 35.2 (2009): 101–117.
- Stephens, Susan. *Seeing Double: Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Stephens, Susan. "Ptolemaic Alexandria." *A Companion to Hellenistic Literature*. Ed. James J. Clauss and Martine Cuypers. Malden and Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. 46–61.
- Theocritus. In *The Greek Bucolic Poets*. Trans. J. M. Edmonds. Cambridge: Harvard University Press, 1996. 5–585
- Too, Yun Lee. *The Idea of Ancient Literary Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Tzalas, Harry E. *Farewell to Alexandria*. Trans. Susan E. Mantouvalou. Cairo: The American University in Cairo Press, 2004.
- Tzalas, Harry E. *Seven Days at the Cecil*. Trans. Susan E. Mantouvalou. Alexandria: Bibliotheca Alexandrina, 2009.
- Tzalas, Harry E. "The Underwater Archaeological Survey of the Greek Mission in the Coastal Area of Ramleh, Alexandria, Egypt (1998–2009)." *First Hellenistic Studies Workshop: Proceedings*. Ed. Kyriakos Savvopoulos. Alexandria: Alexandria Center for Hellenistic Studies, 2010. 56–63.
- Ussher, Robert G. "The *Mimiamboi* of Herodas." *Hermathena* 129 (1980): 65–76.
- Ussher, Robert G. "The Mimic Tradition of 'Character' in Herodas." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 21.3 (1985): 45–68.
- Vlassopoulos, Kostas. *Greeks and Barbarians*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Magda El-Nowieemy is Professor of Greco-Roman Studies at the Faculty of Arts, Alexandria University. She has focused her research on Latin literature, and has published a number of papers in the field. Her research interests include ancient Greek, Hellenistic, and Roman cultures; Augustan Latin poetry; the reception of the Greco-Roman classics, especially in the Arab World; comparative literature; and cultural studies.

Anat Koplowitz-Breier

Retelling the Bible: Jewish Women's Midrashic Poems on Abishag the Shunammite

Abstract: Judaism traditionally barred women from studying; thus, much of Jewish feminism has been devoted to gaining access to the Jewish canon as a whole and the biblical text in particular. Adrienne Rich and Alicia Suskin Ostriker argue that, in re-visioning biblical/ancient texts, women help liberate themselves from male-dominated culture. This article focuses on what may be called feminine “midrashic poems”: poems that rewrite the biblical story from a feminine perspective, giving a voice to a female protagonist, Abishag the Shunammite, who is silenced in the original text (1 Kings 1.1–5, 1.14, 2.13–26). Each poet gives Abishag a different voice and way of tackling her situation: Hedwig Caspari's Abishag commits suicide; Anda Amir Pinkerfeld's Abishag is transformed from a hopeful young girl into a sexually abused woman; Louise Glück's Abishag remains passive and compliant in the face of the patriarchy; Karen Gershon's Abishag is not a poor girl forced into an impossible situation, but constitutes a powerful presence; Shirley Kaufman's Abishag is changed from an object into a woman who is cognizant of her power over the old King David; Rivka Miriam links Abishag with David's other wives; and Lou Barrett's Abishag dreams of erotic salvation.

Keywords: Abishag the Shunammite, contemporary poetry, Jewish women poets, Midrash

1 Introduction

In “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision,” Adrienne Rich argues that in re-visioning biblical/ancient texts, women help liberate themselves from male-dominated culture: “We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us” (1972, 19). Outlining three overlapping female hermeneutics of biblical revisionism – suspicion, desire, and indeterminacy – Alicia Suskin Ostriker posits that:

Women strive toward autonomous self-definition as women [...] [having] been defined by patriarchy for four thousand years. They write of the struggle against gendered muteness, gendered invisibility, and their own sense of being divided selves. [...] Finally, they write revisionist mythology, invading past tradition in order to change it (Suskin Ostriker 1993, 101).

This article examines the way in which various Jewish women poets retell the biblical story of Abishag the Shunammite. Following Norma Rosen's view of those who, seizing the spaces lying open in the text, set to "dreaming, to imagining answers to their own questions," I approach these works as "midrashic poems" (Rosen 1996, 422). As modern female avatars of this ancient genre, they exemplify the shift from *rabbani* (rabbinic exegesis) to *ribboni* – independent thinkers/writers who transfer authority from the Bible into their own hands, engaging with tradition in explicitly fictive ways (Elon 1996, 36; Selinger 2011, 137).

The biblical Abishag only merits two brief mentions in 1 Kings. In the first, she is chosen as a beautiful virgin to warm David's bones in his old age (1 Kings 1.1–4). In the second, David's son Adonijah asks Bathsheba to intercede with his brother Solomon for permission to marry her following their father's death. Solomon regards this seemingly innocent request as a declaration of intent to usurp him because taking the former king's concubine constitutes a bid for the throne (1 Kings 2.13–25). Adonijah thus uses Abishag as a pawn in his attempt to supplant his brother and become king (Tsevat 1958).

Later Jewish midrashic tradition also pays scant attention to Abishag, identifying her as the sister of the Shunammite woman for whom Elisha performed miracles and the "Shulammitte" of Canticles, but otherwise only using her as a means to prove that kings can much more easily keep concubines than divorce their wives (cf. b. Sanhedrin 22a).¹ Christian writers also make virtually no reference to the biblical text, one of the few who does being St Jerome, who rather implausibly adduces her as a prototype of the Virgin Mary in one of his letters (Jerome 2016, letter 52.4). Neither Christian nor Jewish traditions thus offer any precedents or models for interpreting the biblical account of Abishag. Since the beginning of the twentieth century, however, this episode has become the subject of numerous poems in German, Yiddish, Hebrew, and English.

¹ This Midrash thus depicts David both as sexually vigorous in his old age and Torah-observant (see Kadari 2009).

2 Hedwig Caspari: Abishag destroying and destroyed

Hedwig Caspari (1882–1922), who was born and lived in Berlin, published two books during her lifetime – a play entitled *Salomos Abfall* (1920) and a volume of poetry entitled *Elohim* (1919). Writing in *Das Zelt* two years after her death, Auguste Hauschner also refers to two unpublished manuscripts – *Das Blut*, a three-act play dealing with transgressive sibling love, and *I.N.R.I.*, a series of agony-filled poems related to crucifixion (Hauschner 1924, 101). Published in *Elohim*, Caspari’s “Abishag” (1919, 22) focuses primarily on the part Abishag plays in David’s sons’ rivalry.

The poem’s opening lines contrast the freezing old king and the “hot” young girl: Abishag matures as a “young wine that has survived its own fermentation” – a reflection of her inner fire.² Her heat is thus simultaneously comforting and dangerous. Compassionate towards the older generation, she threatens the younger, unwittingly constituting the cause of Solomon’s murder of his brother. Her awareness and fear of her power only come when it is too late and the sight of Adonijah’s freezing body lying in a pool of blood prompts realization that the passion she stirred in the two brothers led one to kill the other. Hereupon, her heat gives way to inner coldness and self-condemnation.

In the following stanza, she yearns for the warmth and security she had felt lying in David’s bosom, when the old king’s blood congealing slowly towards death provided her with a feeling of peace and security. Her dawning insight into her deadly influence on the brothers parallels her physical cooling as she approaches her own death. Crushing herself in protest against God’s failure to revive the aged, freezing David in her embrace, she dies a virgin by her own hand.

3 Anda Amir Pinkerfeld: Abishag’s emotional cycle

Anda Amir Pinkerfeld (1902–1981), a prominent Israeli poet also well known for her children’s writing, is regarded as “one of the first modernists in Hebrew poetry” (Gluzman 2003, 131). heralding the 1960s trend towards treating biblical themes in Hebrew poetry, her early work addresses a series of biblical figures

² All translations in this article are my own unless otherwise indicated.

rarely venerated or paid any attention by traditional (male) writers – Jubal, Esau, Abishag, Eve, Hagar, Jephthah’s daughter, Lot’s wife, Delilah, Jael. In these poems, she gives voice to those – men and women – whom the collective tradition has silenced and marginalized, protesting against the use of the Bible for national or religious purposes (Zierler 2009; Oppenheimer 2011).

First published in 1931 in the literary journal *Moznayim* and later included in *Me-olam: Dmuyot mi-kedem* (1932), “Abishag” was later included in her 1932 volume *Yuval*. Here, the numbered stanzas of the first version give way to unnumbered stanzas and the sections are divided slightly differently. In *Yuval* the poem also falls into the category of what we might call “feminist” poems, appearing in a section headed “We are the Women”, in contrast to *Me-olam*, which is organized around biblical figures (and which some perceive as an attempt at a “rewritten-Bible”; Berlowitz 2008, 258).

“Abishag” (Amir Pinkerfeld 1932, 86–89) comprises a dramatic monologue, with Abishag speaking on three separate occasions within patriarchal society, representing three stages in her life – her selection as David’s bed-warmer, her sexual abuse at his hands, and her acceptance of her fate. During her preparations, and as she enters the king’s chamber for the first time, she appears to feel privileged: “But what am I, who am I / that the king shall call upon me?” Her excitement and pride are conveyed by the image of the high-flying vulture who lifts her splendour on his wings because “The king wanted me.” She downplays the king’s senescence, characterizing him as “venerable” [שיש] rather than “old” [זקן], and expressing her adoration of the king in the statement: “I will prostrate myself at his feet / and bow.”

The second part relates to her growing awareness of having been deluded. Herein, the hero of Israel becomes a lascivious old man in her eyes, his “venerable” status being reduced to that of an “old” and then “very old” man. An increasingly pathetic figure, the impression he leaves on Abishag elucidates the revulsion she feels towards him (Cohen 1998, 220). The one-sided (attempt at) lovemaking underscores the humiliation and abuse she suffers at his hand:

Why do you drip death into my arteries,
drop after drop,
and I become very cold?
As with a sheet of poison you cover me with your kisses,
I wilt under them like a frost-infected rose.

As she lies passive and desperate, her youth is a passing rebellious thought seeking to escape into the hot sun: “Oh, how far I have gone away from my youth, overnight.” After the king finally falls asleep, she wishes that he never wakes again, convinced that her only way out is through his death.

The third part of the triptych poem turns back the clock. Here, the king's lyre prompts an epiphany – an allusion to a talmudic Midrash according to which David arose to study the Torah when his instrument began playing in the middle of the night (b. Ber. 3b–4a). The time at which these mystical events occur remains obscure, as the initial pastoral scenery turns into an apocalyptic vision resembling the Flood (Akaviah 1975, 201). Overwhelmed by the revelation, Abishag asks the king to forgive her rebellious thoughts, accepting her fate.

Her statement at the end of the poem, “Take my virgin-years, / and may you live, live, / David my king!”, is ambiguous, however. While it may represent a genuine wish to understand the king's greatness as an artist, it may also acknowledge that she has become an impersonal and anonymous tool, reduced to merely physical dimensions (Akaviah 1975, 202; Bar Shavit 1997, 11). Both readings, though, show that the spark of rebellion prominent in the second part of the poem has now been snuffed out. Choosing to give Abishag a “voice,” Pinkerfeld adds diversified emotions and employs the Abishag story to give us a glimpse into the emotions of a hopeful young girl transformed into a sexually abused woman.

4 Louise Glück: Abishag remembering and dreaming

Louise Glück's “Abishag” forms part of *The House on Marshland* (1976, 30–31) – a group of poems that dramatizes the “collision of an androcentric and a more gynocentric myth of language” (Bonds 1990, 60). Directing the biblical narrative onto new path(s), she explores Abishag's feelings and dreams (Morris 2006, 79–80). Recalling the past in the first section of the poem, Abishag attributes her having been brought to the king's palace to three patriarchal forces: God, the dying King David, and her own father. She replies to her father's question “How much I have ever asked of you” with “*Nothing*” (emphasis in original) – a response tantamount to silence. As the third stanza makes clear, she feels that she has been mutely forced into a situation that has stripped her of her identity. Although thinking of herself “as I was then,” her thoughts in fact relate to what she has become – a “featureless” figure “staring into a “hollowed gourd half filled with water.”

In many traditions, the many-seeded and curvaceous and womb-like shaped gourd symbolizes fertility and femininity (Wilson 1951). “Hollowed out,” Abishag is thus barren and unfeminine. This theme is taken up at the end of the stanza, where the king's kinsmen pass her over completely. Lacking identity and presence, she is destined to be ignored and discounted: “Not one among the kinsmen touched me, / not one among the slaves. / No one will touch me now.”

In the second section, Abishag has a recurring dream – also prompted by her father. While in reality he did not consult her when he gave her to David’s men, in the dream he appears to offer her a choice. The poem thus illustrates the human need to believe that choice is possible and, when it is not, to transfigure reality so that decisions seem possible (Wooten 1975, 5). Here, too, the dream is illusory; Abishag has to choose between three suitors. Her independence is in fact a sham, her true wish being not for “three sounds” – “*Abishag*” – but “two: *my love* –” (emphasis in original). Rather than being called by name, she desires someone for someone to love her.

In the second stanza, Abishag addresses the reader directly – “I tell you if it is my own will / binding me I cannot be saved” – and then only speaks again in the final three lines: “But they were not alike / and to select death, O yes I can / believe that of my body.” Her true feelings are revealed in her direct speech rather than the dream. The only thing she believes available to her is death. In the dream, the suitors all sound alike, having only voices and no heart(s). Her response is thus “chiefly in weariness.” In reality, after David’s death “No one will touch” her. Isolated, alone, uncourted, passed over – what is left but death? While Glück’s Abishag speaks, remembers, and dreams, she thus remains passive – an empty shell rather than a vibrant person.

5 Karen Gershon: Abishag’s David

Karen Gershon’s “David and Abishag” (1979) was published in the *Critical Quarterly*. Known primarily for her post-Holocaust literature, Gershon also treats biblical figures and themes, using them as channels through which “to perceive and comprehend the patterns of generations and inherited experience” (Wells 1990, 4). While many of her poems deal with her Jewishness and memory, those that revolve around biblical characters frequently focus on female figures (Davidson 1991, 546). “David and Abishag,” however, examines David at various stages in his life. In contrast to the other poems analysed herein, although written from Abishag’s perspective, it centres around the king.

The four numbered fragments paint a delicate picture of Abishag’s emotions towards the old monarch. The first opens with a question that leads us into the king’s bedchamber, the scene of the poem as a whole, the king wiping away Abishag’s tears “like a lover,” forgetting that there “had been others / more completely possessed.” While her weeping might have been a form of self-pity at being condemned as a young woman to spend her life in an old king’s bed, Abishag attributes it to her memories of David as a young man.

In the second fragment, she begins to indulge in some self-regret: “I’d rather look for a peasant boy / than stay here as a queen.” These thoughts nonetheless quickly fade when she dreams of the monarch as “young King David.” The third fragment ascribes the sorrow she experiences to the fact that David’s youth is trapped within a decrepit body: in his eyes “crouched the beauty they had known,” and in his fingertips bloom “the bodies he had touched,” his sense of being “jubilant within” resembling “precious mines” in the heart of the earth.

In the final fragment, Abishag expresses her envy of all those who had known David as a young man – God, life, the land, the people, the dead warriors, his enemies, the entire generation “harvesting your name.” Here, she is depicted as a girl, her jealousy being described as “singing with the dawn.” While the poem as a whole reveals Abishag’s thoughts as she lies with the king at night, Gershon’s Abishag is not a poor girl forced into an impossible situation; it is even intimated that she chooses to stay rather than go looking for a peasant boy. Her pitying of the king and not being pitied thus appear to lie at the basis of the power of her image.

6 Shirley Kaufman: From being objectified to mocking

Shirley Kaufman’s “Abishag,” published in *Claims* (1984, 36–37), contrasts sharply with Gershon’s. The poem’s motto is a line from the biblical story that focuses on Abishag’s role as the king’s bed-warmer. As the poem develops, however, she is transformed from the object of the gaze of the king and his servants into a subject with her own thoughts and aware of her power to mock. Although silent, she allows us access to her thoughts.

The poem consists of four equal-length stanzas of eight lines, divided almost exactly between the perspective of the king’s servants (stanza 1), the king himself (stanza 2), Abishag (stanza 3), and the king and Abishag (stanza 4). The first describes Abishag’s mission, the servants treating her as an object in a “blanket effect” (Cushing Stahlberg 2009): “To dangle around his neck, / send currents of fever / through his phlegmatic nerves, something / like rabbit fur, silky, / or maybe a goat-hair blanket / to tickle his chin.” The second stanza heightens this impression, for David appears to treat her as a garment or road-map. Despite her directions, however, he cannot find his way: “He spreads her out / like a road-map, trying / to find his way from one point / to another, unable.”

His inability to come and go highlights his impotence in her company. Here, a new factor is introduced, hinted at by Abishag’s words in the Midrash, which

interpret the biblical phrase “but the king did not know her” as intimating David’s incapacitation. Abishag’s passivity is thus paralleled by his.

The third stanza presents us with Abishag’s own thoughts, revealing the bed-warmer to be an ice-maiden. Her true wish is to make the king vanish: “She thinks if she pinches / his hand it will turn to powder.” The “lost bird pecking in winter” of the second stanza is elaborated here: “She feels his thin claws, his wings / spread over her like arms, not bones / but feathers ready to fall.” Although flying and wings frequently symbolize freedom of movement, a “bird’s view” being omnipresent and omniscient, the king is impotent here, unable “to find his way from one point to another,” the “feathers being ready to fall” from his wings (see Li 2014, 77). The metaphor thus seems to mock the old king.

At the end of the stanza, Abishag treats David cruelly, aware that her feminine body constantly reminds him of his current state, which contrasts sharply with his glorious past as a womanizer. In the final stanza, Kaufman explicitly portrays Abishag in sexual terms, mentioning her breasts, slightly open mouth, and hair spilling everywhere in order to highlight the loss of David’s virility. Rather than being a poor village girl, Kaufman’s Abishag is thus a woman who, while recognizing her function as a heating device, is also cognizant of her power over the poor old king, thus forming a constant reminder of his lost past.

7 Rivka Miriam: Abishag as a link in a chain

A contemporary Israeli poet born in Jerusalem in 1952, Rivka Miriam published her first book of poems at the age of fourteen. Her works are infused with Jewish literary motifs, particularly from the biblical texts. Linda Zisquit, translator of some of Rivka Miriam’s poems into English, notes how she speaks through biblical characters such as Rachel, Leah, Isaac, and Ruth with “playful familiarity” (Zisquit 2009, 73). Miriam herself describes her self-appointed function as that of “carrying” ancient and modern figures of Jewish history within herself (quoted in Zisquit 2009, 73). Her poem “On the King’s Bad Abishag” was published in her book *Amar Ha-ḥoker* [Said the Investigator] (2005, 30).

Rivka Miriam’s Abishag serves as a link in the chain of David’s queens. Lying on his bed as “an unopened flower bud,” she inhales the scent of her predecessors – Abigail, Bathsheba, and Michal – through his old-man skin. While Bathsheba gave birth to Solomon (ילדה לו חכמה [bore him wisdom]), Abigail’s role in David’s life is more obscure. The biblical text states that she told David: “If anyone should rise up to pursue you and to seek your life, the life of my lord shall be bound in the bundle of the living under the care of the Lord your God; but the

lives of your enemies he shall sling out as from the hollow of a sling” (NRSV Anglicized Edition, 1 Sam. 25.29) – that is, that he would save his own life by saving that of her husband Nabal. Miriam, however, takes this to mean that Abigail was responsible for saving David’s life. The first person to publicly declare David as the king of Israel (1 Sam. 25.30–31), Miriam appears to hint that she enabled David to avoid “bloodguilt.” Together with Bathsheba, she thus introduces the character of Michal – “who spoke and since then is silent” (Zucker 2016, 74).

In the Bible, the dialogue between Michal and David when the maiden ridicules the king’s dancing in honour of the ark that has been restored to Israel is imbued with sexual overtones: “How did the king of Israel get him honour to-day, who uncovered himself to-day in the eyes of the handmaids of his servants, as one of the vain fellows shamelessly uncovereth himself!” (1 Sam. 6.20). It ends with Michal’s silence; the narrator allows her to protest but robs her of her voice at a critical moment (Exum 1990, 61). This silence is infectious, as Miriam writes: “and with him she left her contagious silence / a silence that will live in his palace / and rides his horse / infiltrates secretly to his murmuring humming in bad.” When Michal’s silence affects David, Abishag wonders: “Is David silent, or whispering?”

The fact that Michal articulates her feelings appears to be directly responsible for her barren state: “she had no child unto the day of her death” (2 Sam. 6.23; see Morse 2013, 31). While commentators have traditionally sought to understand Michal’s childlessness as God’s or David’s punishment of her, Miriam asserts that Abishag has the power to save Michal from her fate. If – contra the biblical text – she conceives through David, the child will be Michal’s. Miriam hereby adds a sexual angle to Abishag’s relationship with the king. The latter’s desire to couple with her reflects his wish to compensate himself (and Michal?) for the lack of an heir by the woman who loved him. His senescence (“at the end of his potency”) undermines his ability to impregnate her, highlighted by the repeated refrain: “maybe he could.” As a substitute wife, Abishag thus forms a link in the chain of queens, one whose primary role is to provide the king with a successor.

8 Lou Barrett: Abishag’s erotic lover

In Lou Barrett’s “Abishag,” published in *Doors, Gates and Portals* (2009, 19), Abishag dreams rather than speaks. As in some of her other poems that relate to biblical themes, this one opens with a reference to the biblical scene, the willow-slender, “silk-limbed,” eucalyptus-scented Abishag slipping “her heat under his royal sheets.” This depiction brings into play three senses – touch, sight, and

smell. Derived from the Greek *eu* “well” and *kalyptos* “covered,” the unopened flowers of the eucalyptus are protected by a cap. Rather than Abishag’s delicate flower being protected and covered, however, she is tasked with covering the old king. Her sensuality failing to arouse him, his wintry loins instead prompt her to lull him to sleep.

Despite reclining on the king, however, she is uncomfortable; her sleek, soft body lodged against the “ridge of the king’s ribs” keeps sleep at bay. Homesick, her vivid and sensuous imagination further prompts her to daydream of deliverance – a “winged ship breasting” the sea towards her. Transforming David’s breastpiece/-bone into a knight in shining armour, the winged ship symbolizes her yearning to be free – a longing full of sexual content. Upon its bow stands a young, bronzed seafarer “erect on the full lip / of a galley / spurring on a sluggish wind.” According to Freud, “the female genital is symbolically represented by all those objects which share its peculiarity of enclosing a space capable of being filled by something – viz., by pits, caves, and hollows, by pitchers and bottles, by boxes and trunks, jars, cases, pockets, etc. The ship, too, belongs in this category” (1920, 135). The young seafarer standing erect (the male phallus) on the lip of the galley (the female genitals) thus represents the sexual act. In contrast to the king’s “wintry loins,” he is virile and erect.

The final two lines of the poem return us to the opening similes. Abishag’s silky skin deserves “purple silks” from Lebanon to “stir” and cover it rather than being forced to warm and cover the old king. Barrett’s Abishag is thus a dreamer who escapes into her own imagination, countering David’s impotence by the young sensuous man she summons up in her erotic dream. While Glück’s Abishag dreams that love has become impossible when she becomes the king’s warmer, however, Barrett’s Abishag dreams of erotic salvation by a young sailor who will take her away/sexually.

9 Conclusion

The poets discussed above are all examples of women writers “writing themselves” in order to liberate their voice and sexuality from “government by the phallus.” Making their Abishag speak or think in order (in Cixous’s words) to enable her to “de-phallocalize” the body, they re-tell the biblical story from their own modern position (Cixous 1981, 50–51). As Suskin Ostriker observes, while (female) re-readings of Scripture do not oppose the biblical text – the Jewish sages assert that God intended “all the meanings that He has made us capable of discovering” – they revise the biblical text by adding their own insights, direct continuing

the midrashic tradition (Suskin Ostriker 1997, xiii). Each poet thus gives Abishag a different voice and way of tackling her situation.

Caspari's poem focuses on Abishag's emotional development – her dawning awareness of her deadly influence on the two royal siblings, which parallels her physical cooling as she approaches her own death. While Pinkerfeld's Abishag also experiences a gamut of emotions, these relate to a hopeful girl turning into a sexually abused young woman. Despite speaking and dreaming, Glück's Abishag remains passive and compliant in the face of patriarchy (God, the king, her father), failing to achieve any freedom, personality, or sexuality/passion. In submitting to the male will, she forfeits her future.

Although Gershon's Abishag is a secondary character, in her pitying of the old king and his memories of youth she constitutes a powerful presence, choosing to stay with the king, perceiving his past glory in his senescent body and envying those who knew him in his heyday. Kaufman's Abishag is objectified by the king and his servants. Eventually, however, despite being treated as a “blanket” and “road-map” and “doing her job” by lying passively on the king, she becomes inwardly active, desiring to pinch him and mocking his impotence by stressing her sexuality.

Rivka Miriam links Abishag with three of David's other wives. Focusing on Michal, she seeks to portray Abishag as a substitute wife who, if impregnated by the king, will compensate for Michal's childlessness. While Barrett's Abishag is passive in/deed, her thoughts are active and sexual, her erotic dream infused with sexual intercourse with a young lover.

In the hands of these female Jewish poets, Abishag thus develops from a mute biblical pawn into a fully fledged person(ality), self-aware and self-acting. In re-telling the biblical story through women's eyes and/or a feminist lens, they employ Suskin Ostriker's three types of hermeneutics – suspicion, desire, and indeterminacy – in order to give Abishag a voice, thoughts, and dreams, putting power into her own hands and encouraging her to assert her independence. They hereby exemplify the new wave of Jewish women poets and scholars seeking a place on the “Jewish bookshelf” from which they have been excluded for so long.

Works cited

- Akaviah, Yitzhak. *Lifnim Meshurat Ha-Shir* [In Front of the Poem's Lines]. Tel Aviv: Akad, 1975.
 Amir Pinkerfeld, Anda. *Yuval: Shirim* [Yuval: Poems]. Tel Aviv: Davar, 1932.
 Barrett, Lou. *Doors, Gates and Portals*. Bloomington: XLibris, 2009.
 Bar Shavit, Batia. “The Feminine Aspects in the Poetry of Anda Amir Pinkerfeld.” MA thesis. Bar-Ilan University, 1997.

- Berlowitz, Yaffa. "Anda Amir's Me-Olam, Demuyot mi-Kedem: A Proposal for a Modern Feminine Bible." *Jewish Women in Pre-State Israel: Life, History, Politics, and Culture*. Ed. Ruth Kark, Margalit Shilo, and Galit Hasan-Rokem. Waltham: Brandeis University Press, 2008. 257–267.
- Bonds, Diane S. "Entering Language in Louise Glück's *The House on Marshland*: A Feminist Reading." *Contemporary Literature* 31.1 (1990): 58–75.
- Caspari, Hedwig. *Elohim*. Berlin: Welt Verlag, 1919.
- Cixous, Héléne. "Castration or Decapitation?" Trans. Annette Kuhn. *Signs* 7.1 (1981): 41–55.
- Cohen, Haya. "Anda Pinkerfeld-Amir: Monography." Diss. Bar-Ilan University, 1998.
- Cushing Stahlberg, Lesleigh. "From Blanket to Blank Slate: The Lives and Times of Abishag the Shunammite." *From the Margins: Women of the Hebrew Bible and Their Afterlives*. Ed. Peter S. Hawkins and Cushing Stahlberg. Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2009. 122–140.
- Davidson, Jillian. "German-Jewish Women in England." *Second Chance: Two Centuries of German-Speaking Jews in the United Kingdom*. Ed. Julius Carlebach, Gerhard Hirschfeld, Aubrey Newman, Arnold Pucker, and Peter Pulzer. Tübingen: Mohr (Siebeck), 1991. 553–578.
- Elon, Ari. *From Jerusalem to the Edge of Heaven*. Trans. Tikva Frymer-Kensky. Philadelphia: Jewish Publication Society, 1996.
- Exum, Cheryl J. "Murder They Wrote: Ideology and the Manipulation of Female Presence in Biblical Narrative." *The Pleasure of Her Texts: Feminist Reading of Biblical and Historical Texts*. Ed. Alice Bach. Philadelphia: Trinity Press International, 1990. 45–68.
- Freud, Sigmund. *A General Introduction to Psychoanalysis: Part Two – The Dream*. Trans. G. Stanley Hall. New York: Boni and Liveright, 1920. *PDFBooksWorld*. <https://eduardolbm.files.wordpress.com/2014/10/a-general-introduction-to-psychoanalysis-sigmund-freud.pdf> (2 March 2017).
- Gershon, Karen. "David and Abishag." *Critical Quarterly* 21.4 (1979): 28.
- Glück, Louise. *The House on Marshland*. London: Anvil Press Poetry, 1976.
- Gluzman, Michael. *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Hauschner, Auguste. "Hedwig Caspari." *Das Zeit* 3 (1924): 101.
- Jerome, Letters. Trans. W. H. Fremantle, G. Lewis, and W. G. Martley. London: Aeterna Press, 2016.
- Kadari, Tamar. "Abishag: Midrash and Aggadah." *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. Jewish Women's Archive, 1 March 2009. <https://jwa.org/encyclopedia/article/abishag-midrash-and-aggadah> (5 August 2018).
- Kaufman, Shirley. *Claims*. New York: Sheep Meadow Press, 1984.
- Li, Li-jun. "A Study of 'Bird' Metaphor and Metonymy Model in Translation of Children's Literature." *International Conference on Humanity and Social Sciences (ICHSS 2014), Guangzhou, China*. Lancaster, PA: DEStech Publications, 2014. 75–79.
- Miriam, Rivka [Rochman, Rivka Miriam]. *Amar Ha-ḥoker* [Said the Investigator]. Jerusalem: Karmel, 2005.
- Morris, Daniel. *The Poetry of Louise Glück: A Thematic Introduction*. Columbia: University of Missouri Press, 2006.
- Morse, Benjamin. "The Defence of Michal: Pre-Raphaelite Persuasion in 2 Samuel 6." *Biblical Interpretation* 21.1 (2013): 19–32.

- Oppenheimer, Yohai. "Nashiyut u-leumiyyut: Shirat Anda Pinkerfeld-Amir bi-shenot ha-arba'im ve-ha-hamishim" [Feminism and Nationality: The Poetry of Anda Amir Pinkerfeld in the 40s and 50s]. *Mikan* 2 (2001): 142–164.
- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." *College English* 34.1 (1972): 18–30.
- Rosen, Norma. "Midrash, Bible and Women's Voices." *Judaism* 45.4 (1996): 422–445.
- Selinger, Eric Murphy. "Midrashic Poetry and Ribboni Poetics (With Special Reference to the Work of Joy Ladin and Peter Cole)." *Religion and Literature* 43.2 (2011): 135–144.
- Suskin Ostriker, Alicia. *Feminist Revision and the Bible*. Oxford and Cambridge, MA: Blackwell, 1993.
- Suskin Ostriker, Alicia. *The Nakedness of the Fathers: Biblical Visions and Revisions*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.
- Tsevat, Matitiahu. "Marriage and Monarchial Legitimacy in Ugarit and Israel." *Journal of Semitic Studies* 3.3 (1958): 237–243.
- Wells, Elizabeth. "As Salt in the Sea." *AJR Information* 45.4 (1990): 4.
- Wilson, Eddie W. "The Gourd in Folk Symbolism." *Western Folklore* 10.2 (1951): 162–164.
- Wooten, Anna. "Louise Glück's *The House on Marshland*." *American Poetry Review* 4.4 (1975): 5.
- Zierler, Wendy. "Anda Pinkerfeld Amir." *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. Jewish Women's Archive, 1 March 2009. <https://jwa.org/encyclopedia/article/amir-anda-pinkerfeld> (5 August 2018).
- Zisquit, Linda. "Innovation and Tradition: Translating Yona Wallach and Rivka Miriam (and Me)." *Bridges* 14.2 (2009): 56–74.
- Zucker, David J., and Moshe Reiss. "David's Wives: Love, Power, and Lust." *Biblical Theology Bulletin* 46.2 (2016): 70–78.

Dr Anat Koplowitz-Breier is a lecturer at the Comparative Literature Department at Bar-Ilan University in Ramat-Gan, Israel. Her research focuses on modern poetry, mainly by women poets (in German, English, and Hebrew), and medieval literature. She is also working on the place of the Bible in literature. Another area of her expertise is detective fiction.

**4 The Rhetoric of Social Critique and
Moral Subversion:
Satire, Irony, and the Green Language of
Global Concern**

Antonio Leggieri

Magistrates, Doctors, and Monks: Satire in the Chinese Jestbook *Xiaolin Guangji*

Abstract: In most modern Chinese–English dictionaries, the term *fengci* – a word composed of two characters which originally meant “to chant” and “to stab” – is often given as a direct translation of “satire.” In the light of an etymological origin so notably different from its Latin counterpart, *satira*, one might be tempted to think that satire, in its commonly understood sense, does not exist in Chinese literature, especially of the premodern variety. This article takes social satire as its starting point, introducing and dealing with three recurring categories of character from the premodern Chinese jestbook *Xiaolin Guangji*, namely magistrates, doctors, and monks. The debased image in which such characters wallow, and the overturning of their value systems, are the two main features which best serve the purpose of satire, and in this article such features become the object of a comparative theoretical analysis in an attempt to establish a dialogue between the main themes of the aforementioned jokes and the Western concept of satire. The main purposes of this article are to point out the satirical (and not merely ridiculous or humorous) nature of the text, and at the same time to highlight a Chinese way of using it, which has apparently been neglected to date.

Keywords: Chinese literature, intertextuality, jestbooks, parody, satire, *Xiaolin Guangji*

Satire appears throughout the history of classical Chinese literature and encompasses all genres; one might even argue that any representative work of Chinese narrative contains at least some degree of satire, and that there is at least one representative satirical work for each literary genre (poetry, drama, essays, and so on). Therefore, we should not consider Chinese satire as a distinct genre, but rather as a feature, a continuum present in varying degrees and configurations in different works. The Chinese word for satire is *fengci* 諷刺, a word coming from a line in the *Great Preface* (*Da Xu* 大序), the most authoritative commentary on the *Book of Odes* (*Shijing* 詩經); it originally meant “to criticize by means of an ode”: 上以風化下, 下以風刺上 [By *feng* those above transform those below, also by *feng* those below criticize those above] (Owen 1992, 46). As is the case with many characters (*tongjia* 通假 “interchangeable homophones”), *feng* 風 “air, poem, ode” (but also “influence”) is interchangeable with *feng* 諷 “to chant” (but also “to

criticize”; Owen 1992, 39).¹ Confucius himself, apart from being considered the compiler of the *Book of Odes*, is thought to have highlighted its social power elsewhere: 詩可以興，可以觀可以群，可以怨 [An apt quotation from the Odes may serve to stimulate the imagination, to show one’s breeding, to smooth over difficulties in a group and to give expression to complaints] (Confucius 2010, 179; my emphasis).

While it is true that satire (or its conceptualization) is rooted in poetry, it is however much easier to spot in the philosophical writings of the Pre-Qin (*xianqin* 先秦, up to 221 BC) era. Treaties from the various schools of thought often clarified their points of view through brief explanatory anecdotes, called *yuyan* 寓言 (“entrusted words”; this word would later come to mean “parables”), stylistically quite close to proper jokes, and often brimming with satirical content. The Daoist text *Zhuangzi* 莊子 records the first definition of *yuyan*: 寓言十九，藉外論之。親夫不為其子媒，親夫舉之，不若非父者也 [I entrust my words to others nine out of ten times, and I rely on external factors (or strangers) to expound my point. (Just as) A father does not act as a matchmaker for his son, because his recommendation would not be as convincing as someone who is not a father] (Guo 1985, 948; translation, emphasis, and interpolations in brackets are mine).

Yuyan, though often humorous in content, were used to prove a point, and not as simple jokes. In the same way, poetry’s various incursions into humour were usually not for the mere purpose of laughter, but to voice dissatisfaction. The *Book of Odes* records a maxim according to which one should and should not use derision: 善戲謔兮，不為虐兮 [When you make fun of someone, you should not be offensive] (my translation). The accepted theory is that *yuyan* were non-existent in the high literature of the Qin 秦 (221–206 BC) and Han 漢 (206 BC–AD 220) dynasties, when ruthless emperors damaged, both literally and spiritually, literary circles. Suffice it to remember that the first emperor, Qin Shihuang 秦始皇 (259–210 BC), ordered “burn the books and bury the scholars,” and that Emperor Han Wudi 漢武帝 (r. 187–140 BC) advocated “dismiss all other teachings and revere only the Confucians.” These activities left the intellectuals worrying about much more serious matters than proving their point through humorous parables. As David Knechtges put it, “Confucians, particularly Han Confucians, were generally a stuffy and prudish lot” (1970–1971, 81). It follows that every trace of incongruity, every double entendre, and every voluntary pun was absent from orthodox teaching, and relegated to popular songs, court jesters, and so on.

¹ The meaning of *feng* as “chant” is recorded in the Han 漢 dictionary *Shuowen Jiezi* 說文解字 (second century AD).

In the Wei–Jin 魏晉 (AD 220–589) period, two major events contributed to breathing new life into this genre: firstly, the appearance of Handan Chun’s 邯鄲淳 (132–225) *The Forest of Laughs* (*Xiaolin* 笑林), a collection of humorous anecdotes, which today is regarded as the first Chinese jestbook; secondly, the translation into Chinese of the Buddhist *Hundred-Fable Sutra* (*Bai Yu Jing* 百喻經).² Satire (and humour in general), muzzled in orthodox literature, flourished in the many jestbooks which followed these two.³

It is from this perspective that I propose to analyse the Qing 清 (1644–1912) jestbook *Extended Records from the Forest of Laughter* (*Xiaolin Guangji* 笑林廣記; henceforth *XLGJ*), in terms of both satirical poems and stories. Its earliest extant version dates back to the fifty-sixth year of the Qianlong Reign 乾隆 (1791), and it can be considered one of the highest achievements in this specific literary format, an anthology containing more than six hundred jokes from at least three previous collections.⁴ The compiler of this collection hid his identity under the pseudonym *Youxi Zhuren* 遊戲主人 “The Master of Games,” but others quote him as *Youxi Daoren* 遊戲道人 “The Playful Learner of the Way.”⁵

1 Satirical poems

Despite being well over sixty, an old prostitute kept on applying heavy ointments to herself, to curry favour with young boys. Afraid to reveal her white hair, she bundled it in a very respectable way, and covered it with a hat. This went unnoticed by the common people, and at the end of the day, she still managed to seduce someone. A famous literate mentioned this at a banquet, and jokingly modified a poem by Du Fu, to ridicule her: “At this venerable age she is still going strong and unable to relax, happy to entertain to the fullest tonight’s noblemen. Worried about the hair on her temples, she learns to cover it respectably. Liquid pours from her vagina as if falling from a thousand cliffs, while her bound feet stand erect and cold like the peaks of two mountains. This time next year, who knows who will be here (with her)? Drunk, I take my own cock and look at it.” And everyone laughed. (*XLGJ* 1985, 257–258; my translation)

This joke goes to great lengths to modify a pre-existing text; as a parasitic literary form (a feature that it shares with satire), a joke can momentarily disguise itself as a different literary genre. The most attentive readers will recognize this

² Chen and Cao (1981, 119–124).

³ For an all-encompassing anthology of selections from these jestbooks, see Wang (1956).

⁴ Namely *Xiaozan* 笑贊, *Xiaodao* 笑倒, *Xiaofu* 笑府; see Rea (2015, 22). However, *XLGJ* is mostly a rewriting of *Xiaofu*.

⁵ For example, Hsu Pi-Ching (2015, 7).

text as a parody of a poem by the Tang 唐 poet Du Fu 杜甫 (712–770) entitled “At Cui’s Villa in Lantian on the Double Ninth Festival” (*Jiuri lantian Cuishi Zhuang* 九日藍田崔氏莊):

As I age, I grieve over autumn and force myself to relax,
 A good mood comes on me today, I have a full measure of delight with you.
 Embarrassed that with this thinning hair my hat would be again blown off;
 One might ask a bystander to tease me, so I straighten up my cap.
 The Lan River comes from afar, falling from a thousand mountain streams,
 Jade Mountain’s height matches the paired peaks in cold.
 At this gathering next year, I wonder who will be hale?
 Drunk, I take the ailanthus in hand and look at it carefully. (Owen 2016, 50)

One way to approach this text is to see how it reacts to the principle of textual cooperation. This principle, as theorized by Eco (1979, 67), revolves around a sort of game that the author wants the reader to win, thereby interpreting the text correctly. In order for this specific joke to work, some conditions are necessary:

- The recipient should be familiar with the subject of the poem. For this reason, the introductory remarks give us some background information.
- The recipient should be familiar with the original material – that is, Du Fu’s poem – from which the parasitic text stems.
- The recipient should momentarily lose the game of textual cooperation: for a satisfactory result, the receiver is not supposed to recognize the joke as such from the beginning, nor to guess its punchline.

Our joke starts as a simple imitation; in fact, the first lines of the two texts look like two variations on the same poem. The elements of parody come forward only one by one, starting in the third line: the hair, the water, the bound feet, and the poor client’s penis. All these images lead the poem astray from its original form, and finally allow the receiver to interpret the text as a joke, an imitation. This imitation, in turn, is not the ultimate purpose of the joke; were it so, we would not be facing a satire directed at the old prostitute, but merely a parody of Du Fu’s poem.

Satirical poems take on a social edge in many cases, aiming to strike at public characters, albeit without calling them by name, and thus to epitomize them as representatives of an entire category. The following joke is an example:

There used to be a magistrate with no talent in running state affairs; being only interested in wine, he ran the state indolently, and his love for wealth led him to be cruel towards his subjects. The people hated him so much that they wrote a poem to ridicule him: “Lamps of black lacquered leather, half a day a firefly. A white tiger painted on a whitewashed wall, a black dragon written on yellow paper. He knocks on a mud chime stone with an eggplant, and he tries to play a wooden bell with a white gourd. He only knows money and alcohol, without considering what is just and what is right.” (*XLGJ* 1985, 13; my translation)

The mimesis of the joke is once again complete, and the reader is at a loss: this little text appears at first more similar to a poem than to a joke, and, apart from the last two lines, it seems a collection of rather disjointed images. The original text relies heavily on its prosodic structure, in which there is a rhyme for every two lines: *chong* 蟲 “insect” (as part of *yinghuochong* 螢火蟲 “firefly”), *long* 龍 “dragon,” *zhong* 鐘 “bell,” and *gong* 公 “right.” In order to enable us to identify the object of satire, the background context at the beginning of the joke comes to our assistance; but even so, the images appearing before our eyes make little or no sense unless we arrange them into couplets. “Lamps of black lacquered leather” is a reference to a popular song recorded by the scholar Tao Zongyi 陶宗儀 (1316–1403?), with which people voiced their disappointment about a corrupt magistrate.⁶ The second line appears as a corollary of the first one; in traditional Chinese medical science, fireflies were thought to be generated by rotting grass,⁷ hence someone who is “half a day a firefly” is probably someone who rots away for a considerable amount of time. In the following two lines, we supposedly witness two arts that the corrupt magistrate indulges in rather than administering state affairs, namely painting and calligraphy. The parallelism between the lines follows this scheme:

<i>colour</i>	<i>place</i>	<i>verb</i>	<i>colour</i>	<i>animal</i>
粉	牆	畫	白	虎
“whitewashed”	“wall”	“to paint”	“white”	“tiger” (symbol of <i>yin</i> 陰)
黃	紙	寫	烏	龍
“yellow”	“paper”	“to write”	“black”	“dragon” (symbol of <i>yang</i> 陽)

A similar scheme is present in the following two lines:

<i>object</i>	<i>verb</i>	<i>material</i>	<i>object</i>
茄子	敲	泥	磬
“eggplant”	“to knock”	“mud”	“chime stone”
冬瓜	撞	木	鐘
“white gourd”	“to beat”	“wood”	“bell”

Where these latter two lines are concerned, the second one gives away the key to understanding the first: we should start with the expression *zhuang mu zhong* 撞木鐘, literally “to beat a wooden bell,” but here meaning “to swindle” or “to do something in vain.” In light of this meaning, we understand that the first line

⁶ The whole *Nancun Chuogenglu* 南村輟耕錄 is available at <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&res=389039> (17 December 2018).

⁷ Cai (2007, 193).

acts only as a mirror to the one below it; its function is merely to anticipate and complement the action described in the second line. By contrast, the very last couplet is the clearest one, and for prosodic reasons, it is the centre of gravity for the whole poem, the part in which the solution is given away, the enigma unfolds, and the mimesis finally falls apart. Because of its position at the end of the poem, and because of its relative simplicity and intelligibility, the last couplet brings us to reconsider all the previous lines as its corollary. The clarity of the last two lines justifies all the unintelligible images encountered before, and the rhyming pattern of the whole poem somehow pulls all the images towards the last couplet.

What do we make of these poems? Judging by the contextual information provided, both cases were born as “conversational jokes,” but since they have been put into written form, it is possible for them to be retold, and thus be turned into “canned jokes.”⁸ In theory, their canned nature makes them suitable for endless retelling, but in practice, as we have seen, the density of their culturally specific elements begs for close reading and explanation of almost every single line. If, on one hand, it is true that in so doing we betray the original intention of the text as the written record of an impromptu piece, on the other hand, this kind of dissection is necessary to bring out and understand the satirical elements. If we wanted to understand them in terms of the ideas elaborated by Highet,⁹ it would be easy to give in to the temptation of regarding them as form- or content-parodies of classical poetry. One should acknowledge, however, that poetry is nothing other than the main instrument by which satire is conveyed, and neither its idiosyncratic succinct style, nor its images and themes, are made the object of mockery by these two jokes. On the contrary, satirical poems make use of this style to carry out their mimesis, and in order to do so, they recreate mock-classical poems with the utmost respect for their terse language and ornate images. Their respect for the classical language is, however, of a practical nature, and essential for these two texts to function as jokes. For the Chinese reader, the first joke in particular represents a script violation regarding the authoritarian voice of classical Chinese poetry, whereas the second joke sounds more like a traditional satirical poem and less like a joke, while making good use of juxtaposed images in rhyming patterns. Their satire is at once particular and universal, since both jokes are directed against a single individual while at the same time depriving their target of any discernible personality or features. Ultimately, these poems do not preoccupy themselves with distorting reality, or with offering an alternative to it, but the book presents them as commentaries on events that happened, and not as fiction.

⁸ For a thorough discussion of canned jokes, see Attardo (1994, 298; 2001, 62).

⁹ Highet (1962, 80–106).

2 The duality of satire in jokes

2.1 Kind-hearted and ruthless satire

Imposing a certain cultural model on a product of a different culture leads inevitably to oversimplification of the latter; nonetheless, a Chinese scholar, Jin Xinrong 金鑫榮 (2007, 20), has tried to superimpose the Horatian/Juvenalian duality onto Ming and Qing fiction. In his opinion, the classic book *The Scholars* (*Rulin Waishi* 儒林外史) is the foremost example of Horatian satire, mild and light-hearted; on the other hand, the text *What Kind of Book Is This?* (*Hedian* 何典), written in Wu 吳 (Shanghainese) dialect, is a prime example of Juvenalian satire, cruel and ruthless. Analogously, Qi Yukun 齊裕焜 and Chen Huiqin 陳惠琴 (1995, 4) recognize the two poles of Chinese satire as the *Great Preface* (Horatian) and the writings of the Han historian Ban Gu 班固 (Juvenalian). The debate about which texts should be included in which category has been further extended by Chen Yingshi 陳英仕 (2005, 22), who believes that, apart from these two categories, there is a third, “*yuyan* category,” in which all the faults and shortcomings of men are described in the world of spirits or of dreams.

XLGJ lacks cohesiveness; thus, it is better to analyse it as a collection of more than seven hundred microtexts which can coexist as part of a shared narrative or can be independent from each other. This also explains why, for different jokes, different kinds of satire are visible. Let us consider some examples.

There are three statues in a temple, arranged in this way: first Confucius, then Buddha, and then Laozi. A Daoist monk sees them and soon puts Laozi in the middle. A Buddhist monk passes by and moves Buddha into the middle. A Confucian sees this and, of course, he moves Confucius into the middle. The Three Sages tell each other: “We were doing so well, but if these petty men keep moving us, we will break!” (*XLGJ* 1985, 323; my translation)

A vivid picture comes to life in the space of only sixty-four characters. On the surface, the laughter comes from the overall absurdity of the situation, with us readers experiencing a violation of our script for the concept of a statue. The book is full of talking statues, objects, and body parts, and this joke can be included in the *yuyan* category. At any event, once we take away this aspect, we come to realize this: we are not laughing at the three statues, but rather they are laughing at us, they are criticizing the three clergymen’s behaviour, and by extension the behaviour of all humanity. We can see that the three statues embody the spirit of *sanjiaoheyi* 三教合一 “three teachings as one,” the perfect, harmonious synthesis between Daoism, Buddhism, and Confucianism advocated through the centuries; the petty, small-minded clergymen operate to create the opposite

effect: division, contrast. Although this message is a serious one, it is delivered in a rather benign and light-hearted way: the Three Sages, without any reverential fear, address each other like old friends, with informal language (highlighted by the word *haohao* 好好, meaning “quite well,” and by the pronoun *women* 我们, simply meaning “we,” where the classical Chinese wording would have called for more venerable address forms).

Whenever the writer of these jokes adopts a benevolent attitude to satire, one characteristic is widespread in the jestbook: an eminent, authoritative voice delivers the punchline, in most cases Confucius himself. In “Visiting a Confucian Temple” (*Ye Kongmiao* 謁孔廟), Confucius, a statue once again, delivers a verbal pun based on the relationship between his surname *Kong* 孔 and the Chinese *kongfang* 孔方 coins. In “Presenting Evidence to Confucius” (*Zheng Kongzi* 證孔子), Confucius – this time in person – manages to solve a dispute between two Confucian scholars by flattering them both as orthodox interpreters of his doctrine, only to confess to his pupil that he did so only because he was fed up and wanted to get rid of them.¹⁰ We see Confucius; but *onomasti komodein* (criticizing someone by calling him/her by name) does not take place, because he is the one who criticizes and the “victims” are usually only called by their professions. In seeing Confucius, arguably one of the most authoritative characters in Chinese history, making such light-hearted remarks, the hypothetical Chinese reader experiences another script violation, which adds to the overall comic effect.

Ruthless and merciless satirical content can be found in poems as well as in ordinary jokes. What strikes us here is that the satirical element is not exactly part of the closing punchline (as happened in the two poems that we briefly analysed above), but is given away by some secondary detail. Doctors are a (negative) model character, and even though the jokes in which they appear are mostly variations on the theme of “a bad doctor kills a patient by malpractice,” the punchline is not always a direct attack on them, and in some cases it can even be uttered by them. An example follows:

A child has a fever, and when the doctor gives him some medicine, he dies. His father wants to punish the doctor. The doctor does not believe him, so he goes to examine the child, touches him, and tells the father: “You really are a deceiver! You only wanted me to relieve his fever, and now that luckily all his body has turned cold, why are you blaming me?” (XLGJ 1985, 85; my translation)

¹⁰ Both jokes have been translated into English by Hsu (2015, 67, 82). Hsu’s translation is based on the *Xiaofu*, and thus bears different titles and/or punchlines.

The doctor's cunning reply makes the reader feel no pity for or empathy with him. The satirical element is represented by the doctor's quick-witted attempt to escape well-deserved punishment. The dominant character of the text as a mere joke is visibly at odds with the satirical element: the objective of the former is to amuse the reader, while the latter aims at scaring him/her, or at least causing him/her to loathe the doctor. The subjective aspect of the text comes to light, and the reader will decide whether to go all the way in interpreting the text as a violent attack on widespread medical malpractice,¹¹ or to treat the text merely as a joke, laughing and forgetting about it soon after. Interestingly, the remark sounds ironic (and that is why it would make us laugh), but the irony is only external, by which I mean that, seen from the doctor's perspective, there is no irony in his words and he only wants to escape punishment.

2.2 Realistic and exaggerated satire

It is often said that satirists resemble prophets because they can foretell and narrate future events based on what they see in the present. Satirists put their society in front of a mirror, and let it look at itself from a detached point of view. It is necessary to note that *XLGJ*'s approach to society is rather different: the only place in which the book tries to show us the future is in the description of a single person's future, more precisely in the afterlife:

A man who does not believe in Buddhism, after death suffers a severe punishment. Once arrived in hell, he tries to find a monk to obtain a good reincarnation, but he cannot find any. He asks someone: "So, aren't there any monks here?" and the other soul answers: "Oh, there are many, but they are all sent to Fengdu [the capital of hell]." (*XLGJ* 1985, 261; my translation)

This kind of satire does not show us the effect of the monks' behaviour on future society, but rather on themselves. When we see the monks sent into the deepest pits of hell, the first thing that we can think of is, once again, a violation of the "monk" script. The world of spirits is much more widespread in traditional Chinese than images of talking animals, which are rarer here than in the Western tradition.¹² The distorting mirror effect appears because we find one little-known element (the monk) which links the world of the joke with the actual world, so

¹¹ Zhou (1983, 8–9).

¹² Qi and Chen (1995, 57–58).

that, rather than a critique of society, we get a critique of the Buddhist clergy. One might say that this is not pure satire but rather a “sour invective” (I borrow the term from Frye) because it does not offer the monks a chance for redemption. It is here that another dualistic aspect of jokes comes forward, and that is the duality of its recipients. If, on the one hand, the joke addresses the monks already beyond redemption with a purely derisive purpose, on the other hand, the joke indirectly addresses readers, and in a broader sense everyone who in theory can still be saved, with a didactic purpose.

Equally important, when *XLGJ* wants to criticize society directly (and bad doctors or magistrates as symbols of society), it does so without transposing the setting in space or in time; instead, it shifts our point of view by starting from a different context and moving back to the original. Once more, the world of spirits and demons is the preferred starting point:

The King of Hell sends a demon to the world to investigate a famous doctor, telling him: “You should look for the one without any spirit of a wronged patient waiting at his door.” The demon understands the order and goes into the world, but in front of every doctor’s office, he happens to find the spirits of many wronged patients. Finally, he arrives at a house before which he only sees the guardian spirit of the door walking back and forth, so he thinks: “This must be the place where the famous doctor operates.” However, when he asks about it, it turns out that the doctor had just started practising the day before. (*XLGJ* 1985, 75; my translation)

This joke carries out a direct and explicit criticism of doctors; it only transposes the setting for a brief moment, before returning us to the real world. This has the effect of making the reader see the old world from a more detached perspective, and thus awakening the reader to the patients that are wronged by bad doctors every day.

Another interesting perspective is the one in which a character is stripped completely of all traits of personality and only two things remain visible in his/her description: his/her social role and his/her obsession. We have seen before that magistrates and doctors are not called by name, and thus are epitomes of whole categories, and that monks are the ones who suffer this fate most often. Most jokes about monks rely on them having a double cross to bear, one because of their identity as monks, and another because of their lust and sexual desires:

One night, a Buddhist master tells his apprentice: “Tonight we’ll be vegetarian!” When his apprentice asks: “What do you mean by *vegetarian*?” his master replies: “We will do it without saliva!” During the intercourse, the apprentice feels pain and screams: “Master, it’s unbearable, please let’s have some meat!” (*XLGJ* 1985, 262; my translation and emphasis)

The text does not seem willing to develop the characters' different personalities, so they come across as one-dimensional marionettes, driven by one purpose only. By cutting out all other aspects of their personality, and focusing only on their bad habits, the text manages to magnify all condemnable behaviour, and brings to prominence hidden or dormant traits. Stories about lustful monks and nuns appear throughout the book (and actually have a prominent role in the literature of the time), and this exaggeration, while detracting from the characters' verisimilitude, certainly proves effective in creating an amusing effect. The Buddhist master could not have used different words for his description, since vegetarianism is an important part of Buddhist life, and the joke highlights the tension between the vocabulary which he (as a monk) has to adhere to, and the sexual impulses that lie within him (as a person).

3 Conclusion

Satire is one of the continuous features in Chinese literature. It should not come as a surprise, then, that even in jestbooks, a minor form of literature, the satirical element is present in various forms and configurations. As we have shown above, this element demands a close analysis in order to be understood and appreciated in its totality, and, rather surprisingly, shows continuous references to more orthodox literature and culture. Moreover, in order to discover these traits, one has to engage in a “misreading” of the original text. By this, we mean that we should neglect its primary function – that of being an amusing piece of writing – and investigate the reasons behind the amusement it might create in a Chinese reader. Only by carrying out this misreading can we gain a clearer picture of the various features (not only satire, but also humour, carnival, the grotesque, parody, and so on) that are latent in this jestbook. Only by choosing *not* to laugh, can we discover and reveal the redemptive qualities of these particular pieces of Chinese satire.

Works cited

- Attardo, Salvatore. *Linguistic Theories of Humor*. Berlin and New York: Mouton De Gruyter, 1994.
- Attardo, Salvatore. *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin: De Gruyter, 2001.
- Cai Zong-Qi, ed. *How to Read Chinese Poetry: A Guided Anthology*. New York: Columbia University Press, 2007.

- Chen Yingshi 陳英仕. *Qing Dai Guilei Fengci Xiaoshuo Sanbuqu: Zhanguizhuan, Tangzhongkui Ping Gui Zhuan, Hedian* 清代鬼類諷刺小說三部曲:《斬鬼傳》《唐鍾馗平鬼傳》《何典》 [A Trilogy of Supernatural Satirical Novels from the Qing Dynasty]. Taipei: Showwe Information, 2005.
- Chen Puqing 陳蒲清 and Cao Risheng 曹日升. "Shi Lun Zhongguo Gudai Yuyan De Fazhan Jiqi Tese" 試論中國古代寓言的發展及其特色 [An Attempted Commentary on the Development of Ancient Chinese Parables and Their Features]. *Qiusuo 求索* 4 (1981): 119–124.
- Confucius. *The Analects (New Bilingual Edition)*. Trans. D. C. Lau. Hong Kong: Chinese University Press, 2010.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Guo Qingfan 郭慶藩. *Zhuangzi Jishi 莊子集釋* [Complete Commentaries on Zhuangzi]. Ed. Wang Xiaoyu 王孝魚. Beijing: Zhonghua Shuju, 1985.
- Highet, Gilbert. *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.
- Hsu Pi-Ching. *Feng Menglong's Treasury of Laughs: A Seventeenth-Century Anthology of Traditional Chinese Humour*. Leiden: Brill, 2015.
- Jin Xinrong 金鑫榮. *Ming Qing Fengci Xiaoshuo Yanjiu* 明清諷刺小說研究 [Research on Satirical Novels of the Ming and Qing Periods]. Beijing: Fenghuang Chubanshe, 2007.
- Knechtges, David R. "Wit, Humor and Satire in Early Chinese Literature (to A.D. 220)." *Monumenta Serica* 29 (1970–1971): 79–98.
- Owen, Stephen. *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1992.
- Owen, Stephen. *The Poetry of Du Fu*. Boston and Berlin: De Gruyter, 2016.
- Qi Yukun 齊裕焜 and Chen Huiqin 陳惠琴. *Jing Yu Jian: Zhongguo Fengci Xiaoshuo Shilüe* 鏡與劍: 中國諷刺小說史略 [The Mirror and the Sword: A Brief History of the Satirical Novel in China]. Taipei: Wenjin Chubanshe, 1995.
- Rea, Christopher. *The Age of Irreverence: A New History of Laughter in China*. Oakland: University of California Press, 2015.
- Wang Liqi 王利器. *Lidai Xiaohua Ji* 歷代笑話集 [A Collection of Jokes through the Ages]. Shanghai: Gudian Wenxue Chubanshe, 1956.
- Xialoin Guangji = *Xinjuan Xiaolin Guangji* 新鐫笑林廣記 [Newly Carved Extended Collection of the Forest of Laughter]. Ed. Youxi Zhuren 遊戲主人 and Research Center of Classical Literature at National Cheng Chi University 國立政治大學古典小說研究中心. Taipei: Tianyi Chubanshe, 1985.
- Zhou Qiming 周啟明, ed. *Ming Qing Xiaohua Si Zhong* 明清笑話四種 [Four Kinds of Jokes from the Ming and Qing Periods]. Beijing: Renmin Wenxue Chubanshe, 1983.

Antonio Leggieri was born in Grottaglie in 1987, and holds an MA in Editorial and Sectorial Translation and Interpreting (Chinese and English into Italian), and a PhD in Comparative Literature and World Literature from Beijing Language and Culture University. He is currently a candidate for a second PhD at the University of Salento (Lecce, Italy); his current research focuses on premodern Chinese literature.

Georgia Panteli

The Satirical Tradition of Collodi and Pinocchio's Nose

Abstract: This paper explores the theme of Pinocchio's nose in Carlo Collodi's *The Adventures of Pinocchio* (1883) and its retellings, with particular emphasis on the satirical aspects of the texts. Collodi's *Pinocchio* is known as a children's story, yet it is a text written for both children and adults, and is entertaining for both due to its satirical and subversive nature. Both in terms of stylistics and visual references, Collodi was influenced by Laurence Sterne's satirical texts, in particular by *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, published more than a century earlier. Sterne's influence is clearly manifested in the case of Pinocchio's growing nose. The article explores how this theme has been used satirically in postmodern retellings of Collodi's text, such as Jerome Charyn's *Pinocchio's Nose* (1983) and Robert Coover's *Pinocchio in Venice* (1991). Even though Pinocchio's growing nose is frequently associated with lying, the focus of this article will be on Freudian interpretations and sexual allusions, and how satire works in that context.

Keywords: Carlo Collodi, Jerome Charyn, Laurence Sterne, noses, Pinocchio, Robert Coover

This article will present the satirical elements in *The Adventures of Pinocchio*, in particular with regards to Pinocchio's nose, and examine the historical context of its author, Carlo Collodi, as well as influences on him, such as Laurence Sterne. It will also show how Collodi's satirical tradition continues in contemporary retellings of his work, such as Robert Coover's *Pinocchio in Venice* and Jerome Charyn's *Pinocchio's Nose*.

Carlo Collodi's *Le avventure di Pinocchio: Storia di un burattino* (henceforth referred to by its English title, *The Adventures of Pinocchio*) is one of the most famous texts in the world and the "most translated non-religious book in the world" (Rollino 2014).¹ *The Adventures of Pinocchio* tells the story of an animate puppet carved by Geppetto from a talking log. Pinocchio is a puppet-boy who is supposed to go to school, but he is sidetracked by the Fox and the Cat, who deceive and almost kill him. He is saved by the Blue Fairy, but he has more adven-

1 All translations in this article are my own unless otherwise indicated.

tures, in which he faces enemies and is helped by friends and by the Fairy, until he is finally transformed into a human boy with her help and reunited with his father, Geppetto. The story has been given many characterizations, from rite-of-passage novel to *Bildungsroman* and picaresque novel.² It originated as a series of stories for the children's magazine *Giornale per i bambini*, and due to its great success it grew from an initial fifteen to thirty-six chapters.

Numerous "Pinocchiate" have been written, both as critical analyses and as retellings of Collodi's text. Many of them focus on the mystery of Pinocchio's growing nose. The story of the puppet who wants to become a real boy is mostly known through its Disney adaptation, which has discarded all the satirical elements and nuances of the original text, such as the playfulness of Pinocchio's growing nose. Collodi was writing for two audiences, for both children and their parents. Even though lying is widely known as the reason for the growth of Pinocchio's nose, this was not originally the case.

What Collodi had originally planned to be the story of Pinocchio would have ended with chapter 15, when Pinocchio is hanged from the Great Oak and dies; the theme of telling lies had not been associated with Pinocchio's growing nose at this stage. Up until this point, there are only two occasions when Pinocchio's nose grows, and neither of them is associated with lying. The first one is when Geppetto carves him into being, and the second is when he is frustrated by the optical illusion of a painted kettle while being very hungry. On both occasions, his nose grows, but not out of proportion. In fact, there is an instance in chapter 7 when Pinocchio tells a lie (that the cat ate his feet) but his nose does not grow.

Collodi's young readers insisted that the story continue, and the magazine's editor, convinced by the possibilities for profit, asked Collodi to keep writing. Collodi revived the dead puppet, expanding on themes that he had already introduced in the first part of the story, that is, Pinocchio's disobedience and his growing nose – and thus lying was invented as part of Pinocchio's naughty and disobedient character. When Pinocchio has his first proper encounter with a female character, his nose grows disproportionately for the first time in the narrative.

The sexual reference to the male member in Pinocchio's elongating nose is an allusion that Collodi purposefully and satirically included in his picaresque coming-of-age tale. It is the story of an adolescent boy who, for the first time, encounters a woman. This is consistent with Pinocchio's character throughout the text: it is during adolescence that children become more restless and independent from their parents; they are eager to try things on their own and are fre-

² See Apostolidès (1988); Eco (2009); Morrissey and Wunderlich (1983).

quently overconfident, misjudging or ignoring potential dangers, as Pinocchio does throughout the book. Pinocchio therefore exhibits the easily recognizable behaviour of a prepubescent boy.

We can assume that the sexual connotation of the nose was clear to Collodi for numerous reasons. First of all, the attribution of character traits to physiognomic characteristics was very popular during the eighteenth and nineteenth centuries, and there were extensive theories about which part of a person's physical appearance corresponded to which trait. The nose has also been a metonym for the penis for many centuries. Giambattista della Porta, for instance, wrote an encyclopedia on physiognomy in 1586 that was translated into Italian from Latin as *Della fisionomia dell'huomo* in 1644. He writes that the nose corresponds to the penis and the nostrils to the testicles.³ This assumption dates back to Ovid, who had the nickname "Naso." Sander Gilman comments as follows: "It was not merely that in turn-of-the-century Europe there was an association between the genitalia and the nose; there was, and had long been, a direct relationship drawn in popular and medical thought between the size of the nose and that of the penis. Ovid wrote: 'Noscitur e naso quanta sit hast viro'" (Gilman 1991, 188). However, Don Harrán (2013, 59n26) mentions that these words, although popularly attributed to Ovid because of his nickname, cannot be traced to his writings. Regardless of the phrase's origins, what is interesting here is that Collodi could have been exposed to such information and therefore that his puppet with the big nose and its numerous transformations could be an indirect tribute to Ovidius "Naso" and his *Metamorphoses*. It is, in fact, almost impossible for Collodi not to have been exposed to such details, including physiognomy and popular references, as the nose was one of his interests as an author: one year before the publication of *Pinocchio*, he published a collection of stories called *Occhi e nasi* [Eyes and Noses] (1891).

Collodi was very conscious of linguistic idioms and the expressions he used, for he had written books for educational purposes before. In the second part of *Pinocchio*, he uses two Italian proverbs and explores them visually through Pinocchio's story. This indicates both an instructive and also a playful approach to language. When Pinocchio lies to the Fairy and his nose grows out of proportion, she tells him: "Lies, my dear boy, are quickly discovered; because there are two

3 "E degno d'annotarsi esser proportione tra le parti della faccia con quelle di tutto il corpo, e da loro vicendeuolmente si corrispondono, ò nella misura, ò nella quantità, ò ne' tempi. Il naso risponde alla verga, che havendo alcuno lungo, e grosso, outro acuto & gioffo, ò breve, il medesimo si giudica di lui, così le nari rispondono a i testicoli. Nasuti apresso Lampridio si dicono quelli, che più maschi sono" (della Porta 1644, 2: 83).

kinds. There are lies with short legs, and lies with long noses. Yours is clearly of the long-nosed variety” (Collodi 1986 [1883], 211). This refers to two proverbs associated with lying. Both proverbs are mentioned in the *Dizionario delle origini*, an Italian dictionary of 1828; they were therefore already in use during Collodi’s time. The first one is *Le bugie hanno le gambe corte* “Lies have short legs.”⁴ Even though this metaphorically means that someone cannot go too far when lying or they will be discovered, it is alluded to visually when Pinocchio’s feet are burnt in the first part of the story. The other proverb is *La bugia corre su pel naso* “The lie runs on the nose.”⁵ The *Dizionario* explains that this expression refers to the blushing that occurs when someone is lying. Blushing occurs on other occasions as well, as for example when caused by shame or sexual arousal. The nose is a visual reference already present in the first part of the story, as mentioned earlier. Collodi chooses the imagery of the growing nose to continue the story, as it offers amusing elements that his young readers would enjoy and sexual connotations that would tickle his older audiences.

Furthermore, it was common in Collodi’s time to attribute sexual connotations to the nose in literature. A characteristic example is Laurence Sterne’s *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. The theme of the protagonist’s nose in relation to his penis was portrayed in illustrations and covers for the book, the most famous being that of the Dutch translation of 1771. Sterne was translated into Italian during Collodi’s time (Sterne 1831). It is very likely that Collodi had access to such material, as is apparent from Sterne’s influence on Collodi’s style. Daniela Marcheschi (1995, xxii) remarks in this respect: “Collodi’s humour displays the general influence of Sterne’s parodic, ironic, and satirical style, not excluding the playful malice of sexual innuendos.” It is very likely that Collodi was familiar with these connotations, especially since he had written about noses before and would have researched relevant material.

The frequent double entendres and sexual innuendos in *Tristram Shandy* seem to have had a great influence on Collodi’s style. In the third book of *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, the protagonist’s father narrates a nose-related story from a book by the fictional nose expert Hafen Slawkenbergius (the scatological reference for the German-speakers among his readers adds to the satire – *Hafen* “chamber pot,” *Schlackenber* “mountain of excrement”). The story follows Don Diego, who causes unprecedented turmoil in Strasbourg because of his unusually and exceptionally long nose. Sterne had earlier declared: “By the word Nose, throughout all this long chapter of noses, and in every other part of

⁴ See *Dizionario* (1828, 1: 469).

⁵ See *Dizionario* (1828, 1: 469).

my work, where the word Nose occurs, – I declare, by that word I mean a Nose, and nothing more, or less” (Sterne 1997 [1759–1767], 173–174). Despite this earlier declaration, the story is loaded with sexual connotations and allusions. Everyone in the city of Strasbourg longs for Don Diego’s nose, including nuns, widows, and married women, old and young, as well as men, who lose their sleep and their peace of mind over theories about and longing for the protagonist’s nose. Sterne’s satire and irony is sharp in the way the narration unfolds in a completely anticlimactic way: the reader never finds out why Don Diego had such a long nose and what happened to him, and no sexual act takes place in the end. Sterne thereby subverts readers’ expectations and playfully suggests that such thoughts are temptations and suggestions of the Devil.

Since Collodi was also writing for children, the sexual connotations of Pinocchio’s nose are somewhat implicit, but clearer for his adult readers. Sterne’s post-modernist style of subverting readers’ expectations, however, is present in other parts of Collodi’s *Pinocchio* (such as its first lines).⁶

Collodi’s satire, frequent and playful throughout the text, manifests itself as a nuance when it comes to Pinocchio’s nose. However, in recent retellings of Collodi’s text, such as Jerome Charyn’s *Pinocchio’s Nose* (1983) and Robert Coover’s *Pinocchio in Venice* (1991), the growing nose of Pinocchio as a sexual metaphor is used extensively.

Pinocchio’s Nose is the story of Jerome Copernicus Charyn, a Jewish-American author who grows up in the Bronx during the 1940s. Struggling to balance his writing and teaching careers, and trying to overcome his troubled relationship with his mother, he escapes into the world of his novel, *Pinocchio 1945*, by entering Pinocchio’s wooden body and thus becoming the protagonist he invents: Pinocchio in Mussolini’s Italy. *Pinocchio in Venice* is the story of Professor Pinenut, who is Collodi’s centenarian Pinocchio, having grown up after his magical transformation into a boy and become an emeritus professor at a US university and a two-times Nobel laureate. He returns to Italy in order to write “Mamma,” the last chapter of his autobiography. As soon as he arrives in Venice, he goes through a series of adventures, meeting old friends and enemies, until he finally meets the Blue Fairy, his inspiration and tormentor, in her true form.

Robert Coover’s retelling of *Pinocchio* is a metafictional masterpiece, paying tribute to Collodi’s satiric style but also to that of his sources of inspiration, and in particular to Sterne. Coover places the origins of Pinocchio’s desire for humanity

⁶ One example of this is “Once upon a time there was – ‘A king!’ my little readers will say at once. No, my dears, you are wrong. Once upon a time there was a stick of wood” (Collodi 1986 [1983], 83; see Patten 1983, 72).

in a particular scene in Collodi's text: in chapter 15 of *The Adventures of Pinocchio*, Pinocchio is on the island of the Busy Bees and has just found out that the Little Girl with blue hair has not died, as was written on a gravestone near her house. The Fairy has instead been transformed into a woman, the lady he helped with carrying water. Pinocchio is bewildered by her change:

"But how did you manage to grow up so fast?"

"It's a secret."

"Teach it to me; I'd like to grow a little too. [...]"

"But you can't grow," replied the Fairy.

"Why not?"

"Because puppets never grow. They are born as puppets, they live as puppets, and they die as puppets." (Collodi 1986 [1883], 283)

At this moment, Pinocchio realizes how different he is. Even though he looks like a puppet, he has always behaved like any other child, and this is how everyone has treated him so far – as just another disobedient child. This is the first time he hears from someone he trusts that he is not like everyone else. His immediate reaction is to reject his condition and desire change: "Oh, I'm sick and tired of always being a puppet! [...] It's about time that I too became a man" (Collodi 1986 [1883], 283).

Coover's interpretation elaborates this scene in a specific direction. He explores why Pinocchio would want to become like the Fairy. This question is answered in Pinenut's narration of his past: "When he recognised her, he knelt and hugged her knees, and she gave him a glimpse of a possible future, more than one: he had to choose" (Coover 1991, 72). It is a sexual motivation that drives the early, prepubescent Pinocchio to desire humanity. This moment is what he reminisces upon during a cold winter night in Venice when he thinks he might be dying: "but all that comes to him there under his helmet of iced scarf is what he saw that awesome day when she spread her knees as though to reveal to him his fate" (Coover 1991, 46). The fate he chose, of course, was that of becoming human, as instructed by the Fairy.

Coover uses as a starting point Collodi's implicit reference to Pinocchio's nose as a penis which is elongated out of proportion when he first encounters a woman, the Blue Fairy. Coover expands on that to mock the quasi-religious value that has been attributed to Pinocchio's desire for humanity by exposing it as an adolescent's emerging (and therefore also scary) sexual drive. The following excerpt refers to when Pinocchio lands on the Island of the Busy Bees and finds the Fairy again; she is not the little girl he knew and has now grown into a woman. This is Coover's version:

He'd been cast up by a storm and was begging at the edge of town when she found him. She offered him a supper of bread, cauliflower, and liquor-filled sweets in exchange for carrying a jug of water home for her. He'd last seen her as a little girl, and moreover presumed her dead, so he didn't recognize this woman, old enough to be his mother, until she took her shawl off and he saw her blue hair. Whereupon he threw himself at her feet and, sobbing uncontrollably, hugged her knees. "Oh, why can't we go home again, Fairy?" he wept. "Why can't we go back to the little white house in the woods?" Her knees spread a bit in his impassioned embrace, and the fragrant warmth between them drew him in under her skirts. He wasn't sure he should be in here, but in his simple puppetish way he thought perhaps she didn't notice. He felt terribly sleepy, and yet terribly awake, his eyes open but filled with tears. (Coover 1991, 116)

So far, this remains true to Collodi's original, even if spiced up with Coover's details. However, the following part of the encounter scene reflects Coover's Freudian approach and added interpretation:

"Let me tell you a story, my little illiterate woodenknob," she said above his tented head, "about the pretty little white house and the nasty little brown house – do you see them there?" He rubbed his eyes and running nose against her stocking tops and peered bleakly down her long white thighs. Yes, there was the dense blue forest, there the valley, and there (he drew closer) the little house, just hidden away, more pink than white really, and gleaming like alabaster. But the other –? "A little lower ..." She pushed on his head, sinking him deeper between the thighs, until he saw it: dark and primitive, more like a cave than a house, a dank and airless place ringed about by indigo weeds, dreary as a tomb. She pushed his nose in it. "That is the house of laziness and disobedience and vagrancy," she said. "Little boys who don't go to school and so can only follow their noses come here, thinking it's the circus, and disappear forever." He was suffocating and thought he might be disappearing, too. She let him out but, even as he gasped for breath, stuffed his nose into the little white house: "And here is the house for good little boys who study and work hard and do as they are told. Here, life is rosy and sweet, and they can play in the garden and come and go as they please. Isn't that much better?" "Yes, Mamma!" he said, and it *was* better, but he was still having trouble breathing. He tried to back out but he was clamped in her thighs. (Coover 1991, 116–117; emphasis in original)

Coover interprets the Fairy's doctrine as one of a heteronormative society that demands its members to be functional and rewards production with reproduction, as shown by the reward she promises him if he works hard: the little white house, a metaphor for the vagina. He can have access to it and reproduce only as a hard-working man and not as a puppet. The scene of re-encountering the Fairy, portrayed as a sexual encounter, is what instills in Pinocchio the desire for humanity and defines his relationship to her as one of obedience and reward. Professor

7 In Collodi's text, the Blue Fairy lives in a little white house in the middle of the forest.

Pinenut tries to live by the Fairy's rules all his life, and this is what seems to be the cause of the illness that turns him back to wood.

Coover's satire is abundant throughout the book: from his constant and excessive reference to experts, real and fictional (a characteristic of Sterne's satire as well), to the infantile obsession of Professor Pinenut with his much younger student and his running after her in the streets of Venice, he mocks academia repeatedly. Pinenut's sexual desire for the Fairy is the driving force behind his decisions and, like a neurosis caused by his Oedipal complex, it follows him in every step of his life. In the end, that complex is resolved as he succumbs to the Fairy's true nature and she fulfils his Oedipal desires. It is resolved through annihilation, though, as Pinenut asks her to undo her magic in return, as if he had never been transformed into a human. His desire for becoming human was triggered by his desire for her, and since they can be united anyway without that condition having to be met, humanity is not necessary for Coover's Pinocchio.

Charyn's Pinocchio, on the other hand, does not resolve his Oedipal complex that easily. His neurosis is stronger, for the main representation of the Blue Fairy in *Pinocchio's Nose* is his real mother, Bathsheba. As Robert L. Patten suggests, he suffers from a "chronic Oedipal crisis" (1983, 68). The use of Pinocchio's nose as penis is only explored in the parallel story where Jerome inhabits Pinocchio's body. Brunhilde, the prostitute who is also Pinocchio's substitute mother, teaches him the function of his nose after she discovers that he has no genitals. She finds out that the sexual function of a penis has been transferred to his nose instead, so she teaches him how to "tickle" (Charyn 1983, 84) her with it. Even though Jerome fulfils his Oedipal fantasies through Brunhilde, it is however Bathsheba's attention, which he has never succeeded in earning, and her neglect that haunt him throughout his life. It is because of her that he invents the story of Pinocchio – the fictional space he disappears into in order to escape from his upsetting reality.

Throughout Charyn's novel, the Blue Fairy appears in the form of different women, but there is always an emphasis on her unkind and dark nature, which was already hinted at in Collodi. Jerome's mother is the main representation of the Fairy, but also of every other woman that has a strong impact on him. To make that even more explicit, there are numerous references to the colour blue when the author refers to his mother or to other women who have a very strong influence on him. His disturbed relationship with Bathsheba is made explicit by the way he dreams of her: "And I had dreams of stuffing Bathsheba's mouth with strands of blue hair. Because I'm sure my mother used to bribe me with her milk. When I was bad, she took me off the tit" (Charyn 1983, 40). In his dream, he stuffs hair into his mother's mouth, an act that can be interpreted as violent but also as sexual, as "stuffing the mouth" could be a suppressed metaphor for the sexual act. Everything is subverted and opposed to its original meaning. Similarly, his

mother's milk, a symbol of life and of the strong bond between the child and the mother-nurturer is presented as a means of punishment and bribery. In another instance, Jerome even presents it as lethal: "What did I care if the devil wrote *Ulysses*? The music in that novel was like my mother's milk. Something deadly and accurate, that could lull a boy to sleep" (Charyn 1983, 48).

In Montegrumo, where the fictional Pinocchio of the parallel story is born, the Blue Fairy is Brunhilde, the prostitute of the village, who is trusted by Geppetto after he turns her into a socialist. After she dies, her ghost comes back and haunts Pinocchio in the form of his fairy godmother. She is referred to as the Blue Fairy directly and not implicitly. It is no coincidence that Brunhilde takes the Fairy's role, for she is the woman that Geppetto chose as Pinocchio's mother. In the fictional world, Jerome realizes his suppressed fantasies, for Brunhilde, his "mother," is the one who initiates him into discovering the sexual nature of his nose. Brunhilde also fails in her maternal role, just as Bathsheba apparently failed with Jerome.

Charyn's novel, rich in playful satire and irony, mocks the publishing industry, both through the character of Marvela Ming, doyenne of the *New York Review of Books* and one of the Blue Fairy's reincarnations, and with the entire self-referential concept of writing and escaping into one's novel. The extended emphasis on the sexual references to Pinocchio's nose is an additional mockery of the Freudian and psychoanalytic interpretations that were quite fashionable at the time.

Collodi's nuanced satire resonates strongly in Charyn's and Coover's metafictional novels, as the theme of the nose as sexual metaphor illustrates. As I have explained in my analysis, there were numerous references to the nose as penis in Collodi's time, of which Laurence Sterne is a major example. Although Collodi only implicitly makes such references, it is evident that he intended to entertain the adults among his audience with puns and sexual allusions. I have illustrated the ways in which Collodi used the theme of Pinocchio's nose as sexual metaphor and demonstrated how he created a tradition of satire as seen in the retellings of Coover and Charyn. I have also demonstrated how Collodi's text functions like a bridge in linking his influences, such as Laurence Sterne, with authors who followed his tradition by retelling his seminal novel. All four texts are connected through their intertextual references and satirical elements, and Collodi's *Pinocchio* is the literary glue that keeps them together in a metafictional embrace.

Works cited

- Apostolidès, Jean-Marie. "Pinocchio, or A Masculine Upbringing." *Merveilles & Contes* 2.2 (1988): 75–85.
- Charyn, Jerome. *Pinocchio's Nose*. New York: Arbor House, 1983.
- Collodi, Carlo. *The Adventures of Pinocchio*. Trans. Nicolas Perella. Berkeley and London: University of California Press, 1986. Trans. of *Le avventure di Pinocchio: Storia di un burattino*. Florence: Felice Paggi, 1883.
- Collodi, Carlo. *Occhi e nasi: Ricordi dal vero*. Florence: R. Bemporad e Figlio, 1891.
- Coover, Robert. *Pinocchio in Venice*. New York: Linden Press; Simon and Schuster, 1991.
- Della Porta, Giambattista. *Della fisionomia dell'huomo*. Vol. 2. Venice: C. Tomasini, 1644.
- Dizionario delle origini invenzioni e scoperte nelle arti, nelle scienze, nella geografia, nel commercio, nell'agricoltura*. Vol. 1. Milan: A. Bonfanti, 1828. <https://bit.ly/2PQQWNh> (29 August 2018).
- Eco, Umberto. "Introduction." *Pinocchio: The Tale of a Puppet*. By Carlo Collodi. Trans. Geoffrey Brock. New York: New York Review, 2009. ix–xi.
- Gilman, Sander. "The Jewish Nose." *The Jew's Body*. By Gilman. New York: Routledge, 1991. 169–193.
- Harrán, Don. "The Jewish Nose in Early Modern Art and Music." *Renaissance Studies* 28.1 (2013): 55–70.
- Marcheschi, Daniela. "Introduzione." *Opere*. By Carlo Collodi. Ed Marcheschi. Milan: Mondadori, 1995. ix–lxii.
- Morrissey, Thomas J., and R. Wunderlich. "Death and Rebirth in *Pinocchio*." *Children's Literature* 11 (1983): 64–75.
- Patten, Robert L. "Pinocchio through the Looking Glass: Jerome Charyn's Portrait of the Artist as a Mytholept." *NOVEL: A Forum on Fiction* 17.1 (1983): 67–76.
- Rollino, Massimo. "Presentazione." *Pinocchio Svelato: I luoghi, il bestiario e le curiosità nella favola del Collodi*. By Giuseppe Garbarino. Florence: AB Edizioni, 2014. 5.
- Sterne, Laurence. *Saggio di sermoni sacri*. Milan: F. Stella, 1831
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. 1759–1767. London: Penguin 1997.

Dr Georgia Panteli completed her PhD in Comparative Literature at UCL with a thesis entitled "Postmodern and Posthuman Retellings of the Pinocchio Myth." Her book *From Puppet to Cyborg: Pinocchio's Posthuman Journey* will be published by Legenda in 2021. Her research interests include fairy-tale retellings, cyborg and cyberpunk literature, graphic novels, posthumanism, and metafiction. She teaches film at the University of Vienna.

Julia Bacskai-Atkari

The Verse Novel and Don Juan as a Vehicle for Satire

Abstract: This article argues that the choice of the hero in Lord Byron's *Don Juan* has two major consequences for satire. First, it allows the narrator to digress from the actual story, since the reader is supposed to be acquainted with Don Juan's fate. Second, Don Juan's iconic figure essentially stands for a particular quality, and it can be filled with arbitrary content. Byron uses this to put Don Juan into diverse roles, through which a multilevel satire emerges. The language of satire is dependent on a non-identificational mode, which is intertwined with Don Juan's status as a collector of roles he does not identify with. The heroes of subsequent verse novels are often epigones of Don Juan, yet for them this is typically just another role that they identify with only temporarily. The embedding of Don Juan as a possible role in later verse novels results in an embedding of the satirical mode: these texts are less sharp in their satirical aspects than *Don Juan*, and the field affected by their satire is more restricted. Further, the role "Don Juan" and the overarching satirical mode may also be subject to ironic treatment: later texts not only follow, but also question the Byronic stance.

Keywords: Byronic hero, digression, narrative structure, Romanticism, satire, verse novel

1 Introduction

From a cross-cultural point of view, Lord Byron's *Don Juan* can be considered the first verse novel (see the arguments in Bacskai-Atkari [2016]). Where nineteenth-century English literature is concerned, however, *Don Juan* belongs to the tradition of the Romantic verse narrative in the sense of Fischer (1991);¹ thus, the verse novel was not established as a genre in English literature in the nineteenth century (Bacskai-Atkari 2016, 2017). The term "verse novel" or "novel in verse" stems from Pushkin, who defined his *Eugene Onegin* as such ("Роман в Стихах") in its subtitle. In Pushkin's case, this was an idiosyncratic subtitle indicating a certain closeness to the Russian prose novel (see Tosi [2006] on the connection). Later, the term "verse novel" emerged as a genre designator with the cross-cul-

¹ This includes the connection to the mock epic, on which see Rawson (1990) and Cronin (2011).

tural spread of relevant examples in world literature,² whereby the verse novel came to be a well-established genre in certain national literatures, for instance in Hungarian literature (Bacskai-Atkari 2016). Interestingly, there are several contemporary verse novels written in English, such as Anthony Burgess's *Byrme* (see Addison [2009] on the phenomenon). In this way, the verse novel has established itself as a genre in English literature too (Bacskai-Atkari 2017).

While individual verse novels may differ from each other considerably, there are several characteristics that can be considered as prototypical features of the verse novel; the foregrounding of the narrator, the reflexive narrative structure, and the ironic/satirical mode can be mentioned here. Naturally, the formal characteristics of Byron's text had a significant impact on the formal characteristics of subsequent verse novels. However, the fact that Byron chose Don Juan as the hero raises at least two important questions. First, it should be considered whether the choice of the hero is essential to satire, that is, whether there is an inherent link between the character and the satirical mode and content of *Don Juan*.³ Second, the question arises of whether the character in Byron's *Don Juan* (that is, this particular instantiation of the legendary character) had an influence on later verse novels that have different heroes.

In this article, I propose that there is an interesting correlation between the Don Juan-like character of the hero in verse novels and the extent to which satire can be detected in them, one that involves the linguistic properties of the text. First, I will show that the choice of Don Juan as a hero in Byron's text is presented as an arbitrary decision of the narrator, and that the hero is secondary to the presence of the narrator; this contributes to a strongly reflexive text with a dominant narrator, whereby the linguistic and literary properties of the text are also topicalized. Second, the choice of Don Juan means a choice of a character who is familiar to the reader and who embodies certain qualities; this allows the narrator to place the hero in diverse roles in several contexts, resulting in a multilevel satire. Third, in later verse novels the role of Don Juan appears as one possible role; Don Juan thereby becomes both a vehicle and the target of satire.

² National literatures vary regarding whether and to what extent the Byronic verse novel appeared in them. There are several examples from Polish and Hungarian literature (see, for instance, Modrzewska [2004] on the impact of Byron on Polish literature).

³ The present article cannot investigate the details of how satire is instantiated in Byron's *Don Juan*, but there are several studies devoted to detailed analysis of the question. See, for instance, Gregory (2013) and Cochran (2013a) for a comparative analysis involving the literary antecedents of the kind of satire found in Byron's work, and Shears (2013) for a detailed analysis of Cantos 1 and 2 in this respect.

2 Byron's verse novel

The status of the hero in *Don Juan* is already topicalized at the very beginning of the text. Consider:

I WANT a hero: an uncommon want,
 When every year and month sends forth a new one,
 Till, after cloying the gazettes with cant,
 The age discovers he is not the true one;
 Of such as these I should not care to vaunt,
 I'll therefore take our ancient friend Don Juan,
 We all have seen him in the pantomime
 Sent to the devil, somewhat ere his time. (Byron 1986 [1819], 1.1)

The narrator's persona dominates the text, and his presence is expressed earlier than his alleged choice of hero. Moreover, the narrator's rhetoric suggests that Don Juan is merely a last-resort option: the narrator needs a hero (any hero), primarily because there is no story to be told without one. Hence, in addition to the specific topic of Don Juan's life, a certain attitude is outlined in the very first stanza.

The choice of Don Juan as a hero has various implications that are either hinted at by the narrator at this point or can be deduced from how the story of Don Juan is handled. First, the choice of Don Juan is merely one possibility among several others (many of these are enumerated in stanzas 2–5 of Canto 1). Second, Don Juan is well known to the readers (maybe too much so) from popular genres as well, so the hero's story and eventual fate are not new. Third, the narrator has more freedom regarding Don Juan: the story is not only known but also flexible, as Don Juan is a legendary but still fictional character, as opposed to the historical personalities mentioned in stanzas 2–5.

Indeed, the narrator's comment that Don Juan's legend was well known to the contemporary reader can be verified historically, as was done by Haslett (1997): in addition to famous examples like Tirso de Molina's play *El burlador de Sevilla y convidado de Piedra* [The Trickster of Seville and the Stone Guest], Molière's play *Dom Juan ou le Festin de pierre* [Dom Juan, or The Feast with the Statue], or the opera *Don Giovanni* by Lorenzo da Ponte (libretto) and Wolfgang Amadeus Mozart (music), there were various theatrical versions and performances in Byron's period. The individual versions may differ considerably from each other, but one fixed point of the Don Juan story is that the hero goes to hell at the end. This fixed (and therefore commonly known) point is referred to in the quotation above. Otherwise, Don Juan embodies certain qualities more than he is tied to specific elements of a story: he is a womanizer, essentially young and wealthy, and a libertine who is apparently able to seduce all women. The fixed ending stands

as a punishment for these qualities, and there is relative freedom in how these qualities are depicted through his actions.

Where Byron is concerned, it is evident that his text concentrates on the development of Don Juan into a seducer and on his adventures in this period of his life. In this way, the focus deviates from the established norm. The plans concerning the length of *Don Juan*, as expressed by the narrator, vary constantly (see Ackermann 1901, 150) and the end is postponed: the structure essentially allows for infinite continuations, suggesting that there is in fact no specific underlying plan (see Bacskai-Atkari 2008, 45–89; see also Christensen 1993, 215; Manning 1998, 183). Note that, in addition to this structural peculiarity, the text was not finished due to Byron's death, so the lack of the expected ending is also due to external factors.

Apart from the shift in focus in terms of Don Juan's life, it must be mentioned that Don Juan is often neglected by the narrator in favour of other topics. In this sense, Don Juan is used as a vehicle for satire. This naturally results in the narrator creating distance from the hero, which is in line with the non-identificational mood that can generally be observed in the text. Don Juan is placed in various countries and situations, which can thus be observed through him. *Don Juan* constantly reflects on the contemporary world (see McGann 2002, 38–45), resulting in a multilevel satire that targets contemporary society and some prominent members thereof, as well as extending to specific literary trends and modes of expression. In addition, due to the dominant status of the narrator and his frequent digressions (see McGann [1968, 278] and Stabler [2002, 3] on the central role of digressions), satire is not restricted to the depicted events of the story: it can also be observed in the narrator's remarks that point outside the text and address its readership or parts thereof. This generates a constant interaction with readers,⁴ especially with Byron's contemporaries, who were partly targeted by the satirical representations in the text. Byron's *Don Juan* has thus a markedly synthesizing character: as discussed by McGann (2002, 80–86), Byron practically condenses

⁴ Interaction with readers is, of course, not necessarily bound up with a satirical mode. For instance, the relationship between the poetic persona and the reader is foregrounded in Byron's *Childe Harold* as well, yet the narrator of the latter gives instead the impression of wishing to inform his readers (see Vulliamy 1948, 84); this is especially true in the case of contemporary Greece (see Marchand 1971, 94; Elledge 1998, 124–125). Further, he refrains from expressing critical views towards people who are at the same time taken to be parts of his audience. However, the connection with the reader is less explicit than in *Don Juan*. As established by Barton (1992, 79), the noun *reader* is not present in the text of *Childe Harold*, yet, as Stabler (2002, 77) points out, this is true only for the parts written in verse but not for the notes. In comparison to *Don Juan*, the dialogue with the reader is backgrounded (confined to the notes) and essentially not polemical.

all of his life and previous works into the text; this also includes a “cumulative effect” (Reiman 1972, 1779) in which the meaning of the text is enriched by the accumulation of previous interpretations and reception. Indeed, Byron frequently refers to the reception of his works and engages in related debates with his hypothetical readers.

The story of *Don Juan* takes place in several locations, including Spain, Greece, Turkey, Russia, and England. All the scenes include social satire, albeit to varying degrees; in addition, satire does not necessarily target the particular land in which a scene is set: for instance, many elements in Canto 1, which is set in Spain, are reminiscent of Byron’s England. The satirical mood of *Don Juan* is most explicit when Don Juan is placed in England (see Gregory 2013, 144–146). For instance, he has very high expectations of the country, which are contrasted with his first experience there (he is robbed by a mugger).

What is important for the present discussion is that the choice of Don Juan as a hero is in line with the text’s aim of providing a multilevel social satire and with its highly reflexive narrative structure: Don Juan can be backgrounded and, as he is an adventurer, he can appear in various social contexts as well.

3 Don Juan as a role

Without discussing the differences from Byron’s literary predecessors, let us provide an overview of the features of Byron’s Don Juan and their effect on the heroes of subsequent verse novels. On the one hand, Don Juan is, like many of Byron’s heroes, characterized by spleen: he is essentially lonely and disillusioned, and he experiments with several roles without truly identifying with any of them. It is important to note here that the opportunity of true love is lost, as described in the Haidée episode in Cantos 2–4 (see Barton [1998] on the importance of this love in Don Juan’s life). Don Juan falls in love with Haidée, but her father returns and captures Don Juan as a slave and Haidée dies of despair. On the other hand, Don Juan is also a seducer: this follows from the legend, but there is no complete overlap with the legendary icon. More precisely, Byron’s Don Juan does not actively attempt to seduce all the women he encounters: instead, he is able to fall in love (Haidée), he can be seduced (as by Donna Julia at the very beginning, when he is still inexperienced), and he can even refuse a woman’s advances (as with Gulbeyaz, at least initially). His first amorous encounter is with Donna Julia, who is a few years older than him; Donna Julia initially treats Don Juan as a child, but, as time goes by, her feelings change, as indicated by the following description (and the subsequent stanzas):

Juan she saw, and, as a pretty child,
 Caress'd him often, such a thing might be
 Quite innocently done, and harmless styled,
 When she had twenty years, and thirteen he;
 But I am not so sure I should have smiled
 When he was sixteen, Julia twenty-three;
 These few short years make wondrous alterations,
 Particularly amongst sun-burnt nations. (Byron 1986 [1819], 1.69)

The narrator at this point stresses the innocence of Don Juan and makes Donna Julia appear as the actual seducer, which is reinforced by the rest of the canto. This kind of presentation contrasts with other versions of the Don Juan story, where Don Juan already appears as a confident and experienced seducer. Hence, the focus of the verse novel is on the development of Don Juan into a seducer; moreover, the text also describes how Don Juan's spleen develops, since this is not given at the beginning of the story either. Interestingly, in Don Juan's case, spleen appears prior to his development into a seducer: his spleen appears after the loss of Haidée and grows stronger during his adventures, even though those adventures are still indicative of his early stage as a seducer. That is, his spleen is not a result of his disillusionment with a former adventurous lifestyle.

The features of the heroes of prototypical verse novels are similar, yet there are some important differences. On the one hand, the hero of a verse novel is characterized by spleen: he is essentially lonely and disillusioned. Again, the opportunity of true love is lost, which is often the fault of the hero (as is the case with Eugene Onegin, who does not take Tatiana seriously; see the discussion below). On the other hand, the hero experiments with several roles without truly identifying with any of them, and one of these roles is that of Don Juan, whereby the role of Don Juan may evoke the legendary seducer figure and/or be similar to Byron's instantiation of Don Juan. Unlike in Byron's *Don Juan*, the appearance of spleen usually follows the seductive period: the hero is disillusioned with his previous lifestyle, and spleen entails a breakaway from amorous adventures.

It is also important to discuss the attitude of the narrator towards the hero: in general, verse novels demonstrate both similarities between the narrator and the hero and a critical stance on the narrator's part. Byron's narrator essentially adheres to Don Juan's character: he indicates at various points in the text that he has also had some similar adventures (especially regarding women), and he shares Don Juan's spleen. By contrast, subsequent verse novels are usually more critical with respect to "Don Juan-like" behaviour.

The first verse novel following *Don Juan* is Aleksandr Pushkin's *Eugene Onegin* (1825), which contains several explicit references to Byron. For instance, there is an explicit discussion of dark Romantic, Byronic heroes in relation to Tatiana's

readings and feelings (chapter 3, stanza 12). An early example of a reference to Byron occurs when Onegin's spleen is compared to Childe Harold:

The illness with which he'd been smitten
 should have been analysed when caught,
 something like spleen, that scourge of Britain,
 or Russia's chondria, for short;
 it mastered him in slow gradation;
 thank God, he had no inclination
 to blow his brains out, but instead
 to life grew colder than the dead.
 So, like Childe Harold, glum, unpleasing,
 he stalked the drawing-rooms, remote
 from Boston's cloth or gossip's quote;
 no glance so sweet, no sigh so teasing,
 no, nothing caused his heart to stir,
 and nothing pierced his senses' blur. (Pushkin 2003 [1825], 1.38)

At the same time, the narrator claims that his methods are (partly) different from those of Byron, and this difference is unambiguously taken to be positive:

O flowers, and love, and rustic leisure,
 o fields – to you I'm vowed at heart.
 I regularly take much pleasure
 in showing how to tell apart
 myself and Eugene, lest a reader
 of mocking turn, or else a breeder
 of calculated slander should,
 spying my features, as he could,
 put back the libel on the table
 that, like proud Byron, I can draw
 self-portraits only – furthermore
 the charge that poets are unable
 to sing of others must imply
 the poet's only theme is "I." (Pushkin 2003 [1825], 1.56)

The tone and foregrounding of the narrator are reminiscent of Byron, yet the connection is viewed critically by Pushkin's narrator, who follows (partly) different principles of poetic composition. The dichotomy of following and criticizing Byron is not reduced to the linguistic and/or literary properties of the text but can also be detected where the hero is concerned.⁵ The disillusioned Onegin is

⁵ This can in fact be observed in Pushkin's poetry more generally. As described by Cochran (2013b, 199–202), Pushkin first encountered Byron in 1820 (in French translation), and Byron's

an outsider in many respects and views contemporary society in a critical way. This contributes to the satirical elements of the text, which target St Petersburg society in particular and, to a lesser extent, village social life. While Pushkin offers a broad perspective, the overarching satirical mode characteristic of Byron is reduced considerably, especially when it comes to parody targeting people or phenomena outside the text. The language of *Eugene Onegin*, similarly to Byron's text(s), is highly self-reflexive and ironic, and the narrator has a dominant role.

The hero, Onegin, has Don Juan-like traits in both settings of *Eugene Onegin*: he appears as a seducer in St Petersburg, and he acts as a seducer in the countryside later when he pretends to be seducing Olga. However, Don Juan is only a role for him, one with which he cannot identify fully, and this is evident in both contexts. Onegin's spleen emerges towards the end of his St Petersburg period, as a result of his disillusionment with being a seducer. In the countryside, he only takes up the role of a seducer once, but this has a different purpose. He does not actually want to seduce Olga; he merely wants to reveal her true character for her fiancé Vladimir Lensky, who is his friend; this experiment results in a disaster, since the offended Lensky demands a duel in which Onegin shoots him dead. In sum, Don Juan is a clearly identifiable role in *Eugene Onegin*, but it is only temporarily present, and it is viewed critically, just like Byron's overarching satirical stance.

Let us now turn to another verse novel. Anthony Burgess's *Byrne* (published in 1995) explicitly starts with a comparison between the narrator and Byron, and between Byrne and Don Juan (see Bacskai-Atkari 2017):

He thought he was a kind of living myth
And hence deserving of ottava rima,
The scheme that Ariosto juggled with,
Apt for a lecherous defective dreamer.
He'd have preferred a stronger-muscl'd smith,
Anvilling rhymes amid poetic steam, a
Sort of Lord Byron. Byron was long dead.
This poetaster had to do instead. (Burgess 2002 [1995], 1.1)

Importantly, unlike in Pushkin's case, the difference from Byron is viewed negatively here, and Burgess's narrator explicitly claims that he is a lesser-skilled poet than Byron was.

influence can be detected in *A Prisoner of the Caucasus* (1820) and in *The Fountain of Bakhchisarai* (1821–1822). On the one hand, there are various non-Byronic features, particularly in *The Fountain of Bakhchisarai*; on the other hand, it is evident from Pushkin's correspondence that he was dissatisfied with the idea of being an inadequate plagiarist of Byron (Cochran 2013b, 199–200).

Byrne is fairly similar to Don Juan: he is a womanizer and an adventurer, and he travels extensively, just like Byron's Don Juan. However, the similarity is not accidental: Byrne is essentially an epigone of Don Juan. In other words, Don Juan is again a role that the hero uses, though in this case not just on a temporary basis, for Byrne embeds this quality into his general tendency of playing with masks (including names); hence, this role is part of his self-representation. Satirical elements can be detected in the text, but the hero serves less as a vehicle for them than Don Juan does: Burgess's text essentially aims at establishing the legendary character of Byrne, while Byron demystifies the character of Don Juan. In line with this, the role of spleen is also reduced: Byrne does not seem to develop with time.

To take another modern example, Vikram Seth's *The Golden Gate* (1986) features the protagonist John Brown, an IT expert, who is past his womanizing phase, as is evident from the introductory description of him:

Gray-eyed, blond-haired, aristocratic
 In height, impatience, views, and face,
 Discriminating though dogmatic,
 Tender beneath a carapace
 Of well-groomed tastes and tasteful grooming,
 John, though his corporate stock is booming,
 For all his mohair, serge, and tweed,
 Senses his life has run to seed.
 A passionate man, with equal parts of
 Irritability and charm,
 Without as such intending harm,
 His flaring temper singed the hearts of
 Several women in the days
 Before his chaste, ambitious phase. (Seth 1986, 1.4)

Altogether, John is only remotely similar to Don Juan apart from his past hinted at in the stanza quoted above. His experiments with relationships (Liz, Janet) described in the verse novel serve instead to find true love, and they cannot be viewed as instances of seduction. The lack of Don Juan as a role makes the narrative more condensed: the hero does not seek adventures or travel extensively. In line with all this, satirical elements are barely present, the primary focus of the text being on love and on a circle of family and friends. Moreover, the narrator is not as dominant as in Byron's verse novel, and the text is altogether less self-reflexive.

Finally, let us consider a further international example, namely János Térey's *Paulus* (2001). It is strongly based on Pushkin's *Eugene Onegin*. The protagonist, Pál, is an IT expert: he is a system administrator and hacker at the same time, which is a prime example of the question of a double-sided nature generally

present in the work. Beyond the level of the story, the dichotomy is also relevant in terms of composition: the text both imitates Pushkin's synthesizing approach and questions it (see Margócsy 2002). The same relation was observed between Byron's *Don Juan* and Pushkin's *Eugene Onegin* above: in this sense, Térey's verse novel is a critical reinterpretation not only of Pushkin's text but also, indirectly, of Byron's text.

The protagonist is similar to Don Juan in that he is a womanizer. However, this is only one role for him among other ones that he experiments with in his general dichotomy of building and destroying. Pál's satirical stance is viewed critically by the narrator, and there is no overarching satirical mode in the sense that the satirical viewpoint is also thematized and questioned. In line with this, the language is mixed and is characterized by juxtapositions, and the text is highly self-reflexive.

The verse novels discussed in this section all have heroes who are reminiscent of Byron's Don Juan, though to varying degrees. Importantly, Don Juan is taken as a hero by Byron not least because he can be used as a vehicle for (social) satire, for his story can occasionally be backgrounded in favour of other topics. This configuration is modified by later verse novels, in which the model of Don Juan is taken to be one of various possible roles for the hero. In this sense, the role of Don Juan is evaluated critically, too, and the overarching satirical mode is less prominent, as the focus is shifted towards more individual levels. The critical stance is strongest in the case of Pushkin's *Eugene Onegin* and Térey's *Paulus*, whereby the latter example is characterized by fragmentation and thus hinders the possibility of an overarching satirical stance. By contrast, there is no criticism in Burgess's *Byrne*, where the hero is presented as an epigone of Don Juan. Criticism is indirect in Seth's *The Golden Gate*, in that the seducing period of the hero is over and it is implied that his quest for true love, as well as the characters' attempts at establishing families, is superior. In sum, it appears that relating to Don Juan is important in various verse novels, irrespective of whether and to what extent they adhere to the Byronic novel.

4 Conclusion

In this article, I have examined the choice of Don Juan as a hero in Byron's *Don Juan* and its consequences for the genre of the verse novel. I have argued that choosing Don Juan enables a highly self-reflexive, digressive mode of narration, not the least due to the familiarity of the hero for the reader. Furthermore, this choice enables a flexible handling of the story: essentially, the legend has only a few fixed points and the gaps can be filled with arbitrary content. This flexibil-

ity makes a multilevel satire possible in Byron's *Don Juan*, since the hero can be placed in various contexts and the narrator is also allowed to digress extensively. The consequence for later verse novels is that both the figure of Don Juan and the satirical mode of narration serve as models, but both tend to be embedded alongside other concerns, and their validity may be questioned.

Works cited

- Ackermann, Richard. *Lord Byron*. Heidelberg: Winter, 1901.
- Addison, Catherine. "The Verse Novel as Genre: Contradiction or Hybrid?" *Style* 43.4 (2009): 539–562.
- Bacsikai-Atkari, Julia. "The Ironic Hero: Narration in Lord Byron's *Don Juan*." *Első Század* 2008.1 (2008): 45–92.
- Bacsikai-Atkari, Julia. "The Hungarian Verse Novel in a Cross-Cultural Perspective." *Worlds of Hungarian Writing: National Literature as Intercultural Exchange*. Ed. András Kiséry, Zsolt Komáromy, and Zsuzsanna Varga. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016. 93–106.
- Bacsikai-Atkari, Julia. "For a Comparative Approach to Genre History and the Verse Novel." *Le Comparatisme comme approche critique – Comparative Literature as a Critical Approach*. Ed. Anne Tomiche. Paris: Classiques Garnier, 2017. 397–405.
- Barton, Anne. *Byron: Don Juan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Barton, Anne. "Don Juan Reconsidered: The Haidée Episode." *Byron*. Ed. Jane Stabler. London: Longman, 1998. 194–203.
- Burgess, Anthony. *Byrne*. London: Vintage, 2002.
- Byron, Lord George Gordon. *Don Juan*. 1819. Ed. Jerome J. McGann. Vol. 5 of *The Complete Poetical Works*. By Byron. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Christensen, Jerome. *Lord Byron's Strength: Romantic Writing and Commercial Society*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Cochran, Peter. "Don Juan and Tradition or, Little Juan's Potty." *Aspects of Byron's Don Juan*. Ed. Cochran. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013a. 2–129.
- Cochran, Peter. "From Byron's Giaour to Bizet's *Carmen*, via Pushkin and Merimée." *Byron and Latin Culture: Selected Proceedings of the 37th International Byron Society Conference*. Ed. Cochran. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013b. 198–205.
- Cronin, Richard. "The 'Historyful' and the 'History-less': Deep and Shallow Time in the Regency." *Confrontations and Interactions: Essays on Cultural Memory*. Ed. Bálint Gárdos, Veronika Ruttkay, and Andrea Timár. Budapest: L'Harmattan, 2011. 341–351.
- Elledge, Paul. "Chasms in Connections: Byron Ending (in) Childe Harold's Pilgrimage 1 and 2." *Byron*. Ed. Jane Stabler. London: Longman, 1998. 123–137.
- Fischer, Hermann. *Romantic Verse Narrative: The History of a Genre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Gregory, Allan. "Juvenalian Satire and Byron." *Byron and Latin Culture: Selected Proceedings of the 37th International Byron Society Conference*. Ed. Peter Cochran. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 142–149.
- Haslett, Moyra. *Byron's Don Juan and the Don Juan Legend*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

- Manning, Peter J. "Byron's Imperceptiveness to the English Word." *Byron*. Ed. Jane Stabler. London: Longman, 1998. 180–193.
- Marchand, Leslie Alexis. *Byron: A Portrait*. London: John Murray, 1971.
- Margócsy, István. "Térey János: *Paulus*." *2000* 14.1 (2002): 37–45.
- McGann, Jerome. *Fiery Dust: Byron's Poetic Development*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1968.
- McGann, Jerome. *Byron and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Modrzewska, Mirosława. "Pilgrimage or Revolt? The Dilemmas of Polish Byronism." *The Reception of Byron in Europe*. Ed. Richard A. Cardwell. London: Thoemmes Continuum, 2004. 305–315.
- Pushkin, Alexander Sergeyeovich. *Eugene Onegin*. 1825. Trans. Charles Johnston. London: Penguin, 2003.
- Rawson, Claude. "Byron Augustan: Mutations of the Mock-Heroic in *Don Juan* and Shelley's *Peter Bell the Third*." *Byron: Augustan and Romantic*. Ed. Andrew Rutherford. London: Macmillan, 1990. 82–116.
- Reiman, Donald. *The Romantics Reviewed*. Vol. B.4. New York: Garland, 1972.
- Seth, Vikram. *The Golden Gate*. London: Faber and Faber, 1986.
- Shears, Jonathon. "Digesting *Don Juan* Cantos I and II." *Aspects of Byron's Don Juan*. Ed. Peter Cochran. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 130–143.
- Stabler, Jane. *Byron, Poetics and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Térey, János. *Paulus*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2001.
- Tosi, Alessandra. *Waiting for Pushkin: Russian Fiction in the Reign of Alexander I (1801–1825)*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006.
- Vulliamy, Calwyn Edward. *Byron*. London: Michael Joseph, 1948.

Julia Bacskai-Atkari completed her dissertation in Literary Studies at the University of Hamburg in 2018. In addition, she holds a doctorate in Linguistics from the University of Potsdam (2014), where she conducted a research project as a principal investigator. Her focus in literary studies is the narrative structure of verse novels and other verse narratives, as well as the works of Byron.

Benjamin Boysen

A War in Words: James Joyce's Last Comedy (*Finnegans Wake*)

Abstract: From all accounts, Joyce is said to have claimed that World War II need never have happened if Europeans had read his last book, *Finnegans Wake*. Whether that is true or not, the book is intensely anti-authoritarian and anti-Fascist – not only in content, but also in its performative language. The rampant laughter heard and experienced throughout the text performs an effective deconstruction of any political, religious, moral, or philosophical ideology that explicitly or implicitly lays obstacles in the way of man's birthright to freedom. The humour of Joyce's poetic language entails an unmasking of unuttered premises of ideologies as well as a recognition of man's radical eccentricity and interdependence with the other.

Keywords: comedy, ideology, modernism, politics, satire

Rester sensible à ce comique, savoir rire encore devant telle ou telle manœuvre, cela pourrait devenir un devoir (éthique ou politique, si l'on veut) et une chance.

Derrida 1990, 90n1

1 “Acomedy of letters”

A critical treatment of laughter and joking is indispensable to the understanding of Joyce's last *Work in Progress*, which in many ways resembles a playful joke or “Acomedy [*a comedy rather than an Academy*] of letters” (Joyce 1975a, 425).¹ In opposition to the bloodthirsty struggles taking place in Europe on account of high politics and bombastic ideologies, Joyce strives to deliver a humanistic and

¹ Joyce planned to have published a critical essay on humour in *Finnegans Wake* in the sequel to *Our Exagmination*, but unfortunately it was never written (see Ellmann 1983, 613). Polhemus (1980, 294–338) has written elegantly and skilfully on the topic of laughter in *Finnegans Wake*; Benstock (1965, 108–163) has addressed farce and the ridiculous; Bonheim (1964) is preoccupied with Joyce's humorous anti-authoritarian attitudes; Mercier (1969) has shown how Joyce's anticlerical humour reflects an oral cultural tradition in Ireland that parodies and ridicules the representatives of the Church; and, finally, Lane (2002) covers the theme of laughter in Joyce's work generally. The ideology-critical aim of Joyce's poetics of laughter in the *Wake* is the specific topic of Boysen (2012). Here and elsewhere I have reworked and drawn on some of the argument and parts of that article.

humorous alternative, representing an anarchistic magnum opus depicting the universal history of humanity. When Joyce, in all friendliness, was asked if he did not have anything better and more serious to do than to write *Finnegans Wake*, he answered: “Now they’re bombing Spain. Isn’t it better to make a great joke instead, as I have done?” (quoted in Ellmann 1983, 706). In another comment Joyce implied once that people would do better to read *Finnegans Wake* than to invade Poland (see Mercanton 1979, 249). In contrast to the masculine self-assertion of the ideologies marring Europe at the time, Joyce (in his own words) steps forth on the scene as “an Irish clown, a great joker at the universe” (Ellmann 1983, 703). Or, if we prefer to refer to the work itself, the author – who in one of his letters from 1926 signs himself “Jeems Jokes” (Joyce 1975b, 316) – is likened to “a veritable Napoleon the Nth, our worldstage’s practical jokepiece and retired cecelticocommediant” (Joyce 1975a, 33). He is a mad (in popular culture, people gone mad are allegedly said to confuse themselves with Napoleon Bonaparte) and a megalomaniac (n is the mathematical notation for an infinite series) Irish comedian retired from the world at which he shakes his head. The grandiose and almost prophetic obscurity of the work is, in effect, counterbalanced by a self-ironic and subversive humour, which is why Joyce characterized it as “ma comédie nocturne” (Joyce 1957, 401). Joyce had a brilliant humoristic temper – for, as he archly confessed to Italo Svevo, “[n]ow and then I have a little fun” (Joyce 1957, 155) – and this is nowhere more evident than in the case of his last work. Indeed, *Finnegans Wake* is a very funny book, and much speaks in favour of the view that this work designates a fluid space consisting of “great gas [Anglo-Irish, “great fun”] with fun-in-the-corner” (Joyce 1975a, 577).

Like the laughing heard at the carnival, Joyce’s unassuming laughter does not originate from a pent-up, bitter feeling of privation, but rather from a surplus of life, which is not determined by class (or other) distinctions or differences – only by excessive, transgressive, expansive, and inclusive affirmation. The person laughing is not burdened by formal respect, decorum, feelings of inferiority, or fear, but is reversely inspired and animated by a self-transcending and generous sense of self. The revolutionary potential inherent in the phenomenon of laughter is localized in an assumption of equality and freedom, which by nature has constituted a major problem for those interested in elevating themselves morally or politically above others. Joyce relentlessly targets such authorities that position themselves at the seat of the superego and demand subjugation and conservatism. As Helmut Bonheim asserts in *Joyce’s Benefactions*, the author carefully appeals in favour of freedom and joy: “Man’s birthright, Joyce argues repeatedly in *Finnegans Wake*, is to seek freedom from oppression of any kind” (Bonheim 1964, 127). This birthright is in many ways endowed as the right to laugh unhindered, because it is by means of laughter that chains are loosened or even forced open. Hence, the text

pleas for the rights of the individual to be free, whereby it proves to be “anarchistically respectful of the liberties of the noninvasive individual” (Joyce 1975a, 72). No one has the right to subdue the freedom of anyone. For this reason, it becomes an important task “to explicate to ones the significat of their exsystems” (Joyce 1975a, 148), that is to say, to *explicate* the *significance* and value of an individual *existence* as a stepping out from a frozen and burnt-out *system*. In other words, it is high time that this system is replaced – not by a new one, but by an existence liberated from any system (*exsystems*).

2 Joyce’s risicide

Apart from his debt to Giambattista Vico’s cyclic theory of history from *La Scienza Nuova*, Joyce fetched his other important structuring principle, as well as the title, from the merry and burlesque Irish ballad “The Ballad of Tim Finnegan.” The ballad relates how Tim Finnegan, suffering from severe hangovers after a particularly wet evening, fell down from a ladder and broke his skull, and was proclaimed dead and carried home and watched over during his wake. However, after a scuffle breaks loose, whiskey (from Irish *uisce beatha* “water of life”; compare French *eau de vie*, Latin *aqua vita*, etc.) is accidentally spilled over him, and he consequently arises from the dead. The title thus contains a reference to a cycle (erection, fall, death, and resurrection) that includes the history of humans and humanity; but Joyce omits the genitive apostrophe to make the title plural as well as imperative: *Wake up, Finnegans! Finnegans, wake!* Accordingly, the refrain of the ballad rumbles friskily (“lots of fun at Finnegan’s Wake”), which Joyce transmits as caricatured echoes such as: “patpun fun for all,” “lotts have funn at Flammagan’s ball,” “lovesoftfun at Finnegan’s Wake,” “logs of fun,” and “Fuddling fun for Fullacan’s sake” (Joyce 1975a, 301, 321, 607, 512, 531). *Finnegans Wake* is actually a very funny book, though in its megalomaniac tendency it is incredibly tendentious; yet the laughter and the outspoken disrespect make it exciting, dynamic – and wonderful.

This element of laughter is – in a manner that strikingly resembles the effect created by Joyce’s text – excellently analysed by Baudelaire, who, in his *De l’essence du rire*, explains how laughter is twofold:

Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l’homme la conséquence de l’idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c’est-à-dire qu’il est à la fois signe d’une grandeur infinie et d’une misère infinie, misère infinie relativement à l’Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C’est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. (Baudelaire 1975, 532)

Due to its fundamentally contradictory texture, which entails a highly hilarious potential, Joyce's *Work in Progress* is essentially human and liberating, and this is why I unreservedly agree with Umberto Eco when he states that "the force of the text resides in its permanent ambiguity" (Eco 1989, 67). The Falstaffian laughter of this "latterman! [Danish *latter* "laughter"]" (Joyce 1975a, 603) is distinguished by being entirely "ambivalent" (Joyce 1975a, 518) inasmuch as it both includes feelings of infinite greatness as well as feelings of infinite insignificance. Yet laughter and ambivalence also entail a certain degree of aggression and even violence – as the word *ambivalent* implies – directed towards the interpretive efforts of the reader, the hermeneutic authority of the writer, predecessors, and history, and finally towards language as such. This hostility or negativity against authorities is enacted in the words: "The war is in words and the wood [*word*] is the world" (Joyce 1975a, 104). For Joyce, man's perception of the world is given as a linguistic construction, and in order to create his *own* world he has to invent his *own* language, which he embarks upon in the Babylonian war of words that he effectively shakes into life in his "Shakespill" (Joyce 1975a, 161). This *Shakespill* (*shake* + Danish *spil* "game"), inspired by the spirit of *Shakespeare*, *spills* meaning out all over the place. Everything is transformed into something else, and the work is addressed to "every person, place and thing in the chaosmos of Alle [Danish "everybody"]" (Joyce 1975a, 118). It is simultaneously constructed as a *chaos* and a *cosmos* in which the only ruling principle is ambivalence: "The only faith that the aesthetics and metaphysics of the *Chaosmos* leaves us is the faith in Contradiction" (Eco 1989, 87). Inasmuch as the work contains "all this order" (Joyce 1975a, 540), it is extremely difficult to decide whether it designates an intelligible and rational semantic unity (*this order*) or, on the contrary, an amorphous, insane chaos (*disorder*).

It is this distinctive ironic style, which in *Ulysses* was "jocoserious" (Joyce 1986, 17369), that Joyce takes *ad absurdum* in his succeeding work, which fundamentally consists of "prolonged laughter words" (Joyce 1975a, 600), that is, words describing one great conglomerate of histories, anecdotes, and a vast number of languages concentrated and fused in one great "collideorscape" (Joyce 1975a, 143). A good example of Joyce's "prolonged laughter words" could, for instance, be Shem's "Quoiquoiquoiquoiquoiquoiq!" (Joyce 1975a, 195), which dissolves the foundation of the world into one big insistent question mark (French *quoi*) which celebrates the unceasing curiosity with which man tries to grasp the mystery of existence. Indeed, it is this awe and wonder – with which the fundamental mysteries of life and the world endow us – that in *Finnegans Wake* ensures that "All laugh" (Joyce 1975a, 249). Here, as Joyce remarked, the superior principle is given as: "*in riso veritas*" (Ellmann 1983, 703). Truth is revealed in laughter brought about by the infinite deferral of univocal meaning and reference, which

instead are replaced by a perpetual ambivalence that tears letters, writing, and the transcendental *logos* apart in a loud roar of laughter: “writing and with lines of litters [*litter + letters*] slittering up and louds [*loud + lots*] of latters [Danish *latter* “laughter” + *ladder*” (Joyce 1975a, 114). Hence, Joyce’s poetics in the *Wake* is best characterized as a poetics of laughter, which at one and the same time contains pathos and bathos, sublime elevation and low, comic obscenity.

Instead of the *sacred scriptures* of the Jews, Moslems, and Christians, Joyce celebrates “our secret stripture” (Joyce 1975a, 293), which (it is implied) turns its back on the holy scriptures that deny and suppress the sexual and bodily aspect of our existence. In other words, Joyce’s *secret stripture* manages to counteract the horrible consequences of the moral debasement brought about by inhibitions, shame, and disgust at our own nature as endorsed by the *sacred scripture*. Hence, Joyce’s humane testament performs a moral striptease, where the low and dark sides of human existence – which under the yoke of morality and religion were repressed and demonized, thus giving rise to perversion and aggressive subjugation – lose their power as they are gradually acknowledged and made visible. This interest in our sensuous lowness, which Joyce untiringly depicts in its most embarrassing aspects, aims at and erects a fellow-feeling and solidarity originating from the fact that the solitude of the individual, suffering under the ever-more alert and punitive supervision of morality, is splintered as the banality of the shameful is laid bare – thus depriving morality of one of its chief instruments for exercising power. The very fact of enlightenment regarding the things which morality bids abstinence from and silence about involves a liberating feeling of solidarity and community. This is one of the main features of Joyce’s work – as George Orwell insightfully pointed out in the essay “Inside the Whale”:

He dared – for it is a matter of daring just as much as of technique – to expose the imbecilities of the inner mind, and in doing so he discovered an America which was under everybody’s nose. Here is a whole world of stuff which you have lived with since childhood, stuff which you supposed to be of its nature incommunicable, and somebody has managed to communicate it. The effect is to break down, at any rate momentarily, the solitude in which the human being lives. When you read certain passages in *Ulysses* you feel that Joyce’s mind and your mind are one, that he knows all about you though he has never heard your name, that there exists some world outside time and space in which you and he are together. (Orwell 1968, 495)

Hence, the naughty, dirty, embarrassing, and revolting functions of the body are humorously disclosed here – especially in connection with H. C. E. and his indiscretions, which are retailed in a vast number of versions. Embodying every one of us, Here Comes Everybody steps forth as “**human, erring and condonable**” (Joyce 1975a, 58; **holding added**).

Joyce's criticism of the Christian God in *Finnegans Wake* is not merely limited to questioning the metaphysical dimension of that religion, but also the very authority which this heavenly, paternal embodiment exercises. By doing so, Joyce seems to endorse the Russian anarchist Bakunin's (1814–1876) famous inversion of Voltaire's dictum: "if God really existed, it would be necessary to abolish him." The metaphysical collapse is brought to work by the blasphemous ridicule in which God (German *Gott*), to take just one example among others, is juxtaposed with contagious venereal diseases: "Gotopoxy" (Joyce 1975a, 386) – *got a pox* or *God a pox* (it is obviously of no small importance to bear in mind here that the final medical phase of syphilis often culminates in insanity). This manoeuvre runs parallel to the disrespectful metamorphosis of the religious supplicant's ejaculation (*My Lord! My Lord!*) to: "My Lourde! My lourde!" (Joyce 1975a, 299). In the new modern world, God is not only perceived to be a heavy (French *lourde*) burden; he is also impiously reduced to the abject state of shit (Danish *lort*). In other words, God (French *Dieu*) is quite simply *deaf and dumb*: "Dieuf and Domb" (Joyce 1975a, 149).

The Christian code supports the status quo of power, Joyce seems to imply, for, as the divine voice says in *Finnegans Wake*: "as it was let it be, says he!" (Joyce 1975a, 80). And by doing so, it consequently supports suffering and suppression, which is why Joyce ties it to one of the most repulsive and callous movements of modern history, namely Nazism. *Finnegans Wake* was published in 1939 at a time when the heinous atrocities and crimes of the regime were neither fully manifested nor fully known to the public; yet Joyce does not hesitate in his condemnation of "the Nazi Priers" (Joyce 1975a, 375), whose Fascist greeting (*Sieg heil*) is unequivocally rendered as: "Seek hells" (Joyce 1975a, 228). As a consequence of this, there is an extraordinarily hostile assault on Christianity (as the religion with which Joyce happened to be most familiar) when the latter is fused and amalgamated with the Nazi greeting to Hitler (*Heil Hitler! Ein Volk, ein Reich, ein Führer*): "heal helper! One gob [*God*], one gap, one gulp and gorgor of all!" (Joyce 1975a, 191). *One God, one leader* – this is the very quintessence of Fascism and monotheistic religions, for as he himself says: "For thou shalt worship no other god: for the LORD, whose name is Jealous, is a jealous God" (King James Bible, Exod. 34.14). *One God, one leader*, leading his people to victory over all others as an omnipotent army commander – compare the frequent invocation of Jehovah as the commander of army commanders (*jhwh s^ebā'ot*) in the Old Testament – and *one God, one leader*, unconditionally demanding blood to be shed by everyone ("gorgor of all") as well as blind submission to his will.

The monstrous sacrifices effectuated by the blessings of the representatives of Christianity throughout time are also satirically castigated in *Finnegans Wake*, where the Christian evocation of the Trinity – *In the name of the Father, the Son,*

and the Holy Ghost – is tellingly rendered as: “In the name of the former and of the latter and of their holocaust” (Joyce 1975a, 419). The elevated holiness of Christianity is hence made synonymous with the benediction of genocide – for as it also says in the *Wake*, the Trinity amounts to “the fetter [German *fett* “fat, rich”], the summe [German “sum”] and the haul it cost” (Joyce 1975a, 153). In other words, the praxis of Christianity is an exercise in power, primarily interested in consolidating its supremacy by all means available; the hunt for profit or to get a fine haul is executed against the background of the *howls* of the suppressed and tortured – a praxis that will not refuse genocide (*holocaust*) if there is money in it. In addition, the Jewish and Christian expression for worshipping God, *hallelujah* (from Hebrew *hallelu yah*, meaning “praise Yahwe”), is reformulated by Joyce as “hilleluia, killeluia” (Joyce 1975a, 83), thus stressing how praising God, in practice, has been equal to *killing* in his name.

Joyce’s merry and anti-authoritative human comedy is not limited to the sacrilegious ridicule of the Christian god, but is also directed against the political establishment and the state as such – for, as he told Georges Borach in a conversation: “As an artist I am against every state. [...] The state is concentric, man is eccentric. Thence arises an eternal struggle” (Ellmann 1983, 446). What Joyce, then, also strove to achieve with his art was a political vision in the form of socialism without Marx’s revolutionary teleology and anarchism without violence. His political vision is therefore, to be more exact, a “politicoecomy” (Joyce 1975a, 540). By means of puns, the self-proclaimed authority and dignity of the tyrants are reduced to their rightful ridiculed and scorned abjectness – as, for example, the Italian Fascist leader, Benito Mussolini, who was known under the pompous title “the Duke” (*il Duce*), but who, in Joyce’s disrespectful and humanistic optics, is perceived instead as a *joke*, as “the juke” (Joyce 1975a, 162). It is through the war of language, and the succeeding laughter (Latin *risus*) following in its wake, that *regicide* is performed as “risicide” (Joyce 1975a, 161).

Art, pleasure, and love stand in a certain opposition to the state’s engagement with “power, politics, and money.” As an extension of this, Joyce explained why it simply was not possible for him to work as an artist in England: “I decided that I could never have become a part of English life, or even have worked there, for somehow I would never have felt that in that atmosphere of power, politics, and money, writing was not sufficiently important” (Power 1974, 64). The reader only has to direct his attention to the *Wake* itself to find confirmation of the fact that the book explicitly defines itself in opposition to English mercantilism and common sense: “You will say it is most unenglish and I shall hope to hear that you will not be wrong about it” (Joyce 1975a, 160). In addition, England, the “nation of shopkeepers” (Adam Smith) and conquerors, is understood as “Englend” (Joyce 1975a, 170), that is, as the nation that has brought much misery (German *Elend*)

about. The deconstruction of the English language is, as a matter of fact, equal to the author's violent assassination of the idea of the unity of the British Empire: "having murdered all the English he knew" (Joyce 1975a, 93). To say it "inplayn unglisch [and not *plain English*]" (Joyce 1975a, 609), the poetical gesture of *Finnegans Wake* consists in a *playing* (not *plain*) negation (cf. the prefixes *in-* and *un-*) of English linguistic and ideological structure (as Joyce saw it).

With Beryl Schlossman, in sum, we can say that "English becomes a series of enunciations that are undermined, pulverized, and pluralized by the lexical and syntactic presence of other languages. English as such begins to disappear into fragments. Its apparent unity has been invaded" (Schlossman 1985, 162). Joyce's idiomatic language marks a revolt against or violence towards the unifying function of everyday language that consolidates a cultural, national, and political centralization. Joyce's war on the English language is not merely aggressive, for by its transgression it makes way for openness and hospitality, which is why he, in one of the notebooks for *Finnegans Wake*, writes: "JJ's [James Joyce's book] not hell open to Christians but English open to Europeans" (Joyce 1978, 13). And the liberating, inclusive, as well as welcoming gesture of his dissolution of English is furthermore evidenced when much of the sternness of old Anglo-Saxon English (German *Altenglisch*) is invested with laughter (German *lachen*) "wherever my good Allenglisches Angles**lachsen** is spoken" (Joyce 1975a, 532; bolding added). Joyce replaces the ruling discourse of those in power with his own *syntax*, "*sin-talks*" (Joyce 1975a, 269), which inscribes the marginalized and repressed (*sin*) into the very core of authority, from which *sin talks* freely now. Hence, Joyce's writing works as a linguistic virus that in its capacity as *sintalks* goes directly into the veins of authority, which henceforward is seriously weakened by this infection that thus fights the enemy on his own ground.

In an echo of the sentence engraved on the monument to the Irish champion of liberty Charles Stewart Parnell (which is to be found at the end of Dublin's O'Connell Street), and which is taken from a speech he gave in Cork in 1885, we read: "No mum has the rod to pud a stub to the lurch of amotion" (Joyce 1975a, 365). Parnell's words were: "No man has the right to put a stop to the march of a nation." The sentence is, in Joyce's reformulation, more general, inclusive (even cosmopolitan), and, in a sense, non-political, since it emphasizes how the *lurch* of *emotions* is immune to the censorship of tyrants and oppressors. Hence, a common community is not defined in terms of nationality or political orientation, but rather by a common emotional and existential lot; and this emotional community primarily consists in love. It is, that is to say, a community in which no one has greater rights than others where the feelings of others are concerned, which consequently makes this community more democratic and inclusive (cf. the transformation of *man* to *mum*).

3 Conclusion

Joyce's self-declared war on language in the *Wake* (cf. Joyce 1957, 237) effectively fuses the poetic with a hilarious socio-ideological critique. The negativity and linguistic violence of this manoeuvre is not merely negative and destructive, for, as Julia Kristeva has argued in her book on the avant-garde of the nineteenth *fin-de-siècle* (Mallarmé and Lautréamont), poetic language contains a revolutionary potential through its effects of negativity, striving “à remodeler le *dispositif signifiant* historiquement accepté, en proposant le représentation d'un autre rapport aux objets naturels, aux appareils sociaux et au corps propre” (1974, 116; emphasis in original). That is to say, Joyce's new language thus paves the way – through its linguistic ridicule and deconstruction of the established, repressive power-ideologies – for an opening up of the new: a dynamic potentiality stressing freedom, love, and solidarity. As Jean-Michel Rabaté has aptly shown, it is in this manner that Joyce succeeded in unleashing a veritable poetics of hospitality: “As he hoped, individual artistic toil might redeem and perhaps heal the diseases of the collective spirit such as xenophobic nationalism, fascism, and religious bigotry. The new language should in the end create a new and different reading practice strong enough to subvert those ideologically reactionary values that are still latent in the old *Sittlichkeit*” (2001, 82). This new language of hospitality is erected against the powerful background of laughter and the linguistic negation of what is proper, thus disclosing how a sensitivity to bathos, comedy, and negativity – the ability, that is, to laugh freely at this or that articulation of power – entails an ethical, amorous, and political opportunity or even necessity.

In this work, Joyce does not introduce us to a *Divina Commedia* (with a love of the divine), but rather to a *Commedia umana* (with a love of the human). In other words, the author steps forth as “Undante umoroso” (Joyce 1975a, 269), that is, as an author that, to some degree, shares Dante's amorous epiphany (*amoroso* being the adjectival derivative of Italian *amore* “love”), but with the reservation that this vision of love should, by contrast, be firmly set on celebrating the dynamic existence of biological life instead of a static beyond. To be more precise, he endorses a humorous (Italian *umoroso*) love of humanity full of humour, which is why he does not count himself to be a Dante (French *un Dante*), but rather the very opposite, a non-Dante (*unDante*) who ridicules and deconstructs “the spiritual-heroic refrigerating apparatus, invented and patented in all countries by Dante Alighieri” (Joyce 1992, 275). In contrast to the heroic, idealistic, and metaphysical love which petrifies human existence, Joyce expresses an “Amousin [*amusing* + French *amour*] thought” (1975a, 107), whose “huemoures [*humours* + *amours*]” (102) highlight the intimate connection of humour and laughter with love. *Finnegans Wake* is consequently the result of a “generous comicsongbook soul” (Joyce 1975a, 380).

The special attention paid to the comic is consequently equivalent to a special sensitivity to love, since both of these phenomena originate in a certain concern with temporality, heterogeneity, and contingency, which are affirmed and conquered at one and the same time through their funny, yet passionate moves: “But just because there is always a hidden pain in humor, there is also a sympathy” (Kierkegaard 1992, 553).

Works cited

- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1975. Bibliothèque de la Pléiade.
- Benstock, Bernard. *Joyce-Again's Wake*. Seattle: University of Washington Press, 1965.
- Bonheim, Helmut. *Joyce's Benefactions*. Berkeley: University of California Press, 1964.
- Boysen, Benjamin. “Joyce's Politicoecomedie: On James Joyce's Humorous Deconstruction of Ideology in *Finnegans Wake*.” *Joyce Studies in Italy* 13 (2012): 93–103.
- Derrida, Jacques. *Heidegger et la question*. Paris: Flammarion, 1990.
- Eco, Umberto. *The Middle Ages of Joyce*. Trans. Ellen Esrock. London: Hutchinson Radius, 1989.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. 1st rev. ed. Oxford University Press, 1983.
- Joyce, James. *Letters: The Letters of James Joyce*. Vol. 1. Ed. Richard Ellmann and Stuart Gilbert. London: Faber and Faber, 1957.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. New York: Penguin, 1975a.
- Joyce, James. *Selected Letters of James Joyce*. Ed. Richard Ellmann. New York: Viking Press, 1975b.
- Joyce, James. *Finnegans Wake: A Facsimile of Buffalo Notebook VI.B.21–24*. Ed. Danis Rose. New York: Garland, 1978.
- Joyce, James. *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler. New York: Random House, 1986.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin, 1992.
- Kierkegaard, Søren. *Kierkegaard's Writings*. Ed. and trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Vol. 12.1. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- Lane, Jeremy. “James Joyce's Book of Laughter and Forgetting.” *A History of English Laughter*. Ed. Manfred Pfister. Amsterdam: Rodopi, 2002. 137–152.
- Mercanton, Jacques. “The Hours of James Joyce.” *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*. Ed. Willard Potts. Seattle: University of Washington Press, 1979.
- Mercier, Vivian. *The Irish Comic Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- Orwell, George. *The Collected Essays, Journalism and Letters*. Ed. Sonia Orwell and Ian Angus. Vol. 1. London: Secker & Warburg, 1968.
- Polhemus, Robert M. *Comic Faith*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Power, Arthur. *Conversations with Joyce*. Ed. Clive Hart. London: Millington, 1974.
- Rabaté, Jean-Michel. *James Joyce and the Politics of Egoism*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001.
- Schlossman, Beryl. *Joyce's Catholic Comedy of Language*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Benjamin Boysen (b.boysen@sdu.dk, b. 1975), associate professor in the Department of Comparative Literature at the University of Southern Denmark, is author of *The Ethics of Love: An Essay on James Joyce* (Odense: University Press of Southern Denmark, 2013). Recent publications include “The Embarrassment of Being Human: A Critique of New Materialism and Object-Oriented Ontology,” in *Orbis litterarum* 73.3 (2018), and “Poetry, Philosophy, and Madness in Plato,” in *Res Cogitans* 13.1 (2018).

Karima Lanius

Ironie: Eine Spielart der Satire

Abstract: Ausgehend von der komplexen Erkenntnislage der (germanistischen) Satireforschung wendet sich der Beitrag dem Verhältnis von Satire und Ironie zu. Zwei Untersuchungsansätze sind dabei entscheidend. Zum einen soll ein systemtheoretischer Zugang, zum anderen sollen Rainer Warnings Gedanken zum Gattungsbegriff verfolgt werden. Auf dieser Grundlage komme ich zu den primären Annahmen, dass die Verbindung zur Moral zu den notwendigen Merkmalen der Satire gehört und die Ironie eine besondere Spielart derselben ist. Ihre Beziehung zueinander wird skizzenhaft an zwei Textbeispielen herausgearbeitet.

Keywords: Satire; Ironie; Moral

1

Die Satire gilt als Angriffsliteratur, deren hauptsächliches Merkmal die Negativität ist. Durch diese ist es ihr u. a. möglich, Missstände zu kritisieren (vgl. Brummack 2003, 355). Der literaturwissenschaftlichen Forschung ist es jedoch bisher nur bedingt gelungen, das Wesen der Satire genauer zu definieren. Für Jörg Schönert ist dieser „satirewürdige Zustand [...] hinreichend bekannt. Ihn zu beklagen, gehört zur Topik [...] der Forschungsbilanz von neuen und neusten Abhandlungen.“ (Schönert 2007, 83). Auch wenn Schönert diesen kleinen Seitenhieb schon 1996¹ äußert, kann er noch heute für den aktuellen Satireforschungsstand gelten. Etwas zugespitzt könnte man zusammenfassen, dass die Autoren zum einen ihre Definitionen aus konkreten Untersuchungszusammenhängen gewinnen. Ihre Ergebnisse beziehen sie dann auf die ganze Satireforschung – ein klassisches Induktionsproblem. Zum anderen fallen die Definitionen so allgemein aus, dass es nicht mehr möglich ist, die Satire von anderen Schreibweisen abzugrenzen. Schönert selbst versucht 2011 in seinem Aufsatz *Theorie der (literarischen) Satire*, des Problems Herr zu werden.² Allerdings muss er u. a. festhalten, dass über den jeweiligen referentiellen Kontext der Satire in seinem Modell „keine systematisierbaren Angaben gemacht werden [können]. Grund ist, dass die Kontexte für

1 Zuerst erschien der Aufsatz von Schönert in der *Philologia-Sofia* 30, Nr. 2 im Jahr 1996.

2 In seinem Aufsatz, der zu den aktuellsten Theorieentwürfen zur Satire zählen kann, setzt sich Schönert auch kritisch mit der Position Brummacks auseinander (vgl. Schönert 2011, 19–20).

die einzelnen konkreten Realisationen³ der Satire historisch variabel [...] sind.“ (Schönert 2011, 28). Den referentiellen Kontext versteht er im Sinne von Michael Titzmanns *Strukturaler Textanalyse* (1977). Somit fallen darunter alle historischen, politischen, kulturellen und sozialen Kontexte (vgl. Titzmann 1977, 54). Aktuell werden in der Tat überwiegend eingegrenzte Phänomene in der Forschung analysiert. Zu nennen sind bspw. Untersuchungen von Dirk Jarosch *Thomas Murners satirische Schreibart* (2006) oder Nadja Reinhard *Moral und Ironie bei Gottlieb Wilhelm Rabener. Paratext und Palimpsest in den ‚Satyrischen Schriften‘* (2011). Allein anhand der Titel kann man ablesen, dass einzelne Satiriker und ihre historische Situierung besprochen werden. Zwar wird das Untersuchungsergebnis dann nicht auf die ganze Forschung bezogen, aber die Schwierigkeit der Handhabung des Satirebegriffs wird durchaus beklagt.

Gattungsbegriffe/Schreibweisen generell scheinen aufgrund ihres diffusen Charakters ein unerschöpfliches Feld zu sein – so stellen es Holger Dainat und Hans Martin Kruckis in *Die Ordnung der Literatur(wissenschaft)* (1995) heraus. Ihnen zufolge müsse man sich entscheiden, ob man eine werkimmanente oder sozialgeschichtliche Herangehensweise präferiert, um dieses Feld zu bearbeiten. „Eine Koppelung von Gattungen an die Sozialstruktur scheint [aber] am erfolgversprechendsten bei der Erforschung der vormodernen Gesellschaft [zu sein].“ (Dainat und Kruckis 1995, 131). Dieser Gedanke soll übernommen und auf die Untersuchung der Satire übertragen werden. Dafür spricht ebenfalls die Beobachtung, dass eine (sozial)historische Analyse des Wandels der Satire nicht den Schwerpunkt in der Forschung bildet. Natürlich darf man nicht Helmut Arntzens *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie* (1989) oder Jürgen Brummacks *Zu Begriff und Theorie der Satire* (1971) unterschlagen, aber bedauerlicherweise erschien nur der erste Band von Arntzens Ausführungen und bei Brummacks Schrift handelt es sich um einen Forschungsbericht, der ‚nur‘ einen groben Überblick geben kann. Eine Definition ohne Berücksichtigung der historischen Veränderungen scheint aber nicht sinnvoll. Besonders wenn man davon ausgeht, dass die Satire eine starke Verbindung zu gesellschaftlichen Themen hat.⁴

Diese Verbindung lässt sich noch weiter eingrenzen. Denn es findet sich ein gemeinsames Moment in den einzelnen Arbeiten. So kristallisiert sich aus meiner Sicht ein unwandelbarer Kern der Satire heraus: nicht nur ihre Nähe zur

³ Schönert versteht den Begriff der Realisation, wie er in der *Gattungstheorie* (1973) Hempfers gebraucht wird. Für Hempfer gibt es ahistorische Schreibweisen (das Narrative, das Dramatische oder das Satirische), die sich in Gattungen bzw. historischen Realisationen wiederfinden lassen. Im Falle des Satirischen sei das z. B. die Verssatire (vgl. Hempfer 1973, 27).

⁴ Diese Meinung findet sich bspw. schon bei Ulrich Gaier (vgl. Gaier 1967, 330).

Gesellschaft, sondern ebenfalls zur Moral.⁵ Konkret greift der Satiriker auf ein bestimmtes Korpus an Normen- und Wertevorstellungen zurück, die der Rezipient kennen muss, um die Satire als solche zu erkennen und zu verstehen. Die Satire hat hierbei eine klare Wirkungsabsicht und fordert Zustimmung ein. Dies erinnert z. B. an Schönerts *satirische Situation* (vgl. Schönert 1969, 28–33). Gerade der Hinweis auf die starke Beziehung der Satire zur Gesellschaft, auf ihr Normen- und Wertesystem legt eine sozialgeschichtliche Betrachtung derselben nahe. Dies erlaubt mir den Übergang zur Systemtheorie, die u. a. auch sozialgeschichtlich arbeitet. Die Theorie Niklas Luhmanns (1927–1998) bietet nicht nur den Vorteil, den Wandel der Gesellschaft von einer stratifikatorischen zu einer funktional-ausdifferenzierten nachzuvollziehen, sondern auch die Evolution der Moral zu verfolgen.

Ein wichtiges Ereignis in der europäischen Geschichte ist für Luhmann die „Verschiebung des Geheimnisses der Religion in das [...] Paradox der Moral.“ (Luhmann 1998a, 243). Im christlichen Glauben geht man vom Sündenfall im Paradies aus, der offenlässt, warum Gott dem Menschen die Fähigkeit zur moralischen Unterscheidung untersagt. Die Frage, warum Moral selbst als gut angesehen werden kann, wird mehr ‚verdrängt‘. Die Verschiebung charakterisiert sich schließlich dadurch, dass die Religion selbst moralisiert wird, mit dem Ziel, die Moral begründen zu können. Für Luhmann bringt die Moral eine spezielle Kommunikation mit sich. Moralisch ist die Kommunikation, wenn Achtung oder Missachtung ausgedrückt und mit der Unterscheidung gut/schlecht operiert wird. Wobei dies meist implizit mitgeteilt werde. Besonders ist die kommunikative Situation, weil die Person⁶ in Gänze bewertet wird. Das Urteil gilt für beide Seiten (Alter und Ego) und für alle, die an dieser Kommunikation teilnehmen. Damit muss man sich diese Kommunikation als symmetrisch-strukturiert vorstellen. Die Ausnahme im Fall der Religion bildet Gott, weil er, vereinfacht ausgedrückt, den Maßstab für die Kommunikation vorgibt. Ein moralisches Urteil über ihn wäre damit unlogisch (vgl. Luhmann 1993b, 361–362 und 1998a, 242). Gemäß Luhmann wird sich die enge Verbindung zwischen Religion und Moral erst mit der Einführung des Buchdrucks langsam lösen. Gerade dieser weise auf die steigende

⁵ Hempfer z. B. verwendet den Begriff der Tendenz, welche als Vehikel der Norm dient. Schönert hingegen wählt den Terminus (Gegen-)Norm. Ulrich Gaier spricht von der Wirklichkeit und dem Unbekannten – um nur drei Konzepte zu nennen. (Vgl. Hempfer 1972, 31; Schönert 2011, 8–11, und Gaier 1967, 331–351)

⁶ Eigentlich versteht Luhmann Personen nur als Adressaten von Kommunikation. Da die moralische Kommunikation den Schwerpunkt aber auf die Person legt, kann die Moral für Luhmann auch kein soziales System darstellen. Sie kann nur in Funktionssystemen vorkommen (vgl. Luhmann 1993b, 41, und vgl. Corsi 2015, 78).

Komplexität innerhalb der hochmittelalterlichen Gesellschaft hin. Der Code gut/schlecht werde im europäischen Mittelalter mit der Differenz von Tugend/Laster im Sinne der christlichen Lehre ausgefüllt, während im siebzehnten Jahrhundert eine psychologische Problematisierung der Moral folge. Darunter versteht Luhmann die Konzentration der Moralschriftsteller auf das Konzept der Selbstliebe. Weil diese sozialisiert werde, könne das moralische Regelwerk nicht mehr mit dem göttlichen Willen identifiziert werden. Vielmehr wird die Selbstliebe zum Ausdruck natürlicher Gefühle. Darunter kann z. B. die sensualistische Moralphilosophie des Shaftesbury (1671–1713) fallen. Das achtzehnte Jahrhundert favorisiert schließlich einen begründungstheoretischen Ansatz. Genau genommen gibt es verschiedene Ausprägungen bei der Begründung von Moral. Immanuel Kant (1724–1804) entwirft eine deontologische Ethik. Jeremy Bentham (1748–1832) dagegen ebnet den Weg für den Utilitarismus. Beide Strömungen berufen sich auf eine rationale bzw. vernünftige Begründung von Moral. Die Religion entwickelt sich dazu quasi parallel: Sie verliert ihren Status, die Einteilung der Welt in Gänze darzulegen (vgl. Luhmann 1993b, 380–383, 390–396, und 1998a, 247).

Die Verbindung von Moral, Gesellschaft und Satire kann mithilfe der Luhmannschen Theorie nachvollziehbar herausgearbeitet werden. Dafür soll als Exempel die erste deutschsprachige Satire aus dem zwölften Jahrhundert mit dem Titel *Von des todes gehugde* herangezogen werden. Sie wird dem Laienbruder Heinrich von Melk zugeschrieben und als „Ständesatire“⁷ bezeichnet. Ich möchte mich auf den Beginn von Heinrichs Mahnrede konzentrieren, in der es heißt:

Mich laeitet meines gelouben gelvbde / das ich von des todes gehvgde / eine rede fvr bringe. / dar an ist aller meine gedinge, / daz ich werltlichen livten / beschaeidenlichen mvze bedivten / ir aller vraeise vnt ir not, / die ovf den taeglichen tot, / der allen livten ist gemaeine, sich beraeient laeider saeine. (Heinrich 1994, Vers 1–10)

Die *indignatio* (Empörung) Heinrichs wird durch zwei Zustände provoziert: (1) durch das Vergessen des Todes und (2) durch das Vergessen der Heiligen Schrift. Die Aggressivität Heinrichs ist gänzlich einem moralisch-prophetischen Ton verpflichtet (vgl. Arntzen 1989, 29). Mit diesem bedenkt er dann ebenfalls alle relevanten Stände (vom Priester bis zur Tagelöhnerin⁸). Gerade in der Kritik zeigt sich die stratifikatorische Gesellschaft. Zwar wird jedem Stand (und keinem einzelnen Individuum) der Spiegel vorgehalten, aber die Ordnung wird nicht infrage

⁷ Eigentlich kann man nicht von einer reinen Ständesatire sprechen, da ab Vers 455 ein *memento mori* einsetzt.

⁸ Vielleicht ist es sinnvoller von beruflichen Gruppen oder generell von Lebensformen zu sprechen, da nicht nur Stände kritisiert werden.

gestellt. Im Gegenteil, durch das Offenbaren ihrer Laster (der Stände) wird auf die Ordnung als solche hingewiesen. Man muss hier festhalten, dass eine stratifikatorisch organisierte Gesellschaft auf der Ungleichheit ihrer Teilsysteme aufbaut. Die durch Rangordnung geprägte Gesellschaft ist ohne die Ordnung nicht vorstellbar (vgl. Luhmann 1998b, 613). Zudem zeigt sich anhand dieser Satire sehr deutlich der Zusammenfall von Religion und Moral. Sie bedingen sich gegenseitig, da der christliche Glaube als urteilende Instanz für moralisch gutes oder schlechtes Verhalten in puncto Tugend bzw. Laster auftritt. Die gesellschaftlichen Verhältnisse werden moralisch aufgefasst. Daher äußert sich die Kritik als moralische Verurteilung von Lastern durch alle Schichten hindurch. Laut Luhmann ist diese Art der Kritik an Ständen möglich, besonders in Hinblick auf die gesellschaftlichen Pflichten und das Seelenheil (vgl. Luhmann 1993b, 157). Der Orientierungspunkt für stratifikatorische Gesellschaftsstrukturen wie für die Moral und auch Religion ist demnach Gott. Nicht nur, dass er die Ausnahme im Falle der symmetrisch-strukturierten Moral bildet: Durch ihn lässt sich die Ungleichverteilung rechtfertigen. Somit kann die Ordnung aufrechterhalten werden (vgl. Luhmann 1993a, 86).

2

Es stellt sich nun die Frage, welche Rolle der Ironie innerhalb dieses Komplexes von Satire, Gesellschaft und Moral zukommt. Im Falle von Heinrichs Mahnrede ist die Ironie vergebens zu suchen. Die Satire *Von des todes gehugde* steht ganz im Stil eines *genus reprehensorium* (tadelnder Stil), weil die *mores* (Sitten) einer Korrektur unterzogen werden (vgl. Stein 1999, 3), womit sie der antiken Tradition folgt, wenn man an die satirischen Schriften Juvenals denkt. Allerdings fehlt bei der Wiederaufnahme der Satiredichtung im Mittelalter häufig jene Indirektheit der Kritik, wie sie besonders bei Horaz zu finden ist (vgl. Kindermann 2013, 8). Daher wird deutlich, dass die Ironie kein notwendiges Kriterium für die Satire ist.

Rainer Warning geht davon aus, dass Gattungen als historisch-normative Kompatibilitätsfiguren von Textkomponenten zu verstehen sind. Demgemäß kann man sich – etwas vereinfacht vielleicht – Gattungen als Puzzle vorstellen, die aus den jeweiligen Teilen passend zusammengesetzt werden. Gattungen haben also einen kompositen Charakter (vgl. Warning 2001, 31). Warning wendet diesen Ansatz auf die Komödie an und weist nach, dass diese verschiedene Komponenten (z. B. Heiterkeitseffekte oder Fiktionsunterbrechungen) für ihre Zwecke heranzieht (vgl. Warning 2001, 31–46). Sein Gedanke lässt sich wiederum gut auf die Satire übertragen, weil sie sich ebenfalls diverser Komponenten oder rhetorischer Spielarten bedient. Allgemein fällt die Nähe der Satire zur Rhetorik besonders

durch ihre Publikumsbezogenheit auf. Wie diese ist sie bestrebt, den Rezipienten zu belehren (*docere*), zu gewinnen (*conciliare*) oder zu bewegen (*movere*) (vgl. Meyer-Siekendiek 2007, Sp. 447).

Im Allgemeinen verwendet man den Terminus Ironie, um einen uneigentlichen Sprachgebrauch zu bezeichnen, bei dem das Gegenteil des tatsächlich Gemeinten ausgedrückt wird. Neuere Auseinandersetzungen sind um eine genauere Bestimmung des ironischen Redegebrauchs bemüht (vgl. Müller 2003, 185 und 189). Meine Überlegungen konzentrieren sich aber auf die Ironie als Tropus und auf ihren Gebrauch in Texten. Zunächst lassen sich drei Prototypen der Ironie finden: (1) die *simulatio*, (2) die *dissimulatio* und (3) die *Parabase*. Der erste Typ stellt ein ‚Opfer‘ ins Zentrum, welches systematisch durch Anspielung auf Worte und Werte verunglimpft wird. Gern wird auch die gegnerische Position übernommen, um sie zu untergraben. Der zweite Typ schließt ebenfalls die sokratische Ironie mit ein, da das Gegenteil des Gesagten vertreten wird (vgl. Lausberg 1960, § 582 und § 1244). Hierbei wird die eigene Position nicht bekannt gegeben. Die *dissimulatio* verrät sich dabei meist durch funktional-stilistisch klassifizierbare Ironiesignale. Der letzte Typ findet sich vor allem in der Komödie wieder. Die *Parabase* bezeichnet hier das Heraustreten aus dem Stück. Damit findet eine direkte Zuwendung an den Rezipienten statt, wobei damit gleichzeitig die Autorintention zur Sprache kommen kann (vgl. Müller 1995, 12).

Trotz der Veränderungen, die die Ironie in der Zeit durchlebt hat, muss man festhalten, dass sich die Tradition der rhetorischen Ironie bis heute erhalten hat. Auch das romantische Ironiekonzept, wie es vor allem Friedrich Schlegel (1772–1829) konzipiert hat, fußt auf antiken Traditionen. Zunächst wird der Begriff der *Parabase* herausgegriffen und in *Parekbase* (gr. *ek-basis*) umgewandelt. Damit wird das ‚Heraustreten‘ des Chores aus dem Stück betont. Ironie ist permanente *Parekbase* (vgl. Schlegel 1970, 88 und 668). Denn das beharrliche Reflektieren innerhalb des Kunstwerks übernimmt für ihn eine wichtige Stellung.

Und dies macht sie besonders fruchtbar für die Satire. Der rhetorische Charakter der Satire erschöpft sich dabei aber nicht ausschließlich in der *Parabase*, sondern ergießt sich auffallend oft in der ironischen *dissimulatio*, deren vier Hauptaspekte zufolge der Rhetorik sind: a) Das Gegenteil von dem sagen, was man meint; b) etwas Anderes sagen, als man meint; c) Tadeln durch falsches Lob und Lob durch vorgeblichen Tadel; d) jede Art des sich Lustig-machens und Spottens in diesem Kontext (vgl. Lapp 1992, 24).

3

Die Verflechtung von Satire, Ironie und Moral lässt sich anhand der *Satyrischen Schriften* Rabeners exemplarisch nachvollziehen. Rabener gilt als Vertreter der aufklärerischen Literatur. In der Aufklärung werden Gattungen präferiert, die dem Zweck dienen, auf direkte oder indirekte Weise über Vernünftiges oder Unvernünftiges und damit über Nützliches oder Schädliches zu belehren. Hierbei wird meist eine moraldidaktische Doppelfunktion, wie sie schon im Horazschen *prodesse et delectare* zum Ausdruck kommt, verfolgt (vgl. Zelle 1997, 161). Das achtzehnte Jahrhundert entwickelt mit der Satire keine neue Gattung, sondern knüpft durchaus an die antike Tradition der Einteilung der Satire in eine lachende (Horaz) und eine klagende (Juvenal) an. Auch wenn eine Vielfalt an verhandelten Themen anzutreffen ist, ist auffällig, dass die Satire ebenfalls in das aufklärerische Programm integriert wird (vgl. Greif 2013, 161–166). Die deutschsprachigen Satiriker orientieren sich in ihrem Schreibstil überwiegend an englischen Vorbildern, da sie sich vom französischen Klassizismus und damit von Johann Christoph Gottsched (1700–1766) abwenden möchten. Darüber hinaus wählen sie meist literarische Formate, die zum Medium Zeitschrift (z. B. *Moralische Wochenschrift*) passen, um ein größeres Publikum zu erreichen (vgl. Schönert 1969, 30).

Rabener inszeniert sich als Satiriker aus allgemeiner Menschenliebe heraus, wie man aus dem Vorbericht zu seinen *Satyrischen Schriften* (1751–1755) erfahren kann. Seiner Ansicht nach ist die Satire ein wichtiger Bestandteil der Sittenlehre (vgl. Rabener 1751, 135). Die Satire wird also zu moralischen Zwecken gebraucht. Um die Verwendung der Ironie in der Satire Rabeners selbst zu thematisieren, ziehe ich als Beispiel eine Textstelle aus der Satire *Geheime Nachricht von D. Jonathan Swifts letztem Willen* heran:

Die moralifchen Narren lagen ihm [Swift] am Herzen; Narren, welche oftmals bey gefundem Körper dennoch die gefährlichften und ansteckendften Krankheiten haben. Sein Dienftfertigkeit erftreckte fich über ganz Großbritannien; und er hatte Lords und Schreiber in feiner Cur. Durch eine vieljährige Erfahrung, war ihm bekannt, daß es mit der moralifchen Narrheit eben die Befchaffenheit habe, wie mit dem Podagra, mit welchem vornehme Leute am meiften geplagt find, Leute von geringerm Stande aber nur felten, oder doch wenigstens nicht fo heftig befallen werden. (Raberner 1751, 234)

Dem Titel nach handelt es sich um den angekündigten letzten Willen des Jonathan Swift. In einem Codicill verfügt er, ein Narrenhaus für die von ihm bestimmten Personen zu bauen. Die implizite Gesellschaftskritik wird durch den Titel jedoch nicht deutlich (vgl. Reinhard 2013, 115). Im dem hier angeführten Textauszug wird zunächst erklärt, wer überhaupt die Zielgruppe der Einrichtung sein soll: es sind die moralischen Narren und nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, die kör-

perlich eingeschränkten Narren: „Sie glaubten, dieses Geld fey zur Verwahrung, und zum Unterhalte phyikalifcher Narren beftimmt [...] Allein, hierinnen betrog sich unfre ganze Stadt.“ (Rabener 1751, 233). Eine Narrenfigur wird beschworen, die hier aber nicht für den Sünder oder Ungläubigen⁹, sondern für den Unvernünftigen steht, der nicht richtig im moralischen Sinne handelt. Rabener bleibt hier konsequent im bildspendenden Bereich der Medizin. Einerseits wird der Satiriker als Arzt und Heilender, andererseits werden die Lords und Schreiber als moralische Narren dargestellt, die aufgrund ihrer Krankheit einer Kur bedürfen. Diese Krankheit ist hyperbolisch als die Gefährlichste und die Ansteckendste ausgezeichnet, da sie in einem vollkommen gesunden Körper auftritt. Der Satiriker ist aber nicht nur Arzt, sondern zugleich auch Forscher, der auf Erfahrungswerte zurückgreifen und die Krankheit genau mithilfe eines Vergleiches beschreiben kann. Wie die Gicht lässt sich die Krankheit überwiegend bei Personen von hohem Stand finden.

Die angeführte stark metaphorische Stelle entfaltet eine spezielle Form der Ironie, die Hayden White in *Metahistory* (1973) präzise beschrieben hat. Es lässt sich hier besonders die Verbindung der Metapher zur Ironie und umgekehrt erkennen (vgl. White 1979, 49–80). Dadurch ergibt sich auch die Nähe zur *dis-simulatio*, weil etwas Anderes als das Gemeinte gesagt/geschrieben wird. Natürlich ist Swift kein Arzt und die Lords und Schreiber sind nicht tatsächlich krank. Vielmehr geht es darum, die Qualitäten Swifts als Kritiker und damit als Satiriker herauszustellen. Zudem verbirgt sich hinter diesem Bild eine Gesellschaftskritik, die sich in ihrer Aggressivität vor allen Dingen gegen die oberen Schichten richtet. Als moralische Narren handeln sie unvernünftig, der Moral zuwider und ihr Fehlverhalten ist obendrein ein generelles Phänomen.

Systemtheoretisch betrachtet befindet sich Rabeners Satire im Übergang zu einer fast funktional-ausdifferenzierten Gesellschaft. Eine ständische Ordnung existiert noch, gerät aber zunehmend unter Druck. Im Laufe der europäischen Geschichte wird es für den Adel zunehmend zum Problem, die Ungleichverteilung aufrecht zu erhalten. Deswegen wird die Oberschicht als Gefahr wahrgenommen – hier ebenfalls in puncto moralisch relevantem Verhalten. Daraus kann man also ebenfalls entnehmen, dass die bestehende Moral mit den neuen bürgerlichen bzw. aufklärerischen Moralvorstellungen kollidiert (vgl. Luhmann 1993a, 86).

Die Ironie übernimmt bei Rabener aber sicher nicht ausschließlich die Rolle der Äußerung von Kritik, sondern auch eine Schutzfunktion. Aufschlussreich sind hier die Paratexte zu seinen Satiren – dazu zählt auch der jeweilige Titel.

⁹ Es gibt die ‚Tradition‘ die Narrenfigur mit dem Ungläubigen oder dem Sünder gemäß Psalm 52/53 in Verbindung zu bringen (vgl. Mezger 1991, 75).

Rabener spielt in diesem Zusammenhang mit der vordergründigen Information des Titels. Dieser scheint zunächst eine umfassende Aussage, ähnlich wie in ‚barocken‘ Titeln, über den zu erwartenden Inhalt zu geben, verweigert sich aber genau diesem. Auch hier benutzt Rabener das Mittel der *dissimulatio*. Der Titel *Die Geheime Nachricht von D. Jonathan Swifts letztem Willem* kündigt zwar zum einen genau an, worum es im weiteren Verlauf gehen wird, aber zum anderen ist die Gesellschaftskritik nicht benannt worden (vgl. Reinhard 2013, 114). Es ist zu überlegen, ob Rabener mithilfe des Einsatzes von Ironie der Zensur entgehen wollte. Gerade Ironie kann es Personen ermöglichen, ihre konkrete Position zu verschleiern, aber gleichzeitig Kritik zu äußern.¹⁰ Rabeners Klagen über den Spielraum der Satire könnten darauf hindeuten (vgl. Grimm 1975, 336), wobei er letzten Endes einfach keine Schriften mehr publiziert hat:

Ich thue hier einen heiligen Schwur, einen Schwur, der mir heiliger ist, als er fonft den meiften Schrifttellern zu feyn pflegt: daß ich dergleichen fatirische Schriften, weder unter meinem, noch unter einem verstellten Namen, weder in monatlichen, noch in fliegenden Blättern weiter bekannt machen werde. (Rabener 1755, 3)

Hier geht es Rabener natürlich nicht um Ironie, aber u. a. um das Missverstehen seiner Satiren durch einige Leser (vgl. Rabener 1755, 3–4).

Ein weiterer Aspekt ist im Komplex von Moral, Satire und Ironie zu beachten. Satire und Ironie bringen einen reflexiven Charakter mit sich. Sie regen den Rezipienten zum Denken an. Ihr Reiz liegt darin, dass sich der Rezipient als Eingeweihter fühlen darf. Denn nur wer Kontextwissen hat, kann die Satire und die Ironie verstehen. Aufgrund dessen geht Nadja Reinhard davon aus, dass sich Rabener durch die Verwendung von Ironie einer direkten Stellungnahme verweigert und dem Leser das Feld überlässt. Darin liegt für sie eine ironische Ethik, die mit Luhmann als Form der Reflexionstheorie der Moral gesehen werden kann (vgl. Reinhard 2013, 321–324). Sollte Rabener allerdings tatsächlich eine ironische Ethik im Sinn gehabt haben, reißt er damit die Satire aus ihrer Abhängigkeit von der Moral. Wenn man davon ausgeht, dass die Thematisierung von Normen und Werten ein konstitutives Merkmal für das Satirische ist, muss man sich aufgrund Reinhardts Gedanken fragen, ob die Satire dann noch als Satire gelten kann? Nach Luhmann wäre die dringlichste Aufgabe einer Ethik, vor der Moral zu warnen – d. h. auf ihre Gefahren aufmerksam zu machen (vgl. Luhmann 2008, 266). Warnt Rabener vor der Moral? Im weiteren Verlauf des angeführten Textes kann ich keine Äußerung in dieser Richtung entdecken. Vor diesem Hintergrund muss ich auch

¹⁰ Viele Texte Heinrich Heines sind dafür ein Beispiel (vgl. Schönherr-Mann 2003, 299).

erneut die starke Beziehung zwischen Satire und Moral betonen. Denn Luhmann geht – wie erwähnt – davon aus, dass bei der moralischen Kommunikation die ganze Person beurteilt wird. Dabei neigen die Beteiligten dazu, an ihrer Aussage festzuhalten. „Moral hat daher, soweit sie sich nicht im Selbstverständlichen aufhält und hier fast unnötig ist, eine Tendenz, Streit zu erzeugen [...]“. (Luhmann 1993b, 370). Der provozierende Charakterzug der Moral erklärt wiederum, weshalb die Satire es oftmals schwer hat. Auch damit hat Rabener zu kämpfen, wenn er schreibt, dass seine Satiren als Pasquill missverstanden werden. Wenn er also Ironie einsetzt, dann vielleicht eher, um einen Streit zu vermeiden, was hinsichtlich einer möglichen Zensur wahrscheinlicher scheint.

4

Was dieser Beitrag aufzeigt, ist Folgendes: Zunächst macht das Textbeispiel Heinrichs von Melk deutlich, dass Ironie kein notwendiges Kriterium der Satire ist.¹¹ Ein Text wie *Von des todes gehugde* legt nahe, dass in der Satire – wie in der Komödie – verschiedene (rhetorische) Mittel für ihre Zwecke genutzt werden. Die Ironie ist also nur eine Spielart der Satire. Im Codicill Rabeners liefert die Ironie den Rezipienten Anreize, weil sie zur Reflexion anregt. Eine neue Perspektive ergibt sich zudem, wenn man davon ausgeht, dass Satire eng mit der Gesellschaft bzw. Moral im systemtheoretischen Sinne verbunden ist. Autoren scheinen zu anderen literarischen Formen und Mitteln, je nach Differenzierungsform, zu greifen. Während Heinrichs Mahnrede stark an eine Predigt erinnert und vollkommen ironiefrei ist, wählt Rabener die Form des Briefs, den er u. a. ironisch aufbereitet. Wie die Moral zum Einsatz kommt ist dabei entscheidend. Heinrichs Verachtung richtet sich gegen Repräsentanten einzelner Schichten. Hierbei argumentiert er mit der Differenz von Tugend/Laster. Und durch die Art und Weise, wie er seine Kritik vermittelt, gilt seine Achtung der gesellschaftlichen Ordnung. Er bestätigt sie. Rabeners Verachtung wiederum richtet sich gegen bestimmte Gesellschaftsgruppen. Dass die Oberschicht im achtzehnten Jahrhundert zunehmend als Gefahr wahrgenommen wird – wie Luhmann betont – spielt dabei eine Rolle. Auch aus diesem Grund wird die Ordnung nicht mehr geachtet. Zudem lässt sich die Trennung von Religion und Moral an Rabeners Text beobachten. Die

¹¹ Das nehmen aber einige Theoretiker an. Maximilian Häusler geht z. B. mit Northrop Frye davon aus, dass Ironie bzw. Humor zu den grundlegenden Merkmalen der Satire zählt. (vgl. Häusler 2015, 18–21)

Moral wird in Verbindung zur Vernunft gedacht. Ein begründungstheoretischer Ansatz, von dem Luhmann ausgeht, lässt sich also wiederfinden. Diese Ergebnisse bedürfen natürlich einer tieferen Analyse. Gerade bei einer sozialgeschichtlich-systemtheoretischen Betrachtung empfiehlt es sich, eine Textlinie und damit die Reaktion der Satire auf den evolutionären Wandel zu beobachten. Dabei ist nicht nur die Veränderung der Themenschwerpunkte interessant, sondern auch die Wahl der Gattungen, in denen sich das Satirische manifestiert. Mithilfe der starken ‚Opposition‘ der beiden Satiren Heinrichs und Rabeners konnten aber im Rahmen dieses Aufsatzes die Unterschiede klarer gezeigt werden.

Literaturverzeichnis

- Arntzen, Helmut. *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie. Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert*. Bd. 1. Darmstadt: WBG, 1989.
- Corsi, Giancarlo. „Inklusion/Exklusion“. *Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Hg. Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi und Elena Esposito. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2015.
- Brummack, Jürgen. „Satire“. *RLW*. Bd 3. Hg. Jan-Dirk Müller. Berlin und New York: De Gruyter 2003. 355–260.
- Dainat, Holger, und Kruckis, Hans Martin. „Die Ordnungen der Literatur(wissenschaft)“. *Literaturwissenschaft*. Hg. Jürgen Fohrmann und Harro Müller. München: Fink 1995, 117–155.
- Gaier, Ulrich. *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart*. Tübingen: Niemeyer, 1967.
- Greif, Stephan. *Literatur der Aufklärung*. Paderborn: Fink, 2013.
- Grimm, Gunter (Hg.). *Satiren der Aufklärung*. Stuttgart: Reclam, 1975.
- Häusler, Maximilian. *Die Ethik des satirischen Schreibens. Karl Kraus, Hermann Broch und Robert Musil*. Heidelberg: Winter, 2015.
- Heinrich von Melk. *Von des todes gehugde*. Hg. Thomas Bein. Stuttgart: Reclam, 1994.
- Hempfer, Klaus W. *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 1972.
- Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink, 1973.
- Kindermann, Udo. *Satiren des Mittelalters. Lateinisch und deutsch*. Darmstadt: WBG, 2013.
- Lapp, Edgar. *Linguistik der Ironie*. Tübingen: Niemeyer, 1992.
- Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München: Hueber, 1960.
- Luhmann, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993a.
- Luhmann, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Bd. 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993b.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Teilbd.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998a.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Teilbd. 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998b.
- Luhmann, Niklas. *Die Moral der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard. „Satire“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 8. Hg. Gerd Ueding. Tübingen: Niemeyer, 2007. Sp. 447–469.
- Mezger, Werner. *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*. Konstanz: Universitätsverlag, 1991.

- Müller, Marika. *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.
- Müller, Wolfgang. „Ironie“. *RLW*. Bd. 2. Hg. Jan-Dirk Müller. Berlin und New York: De Gruyter, 2003. 185–189.
- Rabener, Gottlieb Wilhelm. *Sammlung satyrischer Schriften*. Bd. 2. Leipzig: Dyck, 1751.
- Rabener, Gottlieb Wilhelm. *Sammlung satirischer Schriften*. Bd. 4. Leipzig: Dyck, 1755.
- Reinhard, Nadja. *Moral und Ironie bei Gottlieb Wilhelm Rabener. Paratext und Palimpsest in den ‚Satyrischen Schriften‘*. Göttingen: Wallstein, 2013.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften*. München: Hanser, 1970.
- Schönert, Jörg. *Roman und Satire im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1969.
- Schönert, Jörg. „Zur Definition und Analyse von Satire am Beispiel von Herbert Heckmanns ‚Lebenslauf eines Germanistischen in aufsteigender Linie‘ (1969).“ *Perspektiven zur Sozialgeschichte der Literatur. Beiträge zu Theorie und Praxis*. Hg. Jörg Schönert Tübingen: Niemeyer, 2007. 83–96.
- Schönert, Jörg. „Theorie der (literarischen) Satire: Ein funktionales Modell zur Beschreibung von Textstruktur und kommunikativer Wirkung.“ *Textpraxis* 2 (1.2011). URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/joerg-schoenert-theorie-der-literarischen-satire>, URN: urn:nbn:de:hbz:6-14459477205, S. 1–42. (18. Juli 2017)
- Schönherr-Mann, Hans-Martin. „Ernstfall oder Ironisierung – Alternativen in der politischen Kultur?“ *Die Ironie der Politik. Über die Konstruktion politischer Wirklichkeiten*. Hg. Thorsten Bonacker, André Brodocz, Thomas Noetzel. Frankfurt/M. und New York: Campus, 2003. 296–309.
- Stein, Elisabeth. *Clericus in speculo. Studien zur lateinischen Verssatire des 12. und 13. Jahrhunderts und Erstedition des ‚Speculum prelatorum‘*. Leiden: Brill, 1999.
- Titzmann, Michael. *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. München: Fink, 1977.
- Warning, Reiner. „Theorie der Komödie. Eine Skizze.“ *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Hg. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis, 2001. S. 31–46.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore u. a.: Johns Hopkins University Press, 1973.
- Zelle, Carsten. „Aufklärung“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. Klaus Weimar. Berlin und New York: De Gruyter, 1997. 160–165.

Karima Lanius, M.A., 2007–2014 Studium der Germanistik, Literaturwissenschaft und Philosophie, 2014–2020 Promotion mit dem Titel *Unter Narren. Eine Untersuchung ‚satirewürdiger‘ Zustände*. Arbeitsgebiete: deutschsprachige Literatur der Vormoderne bis 1800, insbesondere Satire und Systemtheorie. Neuste Publikation: „Ist ‚Satire [...] ästhetisch sozialisierte Aggression‘? Überlegung zu einer möglichen Satiredefinition.“ *sic!* 4 (2019), S. 239–244.

Oksana Weretiuk

Shades of Green Language: Environmentalism in Contemporary Eastern-European Fiction

Abstract: The article compares the “shades” of green language, the language of ecological concern, in recent Eastern-European prose. The Ukrainian language of concern has a distinct “post-Chernobyl tragedy” tinge (Volodymyr Yavorivski, *Maria with Mugwort at the End of the Century*, and Viktor Vasyl’chuk, *Chornobyl Distress of Bucha*). This continues the tradition of “pre-Chernobyl” ecological prose that expresses the unity of man and nature, and pictures the terrible consequences of technological change and pollution. Polish environmental prose of the twenty-first century, represented in this article by Olga Tokarczuk, *Drive Your Plow over the Bones of the Dead*, and Anna Kamińska, *Simona: A Story about the Unusual Life of Simona Kossak*, speaks in the green language of Maria Rodziewiczówna, Władysław Reymont, and Adolf Dygasiński. Over time, post-colonial accents in the analysed fiction become weak and ecological ones grow stronger. All of these prose works propose living on this planet in symbiotic harmony with nature. Very often, the language of the analysed works is marked by the anthropomorphization of nature, eco-narration, in which the world is seen from the point of view of an animal or a plant. The above-mentioned Eastern-European fiction confirms the global scale of environmental problems, great changes in the culture of environmentalism, and the demand for the language of concern.

Keywords: eco-consciousness, eco-narration, green language, national modes of eco-narration, Polish environmental prose, Ukrainian environmental prose

When the LAST tree is cut down, the last fish eaten, and the last stream poisoned, you will realize that you cannot eat money. (Speake 2008, 286)

These provocative words of wisdom serve as the guiding maxim of this article. The saying is credited to Alanis Obomsawin (an Abenaki from the Odanak reserve),¹ and has been popularized by Greenpeace members who care about protecting and conserving the environment. I also heard it a dozen or so years ago among the Cree, in North Battleford, Saskatchewan. It is very often attributed to the Cree,

¹ See “When the Last Tree is Cut Down ...” (2011).

but has a universal sense that is compatible with green politics and its specific language.

The aim of my article is to compare the “shades” of this common green language, the language of ecological concern, in contemporary Eastern-European prose. The Ukrainian language of concern has a distinct “post-Chernobyl tragedy” tinge (Volodymyr Yavorivski, *Maria with Mugwort at the End of the Century* [1988]; Viktor Vasyl’chuk, *Chornobyl Distress of Bucha* [2013], and so on); this continues the tradition of Mykhaylo Stelmakh’s *The Geese and Swans Are Flying* (1964) or Mykola Rudenko’s *Eagle’s Ravine* (1970), two works that express the unity of man and nature, picturing the terrible consequences of technological change and pollution. Polish environmental prose of the twenty-first century, represented in this article by Olga Tokarczuk, *Drive Your Plow over the Bones of the Dead* (2009), and Anna Kamińska, *Simona: A Story about the Unusual Life of Simona Kossak* (2015), speaks in the green language of Maria Rodziewiczówna’s *The Summer of the Forest People* (1920), but it also includes the environmental themes of Władysław Reymont’s *The Promised Land* (1898) and Adolf Dygasiński’s *Wolf, Dogs, and Humans* (1883).

1 Returning to Chernobyl

The explosion and meltdown of the Chernobyl (Ukrainian *Чорнобиль* “Chornobyl”) nuclear reactor in 1986 spread radioactive toxins across Europe, killed uncounted thousands through cancer and other radiation-related illnesses, and continues to cause birth defects and illnesses in Belarus and Ukraine. Ukrainian writers were focusing on the environment long before ecocriticism as a field had developed. “Ukrainian ecocritic Inna Sukhenko painstakingly details the literary tradition of her country, revealing that resistance to ecological disasters by way of artistic expression dates back well before the Chernobyl accident, at least to the 1950s” (Slovic et al. 2014, xiii). A few years later, this infamous industrial disaster produced many ecologically oriented works of non-fiction and fiction, predominantly the former (documentary notes, interviews, and so on). All these works differed in form, but spoke the same language of concern, forming “the Chernobyl genre” (see Sukhenko 2014, 118). A couple of years after the accident, Chernobyl became a symbol, a sign of culture, as another Ukrainian critic, Tamara Hundorova, states (Hundorova 2014, 259). Volodymyr Yavorivski’s *Maria with Mugwort at the End of the Century* (1988) is one of the works of prose devoted to Chernobyl and presents an attempt at fictionalizing documentary narration, a novel based partly on true stories and events.

The plot centres on the Myrovytch family. Three of the sons play roles in the Chernobyl tragedy. Two of them – an engineer and a firefighter – die in the catastrophe; the eldest, a high-salaried professor and one of the designers of the Chernobyl nuclear reactor, will appear in court for his mistakes and irresponsibility. Their mother, an old peasant woman, Maria, must live to help her grandchildren, to rebuild her devastated home, to take care of her domestic animals, and to regenerate her land. In comparison with *Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future* (2016; Russian orig. 1997) by Svetlana Alexievich, a Belarusian writer who writes in Russian, and with *Chernobyl* (2011) by Francesco M. Cataluccio, Yavorivski's novel does not have such a purposeful, wide, and drastic description of the devastation of nature. It is concerned with man's fate, the conflict between man and power, and a short history of the Chernobyl disaster. But, reading this novel, one can imagine very vividly the elderly Maria, who very soon returned secretly from evacuation to her old house to save her sick cow and her hungry dog, and to plant potatoes on her land; Maria, bathing the swollen, hardened, and wounded udder of her cow with birch sap from her cellar ("Clean and healthy, non-infected, conserved by Fedir before Chernobyl"; Yavorivski 2009, 378);² Maria taking her cow and her dog, walking with them all day long over "the empty, deserted, desolate, and alien planet" (Yavorivski 2009, 383), without water and grass, with photos of the family and a fascicle of mugwort in her small bundle.³ This fragment focuses on the terrifying situation of the dead, inert, infertile earth and the infected water, which make habitation impossible. With the help of different points of view and multiple narratives, the author looks forward, seeing the post-Chernobyl ecological situation. The unsuccessful, out-of-control children's game at the end of the novel serves as an allegory, a lesson for all mankind, formulated in Maria's words: "They took advantage of boundless will and were punished for this" (Yavorivski 2009, 386).

The beautiful and wise Caucasian shepherd dog Bucha, the hero of Vasyl'chuk's *Chornobyl Distress of Bucha*, was not lucky enough to be reunited with his master. His master, Maksym, who worked at the collective farm stables and had once saved his life, did not return for him from the settlement. The Ukrainian prose writer describes, with exceptional penetration and compassion, Bucha's days and months of suffering from the start, when he ran for a long time after the bus carrying his master, up to the moment of the dog's agonizing death. Vasyl'chuk's dedication reads: "Quite a probable story about probable creatures from the improbable zone ... To all animals which died during and after the Cher-

² All translations from Ukrainian and Polish are mine unless otherwise noted.

³ The mugwort ("chornobyl") of the title comes and goes throughout the text.

nobyl catastrophe” (Vasyl’chuk 2012).⁴ The animal’s distress is narrated from the point of view of the dog. Bucha’s despair is united with the despairs of all the animals left behind and abandoned:

Bucha ran after the bus for a long time. Until it had disappeared from the horizon. After that the dog tore down the sandy road for another half hour. And then he fell down. He put his head on his forelegs listlessly and ... began to whine sadly. Then he began to howl. Far away, somewhere near Chernobyl, some other dogs, left behind by their masters, responded with similar horrifying howls. There, in the village, Bucha was born. Then his life was nearly taken away from him. But he was given a good master. And now? ... (Vasyl’chuk 2012)

Vasyl’chuk’s shepherd dog, like a man, felt tragedy, pain, and distress; he could feel compassion and had a soul, but – as a feral dog – he was treated by people as a thing, a dangerous, irradiated thing,⁵ and was condemned to great suffering and death.

The night was dark. It began to drizzle from the starless sky. And Bucha was dying under a broken oak. The mutilated soul was slowly finding its way out of the maimed, disfigured body of the dog. But his consciousness wouldn’t leave him. And he understood everything. He was gazing at the black night with his dim eyes. But he couldn’t see anything. He couldn’t hear any voices, either. He tried to howl. But the only sound he could produce was a feeble wheeze. Like at that time when everything had started. In that picturesque village, which was spread among pines, birches, little glassy lakes, near a tiny winding river. Not far from Chernobyl. (Vasyl’chuk 2012)

This story demonstrates that the post-Chernobyl generation of Ukrainian writers returns to Chernobyl in order to show that humans are dependent upon and interconnected with their environment, that “we can either take care of the land, or see it turned into an unpopulated and uninhabitable desert,”⁶ that the relationship between ecology and animals means correlation. According to the editors of *Ecoambiguity, Community, and Development: Toward a Politicized Ecocriticism*, “Ukrainian environmental experience in the twenty-first century is defined by one

4 Some minor modifications to Oksana Kavun’s translation of *Bucha* will be made for linguistic accuracy.

5 The Ukrainian writer has an English predecessor: “Animals have no souls; therefore, according to the most authoritative Christian theologians, they may become treated as though they were things. The truth, as we are now beginning to realize, is that even things ought not to be treated as mere things. They should be treated as though they were parts of a vast living organism. [...] If we hope to be well treated by nature we must stop talking about ‘mere things’ and start treating our planet with intelligence and consideration” (Huxley 1962).

6 These are the words of David R. Marples (1990, x) concerning Iurii Shcherbak’s *Chernobyl*.

of the world's most infamous industrial disasters [...], and yet Ukrainian culture, like many throughout the world, actually cherishes a profound, even animistic, attachment to the wonders of nature" (Slovic et al. 2014, viii). Thirty years after the explosion, Chernobyl has become a popular tourist destination (see the optimistic and pessimistic visions of Chernobyl tourism in Mirnyi [2010, 22]; Heise [2008, 175–204]; Blackwell [2012, 21–38]; Alexievich [2016, 290–292]), hosting tourist visits that expose travellers to danger and that have moral consequences. With his empathetic nature, and his zeal for protecting forests and animals – not only in connection with Chernobyl – Victor Vasyl'chuk is close to his Polish environmental colleagues.

2 Simple living in natural surroundings

What does William Blake's proverb "Drive your cart and your plough over the bones of the dead" mean? Perhaps the contemporary Polish writer Olga Tokarczuk has her own, "green" interpretation of the proverb, naming her detective novel/moral thriller *Drive Your Plow over the Bones of the Dead*.⁷ The action takes place in Kotlina Kłodzka, in the Kłodzko Valley, a cirque in the Sudetes mountain range in south-western Poland, close to the border with the Czech Republic. Janina Duszejko – a former bridge engineer, a present-day village schoolteacher of English and geography, and a janitor of holiday homes – is the main character. She lives a simple life on her own, in the natural surroundings of the forest, and her contact with the village is limited. She has a passion for astrology and a love for nature, especially for animals. Whenever they are in danger, Janina defends them and stands up for their rights. Not surprisingly, the village does not care about a woman who thinks that the world is a reflection of things inscribed in the stars and reads William Blake for hours. Then poachers and animal abusers start to die in the area. In order to protect the animals and wreak vengeance upon their torturers and wrongdoers, Janina Duszejko killed a man with premeditation. With the help of the heroine, Olga Tokarczuk shifts attention from humans to other creatures (for details, see Weretiuk [2013, 198–205]), and heads towards a weaker anthropocentrism, which states that the world is comprehended from the human

⁷ *Drive Your Plow over the Bones of the Dead* was nominated for the Nike Literary Award 2010. Olga Tokarczuk is one of the most critically acclaimed and commercially successful Polish writers of her generation. She has won numerous awards, including the Nike, Vilenica, and Władysław Reymont prizes. In 2018, she became the first Polish author to win the Man Booker International Prize with her *Flights* (2018), an English translation, by Jennifer Croft, of *Bieguni* (2007).

viewpoint. However, this does not negate the fact that we should imagine what reality looks like from the viewpoint of other creatures, and act not only according to our interest, but keeping the interests of other living beings in mind as well. The language of Janina's narration is the language of concern. She is very perceptive and sensitive to nature. In her language, she attributes human qualities or personality to non-human things. She anthropomorphizes trees, plants, animals (e. g. deer [Tokarczuk 2009, 24, 300]);⁸ at the same time, it very often seems that it is the human narrator that theriomorphizes herself: she calls herself "a Lonely She-Wolf" (Tokarczuk 2009, 179). She lives on equal terms with animals, and this equality saves her from anthropocentric superiority.⁹ For her, there are no ugly and unwanted animals, more stupid or worse than man. She wishes to live in symbiosis with nature. The lonely forest woman manages to notice the noiseless, soft, and "damp" (Tokarczuk 2009, 167) flight of a bat. Being in symbiosis with the bat, she wants to know how he sees the world; in answering this question, she could widen her human outlook. Being a protector of nature, she meditates: "I wish I could fly in his [the bat's] body over the Plateau. How do we appear through his senses? As shadows? As beams of vibration, sources of noise?" (Tokarczuk 2009, 168).

In her desire to see the world through the eyes of a non-human being, and from the world-evaluation perspective of this creation that evaluates himself and his human symbiont, Janina is close to the philosophy of Wolfgang Iser and his ideological patron, the poet Robinson Jeffers. Iser offered "the return to trans-human aesthetics, which retracts from the modern rules according to which anything must be understood from man's perspective and in relation to man" (2005, 171). The simple life in the forest does not make the narration simple; Janina's language is full of concern for nature, and at the same time it is rich and wise.

The narrator of Anna Kamińska's biographical novel *Simona: A Story about the Unusual Life of Simona Kossak* (2015) speaks in the green language of Maria Rodziewiczówna's *The Summer of the Forest People* (1920), a novel which has been compared with *Walden* by Henry David Thoreau insofar as it exhibits simple living in natural surroundings, a close observation of nature, and work to defend

⁸ In such a way, Tokarczuk continues the tradition of anthropomorphization in Polish literature represented by Adam Mickiewicz, Stefan Żeromski, Władysław Reymont, and other writers.

⁹ Here she continues Thomas Hardy's tradition of presenting nature. As Charlotte Barrett (n.d.) notes, "Hardy establishes a reciprocal relationship between environment and character; an interaction which serves to demonstrate the changing position of humans in the post-Darwinian Victorian period. Hardy's narrative voice depicts the natural world in the same way the appearance of different individuals are described, and vice versa. This technique removes the sense of authority from human hands, placing humans within the natural world rather than ruling above it."

wild animals and nature. Writing a fictional and documentary novel about a well-known Polish biologist, zoo psychologist, and environmentalist, Professor Simona Gabriela Kossak (1943–2007), the author wrote at the same time a history of the Białowieża Forest, which is one of the last and largest remaining parts of the immense primeval forest that once stretched out across the European Plain. The director of the Polish Biosphere Reserve Białowieża (The National Park in the Białowieża Forest), in his preface to Simona Kossak's book on the Białowieża Forest, presents this unique green place:¹⁰

The Białowieża Forest is the best-preserved fragment of European primeval lowland forests, located on the border between Poland and Byelorussia. The biological richness and natural character of its environment is due to many hundreds of years of protection by rulers of this part of Europe: dukes of Lithuania, kings of Poland and emperors of Russia. The primeval character of ecosystems and permanence of natural processes that have been acting for millennia, make the Białowieża Forest a natural laboratory and an important reference for man-transformed European forests. At presently only 16 % of this invaluable area has the status of a national park. [...] The unique value of this exceptional forest lies in the unceasing action of natural processes in its backwoods of pristine character. European lowland forests lost this greatest and to a large degree non-renewable quality long before now. [...] Only in the Białowieża Forest we can learn about the history of the continent, characterized by the stability of natural processes and a rich biodiversity. (Popiel 2006, 7)

Simona, the great-granddaughter of Juliusz Kossak, granddaughter of Wojciech Kossak, and daughter of Jerzy Kossak – three great painters who loved both Polish landscapes and history – niece of the poet Maria Pawlikowska-Jasnorzewska and the satirist Magdalena Samozwaniec, spent more than thirty years in a wooden hut called *Dziedzinka* in the Białowieża Forest, without electricity or access to running water. A lynx slept in her bed, and a tamed boar lived under the same roof with her. According to Kamińska, Simona once said that it was only the years of forest life that taught her, a graduate of biology studies with a specialization in zoo psychology, to understand the language of animals (2015). She was a forest scientist, ecologist, and author of award-winning films about nature. She was also an activist who fought for the protection of Europe's oldest forest. Simona believed that one ought to live a simple life, close to nature. Living among animals let her find something that she had never found among humans.

10 It straddles the border between Poland (Podlaskie voivodeship) and Belarus (Brest and Grodno voblast), and is forty-three miles north of Brest, Belarus, and thirty-nine miles southeast of Białystok, Poland. UNESCO's World Network of Biosphere Reserves included Białowieża in the Man and the Biosphere Programme in 1976, and the Belarusian Biosphere Reserve Belovezhskaya Puschcha in 1993. The forest has been designated a UNESCO World Heritage Site.

Simona was instantly enchanted with Dziedzinka and simple forest life. She observed and studied different trees, flowers, and animals. Probably the first and strongest of her emotional experiences was her encounter with the European bison,¹¹ Europe's heaviest land animal, the royal animal of the forest. As noted by Józef Popiel,

monarchs of this land protected it in unison. The Forest's flock of bison – well cared for, given additional food in winter and allowed to forage on purposely-cultivated forest clearings – prospered. However, bison had disappeared from the Białowieża Forest for the years 1920–1928. Total extinction of this species was prevented thanks to strenuous efforts of several generations of naturalists, foresters and scientists. (Popiel 2006, 8)

After World War II, the Białowieża Forest became its natural refuge once again. In near-natural conditions, hundreds of bison could be seen in fields and meadows surrounding the forest in the 1970s, when Simona arrived there. Years later, Simona described her first moonlit winter expedition to Dziedzinka and an encounter with the king of the forest in the following words:

It was the first aurochs that I ever saw in my life, I am not counting the ones in the zoo. Well, and this greeting right at the entry into the forest – this monumental aurochs, the whiteness, the snow, the full moon, whitey white everywhere, pretty [...] and the little hut hidden in the little clearing all covered with snow, an abandoned house that no one had lived in for two years. In the middle room, there were no floors, it was generally a ruin. And I looked at this house, all silvered by the moon as it was, romantic, and I said “it's finished, it's here or nowhere else!” (trans. Schlosser, in Kowalczyk 2015)

Bison opened her forest life and became a distinctive frame for her existence. According to Kamińska, a year before Simona's death, the latter published a book on Białowieża with a chapter “Face to Face with a Bison,” written with exceptional warmth and pride. Kamińska writes that the

European bison is a symbol, the everlasting pride of Poles, who by a miracle and thanks to the endeavours of a handful of enthusiasts saved this immemorial inhabitant of the ancient Białowieża Forest from extinction. Its majestic figure is the logo of the Polish nature-protection movement, of the Białowieża National Park, and of one bank. It decorates labels of

11 English dictionaries usually give out-of-date information on this animal, for example: “aurochs [awroks] An extinct large wild ox [...], formerly widespread in Europe, Asia, and N Africa, the ancestor of domestic cattle; bulls large with long forward-pointing horns, females smaller with shorter horns; last individual killed in Poland in 1627” (Crystal 1994, 100). According to Rokosz (1995, 5), in 1627 “the last aurochs cow died a natural death in her haunts, as is stated in the report of the royal inspection performed in the year 1630.”

bottles of mineral water [...] [and Polish beer!]. As the object of national devotion, the bison is dear to everybody's heart. The bison is a wild animal at its core as well. The most impressive bison males are more than 3m long, stand almost 2m at the shoulder and weigh about 800kg. They used to be even bigger in the past – a bull killed in 1555 was said to be almost 4m long and to weigh 1000kg. (Kamińska 2015, 130–131)

When nature was in danger, Simona used decisive, sharp, and categorical language. She protected it, very often on her own, and not only with the help of words. Most of all, she criticized and disapproved of methods of study which were harmful to nature (see the chapter “Battle-Woman”). As a result, in 1993 she took away the damaging heavy metal jaw-traps set within the territory of the Park by the Mammal Research Plant team. She kept them and refused to give them back. She was even accused by the scientists of stealing their research apparatus. To the lawsuit Simona answered:

Each animal that falls into the trap is potentially condemned to die if the wound to the paws is heavy. [...] it is a lethal threat to the continuity of the lowland lynx type, whose genetic scope is unique across all of Europe, because there are no more lowland lynxes in Europe. It is a disgrace to the world of science for us to have contributed to this. (trans. Schlosser, in Kowalczyk 2015)

In 1992 she criticized the attempts of the PAN (Polish Academy of Sciences) to carry out telemetric studies (in which a wild animal is given a collar with a radio transmitter, so that it transmits information as it moves around), which were dangerous for wolves and lynxes. Then, in the winter of 1993, Simona commented on her battle to save the lynxes and wolves of Białowieża from extinction.

As her visitors and guests recall, Simona was very natural in this natural environment. “She received me with hospitality. She presented such a Scandinavian naturalness. She thought that life had to be simple, close to nature,” Bożena Wajda noted (according to Kamińska 2015, 179). It is not strange that Dutch people eagerly returned to Działoszyn, the author of *Simona* claims and explains: “She was a revelation for them – a woman in the jungle, an open person; she immediately addressed people by their names, she was natural, with wind-blown hair, with no makeup, surrounded by animals, living in a simple house with no mod-cons, an unprecedented phenomenon in twentieth-century Europe” (Kamińska 2015, 176). The whole life, and scientific and ecological activity, of Simona Kossak were devoted to “bridging the gap between man and nature” (Kamińska 2015, 234). She hated the word “anthropomorphism,” which suggested to her that we should “separate people and animals, as if they were from different planets” (Kamińska 2015, 234).

3 Conclusions

In conclusion, it is tempting to say that these national (local) modes of green language seek to influence the process of the development of our eco-consciousness and education in order to protect natural resources and ecosystems, to renew and revitalize our connections with non-human life. They seem to say that the Białowieża Forest, the Kłodzko Valley, and the Polesian Lowland near Chernobyl are the sort of national property in which every man has a right to live, work, and enjoy coexistence with nature. They touch upon the issue of eco-ethics and proclaim the idea of softening anthropocentrism or abandoning it. What possibly links them with other environmentally oriented works is the notion of the mutual interconnectedness and interdependence of all beings. Moreover, they completely follow Lawrence Buell's definition of such works as those where the "*nonhuman environment, the whole living natural world, is present not merely as a framing device but as a presence that begins to suggest that human history is implicated in natural history*" (1995, 7, quoted by Heise 2008, 42; italics in Buell). The Polish novels head for a dark green language of concern;¹² they are more radical in the face of anthropomorphism. The language of initial Ukrainian post-Chernobyl eco-fiction is light green, with red belts of post-colonial and post-Communist ideological burden, which keeps it tied to anthropocentrism. According to Molly Nichols, "postcolonialism is often seen as anthropocentric, primarily concerned with social justice, and emphasising concepts such as hybridity and displacement. Ecocriticism, on the other hand, is often considered to be earth-centred, primarily concerned with animal rights and environmental conservation, emphasising natural purity and 'belonging'" (2010, 100).

With the passing of time, post-colonial accents become weak and ecological ones grow stronger. All of them propose living on this planet in symbiotic harmony with nature. Very often, the language of the analysed works is marked by the anthropomorphization of nature, specifically eco-narration, in which the world is seen from the point of view of an animal or a plant. The above-mentioned Eastern-European fiction confirms the global scale of environmental problems, great changes in the culture of environmentalism, and the demand for the language of concern.

¹² This is an allusion to Bate's (2000, 37) distinction between "light Greens" and "dark Greens."

Works cited

- Alexievich, Svetlana. *Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future*. Trans. Anna Gunin and Arch Tait. New York: Penguin Modern Classics, 2016.
- Barrett, Charlotte. "Character and Environment in Thomas Hardy's Fiction." *Great Writers Inspire*. University of Oxford, n.d. <https://writersinspire.org/content/character-environment-thomas-hardys-fiction> (15 August 2018).
- Bate, Jonathan. *The Song of the Earth*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Blackwell, Andrew. *Visit Sunny Chernobyl: And Other Adventures in the World's Most Polluted Places*. New York: Rodale, 2012.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Crystal, David, ed. *The Cambridge Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Heise, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Hundorowa, Tamara. "Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm." Trans. Iwona Boruszkowska. *Teksty Drugie* 6 (2014): 249–263.
- Huxley, Aldous. "Politics of Ecology." 1962. www.microdutch.org/guru/Huxley-Online/politics_of_ecology.html (14 August 2018).
- Kamińska, Anna. *Simona: Opowieść o niezwykłym życiu Simony Kossak*. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 2015.
- Kowalczyk, Janusz R. "The Extraordinary Life of Simona Kossak." Trans. Paulina Schlosser. *Culture.pl*. July 2015. <http://culture.pl/en/article/the-extraordinary-life-of-simona-kossak> (15 August 2018).
- Marples, David R. "Foreword." *Chernobyl: A Documentary Story*. By Iurii Shcherbak. Trans. Ian Press. New York: Palgrave Macmillan, 1990. vii–x.
- Mirnyi, Serhii [Мирний, Сергій]. "Чорнобиль як інфо-травма." *Критика* 3–4 (2010): 18–22.
- Nichols, Molly. "Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment by Graham Huggan and Helen Tiffin, Routledge, 2010, 245 pp." *Critical Quarterly* 53.1 (2010): 100–105.
- Popiel, Józef. "Preface." *Park Narodowy w Puszczy Białowieskiej/The National Park in the Białowieża Forest*. By Simona Kossak. Trans. Piotr Matyjasiak. Józefów: Oficyna Wydawnicza Forest, 2006.
- Rokosz, Mieczysław. "History of the Aurochs (Bos Taurus Primigenius) in Poland." *Animal Genetic Resources Information Bulletin* 16 (1995): 5–12.
- Slovic, Scott, Swarnalatha Rangarajan, and Vidya Sarveswaran. "Introduction." *Ecoambiguity, Community, and Development: Toward a Politicized Ecocriticism*. Ed. Slovic, Rangarajan, and Sarveswaran. Lanham, Boulder, and New York: Lexington Books, 2014. vii–xvi.
- Speake, Jennifer, ed. *The Oxford Dictionary of Proverbs*. 5th ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Sukhenko, Inna. "Reconsidering the Eco-Imperatives of Ukrainian Consciousness." *Ecoambiguity, Community, and Development: Toward a Politicized Ecocriticism*. Ed. Scott Slovic, Swarnalatha Rangarajan, and Vidya Sarveswaran. Lanham, Boulder, and New York: Lexington Books, 2014. 113–128.
- Tokarczuk, Olga. *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Cracow: Wydawnictwo Literackie, 2009.

- Vasyl'chuk, Victor. *Bucha*. Trans. Oksana Kavun. Письменницький портал Пилипа Юрика та Міжнародного фонду ім. Павла Глазового: Віктор Васильчук. 16 October 2012. https://pillipyurik.com/index.php?option=com_content&view=article&id=529:vasilchuk&catid=57:2010-09-08-08-44-38&Itemid=70 (4 February 2019).
- Welsch, Wolfgang. *Estetyka poza estetyką: O nową postać estetyki*. Trans. Katarzyna Guzalaska and Krystyna Wilkoszewska. Cracow: Universitas, 2005.
- Weretiuk, Oksana. "Olgi Tokarczuk 'przesunięcie znaczenia i uwagi z człowieka na to, co nie jest człowiekiem' w powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych*." *Światy Olgi Tokarczuk*. Ed. Magdalena Rabizo-Birek, Magdalena Pocałun-Dydcz, and Adam Bienias. Rzeszów: Biblioteka "Frazy," 2013. 198–205
- "When the Last Tree is Cut Down" 2011. <http://quoteinvestigator.com/2011/10/20/last-tree-cut/> (14 August 2018).
- Yavorivski, Volodymyr [Яворівський, Володимир]. "Марія з полином у кінці століття." *Вибране*. By Yavorivski. Kiev: Ukrainian Writer, 2009. 195–388.

Prof. Oksana Weretiuk received her PhD in Philosophy in 1991, dr hab. in Literary Studies in 2001 (Warsaw University), and professor's title in 2005. She is head of Comparative Studies, University of Rzeszów, Poland. Her current research addresses the confrontation of Slavic literatures/cultures with literatures/cultures of English-speaking countries; literatures of borderlands; cultural identity; and imagology, geopoetics, and ecocriticism.

Ewa Wojno-Owczarska

„mal sehen, ob die wälder wieder brennen, mal sehen, ob starke hitze uns entgegenschlägt“ (Kathrin Röggla)

Klimawandel und Wetterbericht in ausgewählten Werken von Marcel Beyer und Kathrin Röggla

Abstract: Eva Horn prägt den Begriff „Katastrophe ohne Ereignis“ und versteht darunter die nicht enden wollende Kette von Desastern als Folge der Umweltzerstörung, die gerade wegen ihrer Alltäglichkeit der Aufmerksamkeit der Medienrezipienten in der Regel entgeht. Desastern anthropogenen Ursprungs, z. B. schweren Störfällen in technischen Bereichen, kann meist durch Vorsichtsmaßnahmen vorgebeugt werden. In Bezug auf Naturkatastrophen als Folge des Klimawandels ist das nicht mehr der Fall. Der Durchschnittsbürger fühlt sich hier zudem wenig verantwortlich, auch weil sich die katastrophalen Naturphänomene nicht eindeutig als Konsequenzen der industriellen Entwicklung einordnen lassen. Nitzke sieht den Klimawandel daher als „Apokalypse von innen“, als den von der Menschheit selbstverschuldeten Untergang unserer Spezies auf diesem Planeten. Auch die zeitgenössischen deutschsprachigen Autoren Kathrin Röggla und Marcel Beyer sehen die Auswirkungen der Klimakatastrophe als kritisch für die Menschheit. Ausgehend von dem von Nitzke geprägten Terminus weist der vorliegende Beitrag auf die den Autoren jeweils eigenen stilistischen Mittel hin, mit denen Kathrin Röggla und Marcel Beyer mögliche und schon aufgetretene Folgen der „Apokalypse von innen“ erfassen, um die Leser und damit auch deren soziales Umfeld aufzurütteln.

Keywords: Marcel Beyer; Kathrin Röggla; Ökokritik; *Ecocriticism*; Umweltzerstörung; Klimawandel in der Literatur; Wetterbericht; Katastrophe; Apokalypse von innen; Ausnahmezustand; Wasserstandsbericht; Alarmbereitschaft; *New Journalism*

1 Einleitung und Zielsetzung

Die Naturwissenschaften konzentrieren sich zunehmend auf die Folgen des Klimawandels, die als ernste Gefahr für die Menschheit und unsere Zivilisation gesehen werden. (Vgl. u. a. Randers 2012) Claus Leggewie und Harald Welzer sehen die

Klimaerwärmung als „die größte Krise der Nachkriegszeit“ und appellieren an die Bürger, ihren Lebensstil zu ändern. (Vgl. Leggewie und Welzer 2011, 20) Die Medien warnen vor Gesundheitsrisiken aufgrund der steigenden Umweltverschmutzung, sie konfrontieren den Nutzer mit furchterregenden Katastrophenbildern, mit denen sie die Auswirkungen des Treibhauseffekts vor Augen führen. Überall trifft der Medienkonsument auf Bilder des Elends und der Zerstörung, fühlt sich dabei jedoch erstaunlich unbeteiligt. Übersättigt und abgestumpft durch sich überbietende Katastrophenberichte verweigert er Interesse und Mitgefühl. (Vgl. Sontag 2003a, 2003b und 2007c; vgl. auch Herring und Sorrell 2009) Als Mitglied einer schnelllebigen konsum- und karriereorientierten Gesellschaft sind Aufnahmefähigkeit und -wille eng getaktet und werden nur durch noch extremere rationale und emotionale Provokationen herausgefordert. So empfindet der Medienkonsument die wiederholten Warnungen der Ökokritiker als bloße Floskeln. Desinteressiert nimmt er die zeitaufwändigen, für ihn ergebnislos scheinenden Debatten der internationalen Konferenzen zum Klimaschutz zur Kenntnis und kann keinen politischen Konsens erkennen.¹ Solche Debatten, wie auch deren mediales Abbild, sehen politisch engagierte Schriftsteller wie Marcel Beyer und Kathrin Röggla mit viel Skepsis.

Für die Vertreter der Gegenwartsliteratur drängen sich die Fragen auf, mit welchen Mitteln heutige Künstler die aktuelle Klimadebatte beeinflussen können und wie sie diese Diskurse in ihrem Schaffen verarbeiten.² Die Antworten von Beyer und Röggla werden im Folgenden an ausgewählten Werken dieser Schriftsteller untersucht, unter Berücksichtigung des von Solvejg Nitzke geprägten Begriffs der „Apokalypse von innen“ (Nitzke 2012, 176), hauptsächlich anhand der Texte aus dem Prosaband *Nonfiction* des deutschen Schriftstellers (Beyer 2003) und dem Prosaband *die alarmbereiten* der österreichischen Autorin (Röggla 2010a), in denen Naturdesaster infolge des Klimawandels einen wesentlichen Platz einnehmen.

Während im Alten Testament ungewöhnliche Naturphänomene als Strafe Gottes und Vorzeichen der vorhergesagten Apokalypse gelten, bemühen sich einige Schriftsteller der Epoche der Aufklärung, u. a. Voltaire in seiner Deutung

¹ Dieses Problem ist Gegenstand von Kathrin Rögglas Theatertext *die unvermeidlichen* (Mannheim 2011).

² Zum Diskurs-Begriff vgl. u. a. Burtscher-Bechter 2004. Link und Link-Heer unterscheiden zudem zwischen dem „Spezialdiskurs“ und dem „Interdiskurs“. (Link und Link-Heer 1990) Die Interdiskursanalyse untersucht „kulturell vermittelte und institutionalisierte Formen der Rede in verschiedenen gesellschaftlichen Praxisbereichen sowie deren Beziehungen untereinander“. (Link und Parr 2005, 108) Das Fachwissen werde aus den Spezialdiskursen in den medialen Interdiskurs aufgenommen.

des Erdbebens von Lissabon, um eine andere Interpretation von Naturdesastern. (Vgl. Voltaire 1912 und 1994) Aufgrund von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen ihrer Zeit sehen sie überraschende gewaltige Wetterphänomene als weder vom Menschen noch von der Vorsehung abhängige Ereignisse. Laut François Walter unterscheiden die meisten Katastrophenforscher zwischen „dem irrationalen, für die alten Gesellschaften charakteristischen Umgang mit Unglücksfällen“ und der „wissenschaftlichen Bewältigung, wie sie modernen Gesellschaften eigen sind“. (Walter 2008, 10) Der Autor stellt fest: „Religiöse Deutungsmuster hätten sich in der ländlichen Bevölkerung teilweise bis ins 20. Jahrhundert hinein gehalten, während sich die städtischen Eliten seit dem 18. Jahrhundert dem neuen, naturwissenschaftlichen Weltbild zuwandten.“ (Walter 2008, 13) Walter betont zudem, dass „religiöse und symbolische Erklärungsschemata global und langlebig sind und dass ihr Wirkungsfeld weit über das Zeitalter der sogenannten Aufklärung hinausreicht, in dem die Desakralisierung der Welt den Geltungshorizont dieses Denkmusters endgültig in die Vergangenheit zu verweisen schien.“ (Walter 2008, 12)

Katastrophen infolge von Umweltzerstörung zeigen selten ausschließlich lokale Wirkung und müssen als globales Phänomen gesehen werden.³ Die Menschheit ist in ihrer Existenz gefährdet, da die Spätfolgen der ungezügelter Zivilisation den Lebensraum zerstören – ein Gedanke, den u. a. Günther Anders formuliert. (Vgl. Anders 1956 und 1980) Im Gegensatz zu den in der Bibel prophezeiten Plagen ist der Mensch für die langfristigen Folgen der Umweltzerstörung mitverantwortlich.

Wissenschaftler und Schriftsteller sehen den Klimawandel heutzutage als unabwendbar an; Ausmaß und Folgen könnten nur abgeschwächt werden.⁴ Im Fall der Desaster, die als Folgen des Klimawandels auftreten, lassen sich, so Solvejg Nitzke, die natürlichen und die von Menschen ausgelösten Ursachen nicht zuordnen. (Vgl. Nitzke 2012, 176) Die Literaturwissenschaftlerin spricht daher von der realen „Bedrohung von innen“, die die bestehende Ordnung zersetzt und sich wie eine Seuche ausbreitet. (Nitzke 2012, 176) Im Gegensatz zu einigen anderen großen Unglücksfällen, wie z. B. schweren Betriebsunfällen, seien Naturkatastrophen als Folge des Klimawandels nicht zu verhindern. Für diese unausweichlichen Entwicklungen erscheint der Apokalypsen-Begriff zutreffend.

3 Nur auf wenige Weltgegenden beschränkt sind positive Folgen des Klimawandels zu verzeichnen, wie z. B. die Veränderungen für die Vegetation in kälteren Erdteilen.

4 In ihrem Beitrag „Das große Unsichtbare. Die Modellierung von Klima zwischen Wissenschaft und Literatur“ verweist Nitzke darauf, dass das Klima heute ein wandelbares globales Phänomen ist, dessen Auswirkungen erst im Ansatz erkennbar sind. (Nitzke 2016, 90)

Im 21. Jahrhundert bemühen sich einige ökokritische Autoren um eine realitätsnahe Darstellung gegenwärtiger Anzeichen von Klimawandel.⁵ Die Hauptfigur in Ilja Trojanows Roman *Der EisTau* (2011), ein Glaziologe namens Zeno, untersucht die Auswirkungen der globalen Erwärmung auf die Natur, eine Entwicklung, die u. a. auch von Kathrin Röggla im Erzählband *die alarmbereiten* (1995) aufgegriffen wird. Hier benutzt der Schriftsteller eine Schiffbruchmetapher, um auf den möglichen Untergang unserer Zivilisation hinzuweisen. Im Zusammenhang mit der steigenden Ökonomisierung aller Lebensbereiche beurteilen viele Autoren zudem kritisch den Umstand, dass in der *New Economy* der Klimawandel als Anlass für neue Geschäftsmodelle dient. Neben dem Roman *EisTau* kann hier als Beispiel Ian McEwans Werk *Solar* (2010) genannt werden, wo ein Physik-Nobelpreisträger namens Michael Beard geschäftstüchtig von der Angst vor der globalen Erwärmung profitiert. Die Konfrontation der Ideale eines Umweltschützers mit einer harten, durch ökonomische Kriterien geprägten Realität präsentiert Jonathan Franzen in seinem Bestseller *Freedom* (2011). Hier stellt der Autor einen Umweltaktivisten im Kampf für eine bedrohte Art von Singvögeln vor. Dieses lobenswerte Ziel steht jedoch in Konflikt mit pragmatischen und persönlichen Interessen des Protagonisten.

Die Symptome des Umweltdesasters, von denen die Medien immer wieder berichten, erregen selten die Aufmerksamkeit der Fernsehzuschauer. Nur die besonders sensiblen Menschen befürchten, dass sich diese Hinweise auf die globale Deregulierung der komplexen Systeme erhärten und letztendlich ein Punkt erreicht wird, von dem es kein Zurück mehr gibt: der Stillstand der Gezeiten und der Untergang der uns vertrauten Welt.

Einige Wissenschaftler betonen, dass Menschen Katastrophen, insbesondere Naturdesaster, erst dann wahrnehmen, wenn sie von ihren Folgen unmittelbar betroffen sind. In *Zukunft als Katastrophe* (2014) stellt Eva Horn fest: „Nicht zufällig sind die Katastrophenszenarien, die heute am intensivsten diskutiert werden [...], die Deregulierungen komplexer Systeme“. (Horn 2014, 19) Sie versteht darunter die Zerstörung des Gleichgewichts innerhalb der Ökosysteme (z. B. in der Unterwasserwelt) als Folge des weltweiten Klimawandels.⁶ Die Folgen der Umweltzerstörung werden von den heutigen Menschen jedoch nicht zur Kenntnis genommen, auch wenn sie über ein gewisses Maß an Grundwissen um den Zustand der Naturwelt verfügen. Eva Horn betont daher, wir lebten „in einer Gegenwart, die von höchst diffusen Zukunftsszenarien und einer drohenden Katastrophe ohne Ereignis geprägt ist“. (Horn 2014, 19) Bedrohliche Wetter-

⁵ Eine Auswahl von ökokritischen Prosatexten und Gedichten bietet auch der Band „*unter sterbenden bäumen*“. *Grüne Literaturgeschichte*. (Vgl. Krüger 2001)

⁶ Zum Klima-Begriff vgl. u. a. Horn 2017, Kelley 2015 und Nitzke 2016.

erscheinungen erweisen sich heutzutage nicht als einzelne Störfälle (um Christa Wolfs Worte zu verwenden [vgl. dazu Wojno-Owczarska 2016]), sondern als Teile eines bereits in Gang gesetzten Prozesses. Diese schleichenden Veränderungen, deren endlose Kette vom Ausmaß der Umweltzerstörung zeugt, werden von Eva Horn als eine „Katastrophe ohne Ereignis“ charakterisiert. (Horn 2014, 19)

Das immerwährende Gefühl von Bedrohung lässt auch literarische Bilder entstehen, die eine Apokalypse als Folge von Mangel an Trinkwasser und Nahrungsmitteln und in Form von Hitzewellen oder gewaltigen Regenfällen heraufbeschwören. Als Ausgangspunkt der weltweiten Umweltbewegung wird Rachel Carsons Roman *Silent Spring* (1962) gesehen. (Vgl. Carson 1962) Auch in der Sciencefictionliteratur stellen Autoren weltweit apokalyptische Szenarien bedingt durch die Naturkatastrophen dar und verweisen auf das Fehlverhalten des Einzelnen angesichts einer durch Extremwetterereignisse bedingten Krise; so z. B. Octavia Butlers *The Parable of the Sower* (1993) und Thomas Coraghessan Boyles *A Friend of the Earth* (2000). Um weitere literarische Beispiele zu nennen: In *Mara and Dann: An Adventure* (1999) zeigt die Nobelpreisträgerin Doris Lessing eine Welt, in der die Menschen dem Wechsel von Dürre und Überschwemmungen ausgesetzt sind. Cormac McCarthy schildert in seinem Roman *The Road* (2006)⁷ das Schicksal von wenigen Überlebenden, die wegen der zunehmenden Umweltverschmutzung um Nahrung und Trinkwasser kämpfen. In den erwähnten Werken bringen kaum zu ertragende Lebensbedingungen die Wahrheit über die Charaktereigenschaften der Protagonisten ans Tageslicht.

Der Super-GAU von Tschernobyl (1986) machte den Menschen bewusst, wie verletzlich unsere Existenz auf Erden ist. Auch die Fukushima-Katastrophe (2011) steigerte das Gefühl der Bedrohung. Das Beispiel Fukushima steht für die tragische Verknüpfung der Auswirkung eines Naturdesasters – eines Tsunami – und eines dadurch ausgelösten Reaktorunfalls, der durch unzureichende Vorsichtsmaßnahmen befördert wurde: „Es zeigt also die Unberechenbarkeit und Kraft, letztlich die Dominanz der Natur über den Menschen“. (Hoffstadt 2012, 31) 2011 sehen sich viele Künstler erneut mit der Tatsache konfrontiert, dass ein technischer Defekt einen unabwendbaren „Stillstand der Gezeiten der Natur“ nach sich ziehen kann. (Horn 2014, 165) Sie verweisen auf die Bedrohung der Existenz auf unserem Planeten durch den technischen Fortschritt und durch beängstigende Entwicklungen in der Wissenschaft. Sie bedienen sich erschreckender Bilder, indem sie apokalyptische Szenarien eines nahenden Weltuntergangs skizzieren; eine Maßnahme, die die „Katastrophenlust“ der Kunstrezipienten befriedigen

⁷ Verfilmt 2009, Regie: John Hillcoat, mit Charlize Theron und Viggo Mortensen in den Hauptrollen.

soll, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer in einer Gesellschaft des Spektakels zu erregen. (Röggla 2005, 31; vgl. Sontag 2003a) Zusammenfassend lässt sich folgern, dass Marcel Beyers und Kathrin Röggla Sorge um die Umwelt in der Literatur des neuen Jahrtausends nicht allein steht.

Der vorliegende Artikel geht der These nach, dass sich beide Autoren in ihren Prosatexten mit der Wirkung öffentlicher Diskurse über den Klimawandel beschäftigen, die die Debatten im neuen Jahrtausend immer noch prägen. Zudem stellen Marcel Beyer und Kathrin Röggla in ihren Texten den Klimawandel als „Apokalypse von innen“ (Nitzke 2012, 176) dar.

Das Hauptaugenmerk richtet sich im vorliegenden Artikel auf die Frage, inwieweit beide Autoren in ihrem Schaffen Elemente der öffentlichen Klimadiskurse im Original aufnehmen und künstlerisch verarbeiten. Analysiert werden ausgewählte Prosatexte von Kathrin Röggla (*die alarmbereiten*, Röggla 2010a) und Marcel Beyer (*Nonfiction*, Beyer 2003), in denen die Umweltproblematik in den Vordergrund tritt. Das fehlende Interesse der schnelllebigen Gesellschaft an Fragen des Umweltschutzes nehmen die Schriftsteller zum Anlass, ihre Kritik an der voyeuristischen Gesellschaft zu äußern. Statt einer dokumentarischen Aufzeichnung von Fakten, die den globalen Temperaturanstieg belegen, berücksichtigen sie die jeweils individuelle Perspektive der Protagonisten und untersuchen den Einfluss medialer Berichte auf den Einzelnen.

2 Zum Begriff „Ökokritik“

Wissenschaftler unterschiedlicher Fachrichtungen beschäftigen sich im 21. Jahrhundert mit dem Klimawandel, u. a. der Arzt Ronald D. Gerste und die Historiker Wolfgang Behringer und Frank Uekötter. (Vgl. Behringer 2011; Uekötter 2011; Gerste 2016) Die Auseinandersetzung mit dem Terminus „Ecocriticism“ findet ihren Widerhall auch in der Literaturforschung. Der aus der US-amerikanischen Literaturwissenschaft stammende Begriff „Ecocriticism“ (bzw. „Ökokritik“), der von William Rueckert in seinem Aufsatz *Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism* geprägt wurde, hat sich mittlerweile als interdisziplinäre Forschungsperspektive weltweit etabliert. (Vgl. u. a. Rueckert 1978; Ermisch et al. 2010, 3; Glotfelty 1996, XIX; Metzler 2013, 155–157) Als Meilenstein bei der Entstehung der Ökokritik wird zudem das Panel *Ecocriticism: The Greening of Literary Studies* genannt, das bei der Jahrestagung der Modern Language Association 1991 abgehalten wurde. (Vgl. Starre 2010, 16) 1993 wird von Patrick Murphy die Zeitschrift *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* gegründet. Auch im deutschsprachigen Raum zeichnet sich ein wachsendes Interesse an ökokritischen Studien und

Werken ab.⁸ Um eine kritische Aufbereitung und Weiterentwicklung der anglo-amerikanischen Ansätze bemühten sich u. a. Zapf (2002), Grewe-Vollp (2004) und Hofer (2007). Aufgrund der zunehmenden Internationalisierung wird von einigen Literaturwissenschaftlern eine komparatistische Perspektive auf die Umweltorientierung der unterschiedlichen nationalen Literaturen gefordert. (Vgl. Murphy 2000) Als Beispiel kann die von Gabriele Dürbeck geleitete Sektion *Klimachaos und Naturkatastrophen in der deutschen Literatur – Desaster und deren Deutung* während der XII. IVG-Tagung in Warschau gelten.⁹ (Vgl. Gruzca et al. 2012)

Der Terminus „Ökokritik“ spielt auch die zentrale Rolle in dem von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe edierten Band *Ecocriticism. Eine Einführung* (2015). Einen wichtigen Platz in den gegenwärtigen Klimadiskursen nehmen zudem die Arbeiten der Amerikanistin Evi Zemanek und der Germanistinnen Eva Horn und Solvejg Nitzke ein. (Vgl. u. a. Zemanek 2011, Horn 2011, 2014 und 2017; Nitzke 2012, 2016 und 2017; Nitzke und Pethes 2018) Als Beispiel für aktuelle ökokritische Studien sei auch der von Eva Horn und Peter Schnyder herausgegebene Band *Romantische Klimatologie* genannt, der Texte zum modernen Verständnis des Klima-Begriffs enthält. (Vgl. Horn und Schnyder 2016)

Vom 21. bis 27. Juli 2016 tagte in Wien die Internationale Vereinigung der Komparatisten, deren Beiträge sich auf den globalen Klimawandel konzentrierten. Im Zusammenhang mit den literarischen Klimadiskursen sind insbesondere die Beiträge des von Eva Horn und Solvejg Nitzke geleiteten Panels *Languages of Climate – Comparative Approaches to the Environment* zu beachten, u. a. die von Benjamin Bühler, Susanne Fuchs und Patrick Stoffel, die sich in ihren Arbeiten mit der Geschichte des Klima-Begriffs und mit Extremwetterereignissen als Folgen des globalen Klimawandels beschäftigen. Zudem leitete Gabriele Dürbeck eine Sektion zu literarischen Darstellungen des „Anthropozän“,¹⁰ eines kontrovers diskutierten Begriffs, der immer häufiger im Zusammenhang mit literarischen Klima-

8 1970 erscheint die erste Ausgabe der Zeitschrift *Umwelt*, ein Jahr später *Das technische Umweltmagazin*. Seit den 1980er Jahren nehmen die Grünen an öffentlichen Debatten teil.

9 Aufgrund des beschränkten Umfangs der vorliegenden Studie wird hier nur ansatzweise auf Beispiele von Arbeiten deutschsprachiger Forscher hingewiesen, die sich mit den literarischen Motiven des Klimawandels und der Umweltzerstörung beschäftigen, insbesondere derjenigen Literaturwissenschaftler, die sich auch an der ICLA-Tagung in Wien 2016 beteiligten. Zum Zeitpunkt der Einreichung des vorliegenden Beitrags (2016) sind alle Bände bezüglich der ICLA-Tagung noch in Vorbereitung.

10 Dieser Terminus wurde 2002 vom Nobelpreisträger für Chemie Paul Crutzen in einem *Nature*-Artikel geprägt. (Vgl. Crutzen 2002) Bereits am Ende des 18. Jahrhunderts habe im Zusammenhang mit dem Einbruch der Industrialisierung ein neues Zeitalter begonnen. Charakteristisch für die neue Ära seien die Veränderung der Umwelt, der Anstieg der Treibgaswerte, die Nutzung von 30–50 % der Landoberfläche durch den Menschen und die Ausbeutung der Meere.

diskursen fällt. (Vgl. u. a. Dürbeck 2001, 2007, 2010, 2012 und 2017; Kersten 2014 und Wilke 2014) Zu den aktuellen ökokritischen Studien gehören auch die 2017 erschienenen Publikationen *Climate Change, Complexity, Representation* (Hg. Hannes Bergthaller und Arndt Niebisch), *German Ecocriticism in the Anthropocene* (Hg. Caroline Schaumann und Heather I. Sullivan), *Imagining Earth. Concepts of Wholeness in Cultural Constructions of „Our Home Planet“* (Hg. Solvejg Nitzke und Nicolas Pethes), *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven* (Hg. Christiane Solte-Gresser und Claudia Schmitt) und *Meteorologies of Modernity: Weather and Climate Discourses in the Anthropocene* (Hg. Sarah Fekadu, Tobias Döring und Hanna Straß-Senol). Empfehlenswert ist zudem der von Dürbeck, Kanz und Zschachlitz herausgegebene Band *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts: Neue Perspektiven und Ansätze* (2017). Die Bände *Topografische Leerstellen – Ästhetisierungen verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften in Literaturen, Filmen und Künsten* (Hg. Marc Weiland und Martin Ehrler) und *Narrative Strategien des Anthropozän in deutsch- und englischsprachiger Literatur und in den Medien/ Narratives of the Anthropocene in German- and English-Speaking Literature and in the Media* (Hg. Gabriele Dürbeck und Jonas Nesselhauf) sind zum Zeitpunkt der Einreichung des vorliegenden Beitrags in Vorbereitung. Die Anzahl der kürzlich entstandenen Publikationen zu ökokritischen Texten zeugt von der Aktualität der Forschung über die Darstellung des Klimawandels in der Literatur.

3 Die Darstellung des Klimawandels in Kathrin Rögglas Werk

Nach Rögglas eigener Aussage haben die Texte der deutschen Vertreter der Ökokritik ihre Arbeit weniger beeinflusst als die Darstellung von Katastrophen in Mike Davis' *Ökologie der Angst (Ecology of Fear, 1998)* oder Günther Anders' Zivilisationskritik im Werk *Die Antiquiertheit des Menschen*.¹¹ Im Prosaband *die alarmbereiten* (1995) der österreichischen Autorin verfolgt eine junge Frau mit dem vielsagenden Namen Cassandra Nachrichten über Waldbrände, die an Davis' Darstellung von Katastrophen in Kalifornien erinnern. (Vgl. Röggla 2010a, 33) In Rögglas Erzählband *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* fragt der Erzähler explizit, ob heute nur noch eine „Welt ohne Menschen“ vorstellbar sei, und bezieht sich dabei auf den Titel von Günther Anders' Werk *Mensch ohne Welt*. (Röggla 2016, 7; vgl. Anders 1984)

¹¹ Eigenes, bisher nicht veröffentlichtes Interview mit der Autorin (2012).

Im Erzählband *die alarmbereiten* warnt die Autorin vor den negativen Folgen des Klimawandels, die bereits Realität geworden sind. (Vgl. Röggl 2010a) Anders als etwa in Ilja Trojanows *EisTau* sind hier jedoch nicht die Folgen des Klimawandels für die Naturwelt das Hauptthema, sondern die Wirkung medialer Diskurse auf den Einzelnen: „Der Konjunktiv und die Verdopplung der Sprechsituation ermöglichen es, die medial und institutionell gesteuerten Diskurse und die sozialen Dispositive offenzulegen.“ (Rutka 2014, 102; vgl. Trojanow 2011)

Die empfindsame Cassandra in Rögglas Erzählband sammelt anhand medialer Berichte Hinweise auf Symptome der ökologischen Katastrophe. Nachts verfolgt sie Radionachrichten über die Erhöhung der Wassertemperatur, den steigenden Salzgehalt der Meere und die Folgen für das Plankton. Im Internet sucht sie nach Fotos von bereits eingetretenen Zerstörungen, z. B. der als Folge der Dürre „abgestorbenen bäume und baumstümpfe“. (Röggl 2010a, 35) Die medialen Berichte über den Treibhauseffekt lösen bei der jungen Frau große Angst aus, so dass sie mitten in der Nacht über das Telefon nach menschlicher Zuwendung sucht. Nach Rögglas eigener Aussage¹² sollten *die alarmbereiten* ursprünglich ein umgekehrter Entwicklungsroman werden. Statt ihr Wissen über die Welt zu erweitern, verliert Cassandra den Überblick über die durch eigene Nachforschungen gewonnenen Informationen und verwandelt sich in ein „recherchegespenst“, ein furchterregendes „phantom“; das sprechende Subjekt tritt hinter die vermittelten Informationen zurück. (Röggl 2010a, 93) Am Beispiel der sensiblen Frau wird in Rögglas Werk veranschaulicht, dass die öffentlichen Klimadiskurse für sogenannte Durchschnittsbürger kaum nachvollziehbar sind; auch ist keine Lösung der anstehenden Probleme abzusehen. Laut Cassandra führt der Klimawandel zu einer endgültigen Vernichtung der Gattung Mensch; andere Plagen von heute, wie u. a. der Rinderwahnsinn oder die Vogelgrippe, seien nur erste Symptome dieser „Apokalypse von innen“, „die der klimageschichte vorausgegangen seien“. (Nitzke 2012, 176; Röggl 2010a, 38) Dieser Aspekt des Werks fand in der Röggl-Forschung bisher wenig Beachtung, obwohl er in ihrem Text explizit betont wird.¹³

Die österreichische Autorin führt in ihrem Erzählband dem Leser vor Augen, dass die komplexen Prozesse, die mit der Umweltzerstörung verbunden sind, die Vorstellungskraft der meisten Medienrezipienten übersteigen. Die Realität entzieht sich einer naturalistischen Darstellung, und das umso mehr, als der Einzelne nur ihr mediales Abbild erfährt. Die Symptome des Klimawandels werden in Rögglas Erzählband von einer empfindsamen Frau namens Cassandra auf-

¹² Eigenes, bisher nicht veröffentlichtes Interview mit der Autorin (2012).

¹³ Die Dissertation *Seit Jahrzehnten „fünf nach zwölf“* von Mara Stuhlfauth-Trabert ist zum Zeitpunkt der Einreichung des vorliegenden Beitrags in Vorbereitung. (Vgl. Stuhlfauth-Trabert 2017)

gezeichnet: „sie wolle eher abschalten. aber man dürfe nicht abschalten, habe sie recht?“. (Röggla 2010a, 30) Die Fachsprache der Meteorologie und die Fülle an Informationen überfordern jedoch Kassandras Aufnahmefähigkeit: „ich hätte begriffe wie ‚el niño‘ oder ‚nordatlantische oszillation‘ ebenso wenig alleine gepachtet wie ich die alleineigentümerin von klimadaten sei.“ (Röggla 2010a, 32) Die junge Frau scheitert jedoch an dem Versuch, diese Phänomene zu systematisieren und einen kausalen Zusammenhang nachzuweisen.

In Rögglas stark durch Ökokritik geprägtem Werk ist Cassandra als Seherin in unserer Zeit die Einzige, die Berichte über den Klimawandel mit der Gefahr der totalen Auslöschung des Lebens assoziiert; dieser Zukunftspessimismus wird ihr allerdings von ihren Mitbürgern vorgeworfen: „bei mir denke man bei einem begriff wie ‚polardrift‘ automatisch an einen untergang, an ein endzeitgeschehen.“ (Röggla 2010a, 32) Die Figur wirkt von der Gesellschaft isoliert. Ihren Worten schenkt man keinen Glauben, wie es einst der mythischen Cassandra-Figur erging: „ich mit meinen klimakatastrophen, die mir nicht auszureichen scheinen, ich mit meinen umweltgiften, ja, ich mit meinen wetterereignissen und mit meinen krankheitserregern, die ich in einen zusammenhang bringen würde“. (Röggla 2010a, 38) Auch von ihrer Gesprächspartnerin wird sie abgelehnt: „der ständige alarm habe zur folge, dass mir niemand mehr zuhören wolle.“ (Röggla 2010a, 39)

Der Anfang des ersten Textes im Erzählband *die alarmbereiten* steigt in die Beschreibung imaginärer Katastrophen ein, die der Menschheit drohen, und liefert Hinweise bezüglich der Interpretation des Werks. Es geht hier weniger um die Darstellung einer von den Folgen des Klimawandels geprägten Realität als um die Wirkung medial vermittelter Diskurse. Mit einer fast gleichlautenden Einleitung beginnt auch das Theaterstück *worst case* (UA Freiburg 2008), Rögglas Adaptation des Erzählbandes *die alarmbereiten* für die Bühne:

mal sehen, ob die wälder wieder brennen, mal sehen, ob eine hitze uns entgegenschlägt. mal sehen, ob der rauch die tiere aus den büschen treibt, deren namen wir nicht kennen, mal sehen, ob das eine stille nach sich zieht. mal sehen, ob der regen einsetzt, den ein schwarzer wind ins land drückt, mal sehen, ob sich wassermassen gegen brücken stemmen oder dämme längst gebrochen sind.

mal sehen, ob gebäudeteile auf uns zukommen, ja, mal sehen, ob das ganze runterkommt und eine staubwolke uns entgegenschlägt, die alle farben schluckt. mal sehen, ob eine stromleitung auf der fahrbahn liegt.¹⁴ (Röggla 2008, 7; vgl. Röggla 2010a, 2)

14 2008 wurde Rögglas Hörspiel *das recherchegespenst* ausgestrahlt (BR 2008). Für den Theatertext *worst case* (UA Freiburg, 2008) bekam die Schriftstellerin 2010 den Wiener Theaterpreis „Nestroy“ als „Beste Autorin“. 2009 wurde zudem Rögglas Hörspiel *die alarmbereiten* vom Bayerischen Rundfunk gesendet.

Die Sprachsymbolik hat in diesem Fragment viel gemein mit der Darstellung von Plagen alttestamentarischen Ausmaßes und biblischen Prophezeiungen über den Einbruch der Apokalypse: Eine weiträumige Überschwemmung gemahnt an die Sintflut, die nur Gerechte überleben; der von einer „staubwolke“ gefolgte „schwarze wind“ erinnert an die sieben Plagen Ägyptens (2 Mose 7, Exodus) und die Weissagungen der Offenbarung (Offb. 15,16). (Röggla 2008, 2; vgl. Röggla 2010a, 7) Der schwarze Wind kann jedoch auch als ein Hinweis auf den Grad der Luftverschmutzung oder auf die Folgen eines Super-GAU's gesehen werden.

Die durch mediale Bilder zahlreicher Naturdesaster beunruhigte Cassandra lebt in Erwartung neuer Nachrichten von gewaltigen Regenfällen, dem Einbruch einer neuen Eiszeit, riesigen Bränden, vielleicht auch atomaren Explosionen mit darauf folgenden zerstörerischen Winden als Konsequenzen aus dem vom Menschen zu verantwortenden Frevel an der Natur. (Vgl. Röggla 2010a, 7 und 31) Daher hat die These Bestand, dass die Autorin in ihrem Erzählband den Klimawandel als „Apokalypse von innen“ darstellt, deren natürliche und anthropogene Ursachen nicht mehr trennbar sind. Röggla benutzt zwar bildhafte Mittel, die den Lesern Kassandras fragile Existenz in einer Welt ständiger Bedrohung bewusst machen, jedoch geht es ihr hier vor allem um die Wirkung medialer Diskurse im Bereich des Klimawandels. Der heutige Mensch wird von den Medien mit einem Übermaß an Nachrichten überhäuft, so dass er Unwetterwarnungen und Berichte über weitere Folgen des Klimawandels nicht zur Kenntnis nimmt: *„mal sehen, ob sie wieder auf der brücke stehen und hinuntersehen, einen steinwurf weg von ereignissen, die sie doch nicht verstehen. mal sehen, ob sie dann zu anderen dingen übergehen, weil ihnen gar zu langweilig wird. mal sehen, ob sich wieder was tut.“* (Röggla 2010a, 7)

Die zitierte Textpassage lässt an aufeinander folgende mediale Katastrophenszenen denken. Anhand medialer Berichte verfolgt Cassandra die Zeichen der fortschreitenden ökologischen Katastrophe als einer durch den Menschen verursachten „Bedrohung von innen“. (Nitzke 2012, 176) Sie erfährt nur ein mediales Abbild der Realität, da sie sich immer mehr in ihr abgeschottetes Zuhause zurückzieht. Rögglas Werk veranschaulicht, dass nur sensible Menschen wie Cassandra eine solche Beunruhigung durch mögliche Untergangsszenarien infolge des globalen Temperaturanstiegs verspüren. Die Vorstellungskraft der jungen Frau ist dermaßen von medial vermittelten Prognosen determiniert, dass sie sich die schlimmsten Szenarien des nahenden Untergangs erdenkt und das Eintreten von spektakulären Wettererscheinungen erwartet, die auch in diesem Textabschnitt an apokalyptische Visionen erinnern: *„wo sind sie, die hereinstürzenden fluten, die unter dem druck des sturms einfach zusammenbrechen?“* (Röggla 2010a, 35) Die erwarteten „massenmigrationen“ verschiedener Tierarten infolge des Klimawandels, die z. B. der Glaziologe Zeno in Ilja Trojanows *EisTau* (2011) und der Biologe Sigur Johanson in Frank Schätzing's *Der Schwarm* (2004) am Beispiel

der Meeresfauna beobachten, bleiben in Rögglas Erzählband zwar aus; jedoch ist Cassandra sicher, dass die ersten Anzeichen der „Apokalypse von innen“, die zur selbstverschuldeten Ausrottung der Gattung Mensch führt, bereits eingetreten sind. (Rögglä 2010a, 32; Nitzke 2012, 176; vgl. Horn 2014, 35) Erkennbar sind in Rögglas Werk auch Bezüge zu Naomi Kleins Schriften über den Katastrophen-Kapitalismus (vgl. u. a. Klein 2007a und 2007b), die die österreichische Autorin rezipiert: Eine Gesellschaft, die um die Sicherung ihrer existenziellen Bedürfnisse bangen muss, stellt weniger Ansprüche auf Selbstbestimmung und ist leichter beherrschbar. (Vgl. auch Wuketis, 2012) In diesem Kontext kann man katastrophische Visionen der Auslöschung der Menschheit infolge von Dürren, Flächenbränden, atomaren Explosionen oder heftigen Regenfällen in Rögglas Werk deuten.

In ihrem Erzählband zeigt Rögglä, dass der Mensch unter dem Einfluss medialer Klimadiskurse vor allem fürchtet, in schwierigen Zeiten nur auf sich allein gestellt zu sein, was auf ihn noch bedrohlicher wirkt als eine reale, immanente Katastrophe.¹⁵ Diese Angst zeigt sich u. a. in den Worten einer namenlosen männlichen Figur im Text *die zuseher*: „wir beide sollten doch nur einmal hinhören: alleine, wie die möwen schrien, alleine, wie der wind das gras bewege. man nehme ja nur noch die lastwagen in der ferne wahr, wie sie vorüberzögen, dabei könne es gar keine lastwagen mehr geben, die vorüberzögen. es sei niemand mehr da. da sei nur das rauschen des windes“. (Rögglä 2010a, 25) Die Autorin stellt hier die letzten Menschen dar, die noch ihr Leben auf der Erde fristen, eine literarische Vision, die für moderne Endzeit-Vorstellungen charakteristisch ist und deren Auftreten in Literatur, Film und Malerei u. a. Eva Horn in ihrem Buch *Zukunft als Katastrophe* (2014) ausführlich analysiert. (Vgl. Horn 2014; vgl. auch Schossböck 2012) Statt einer realitätsnahen Wirklichkeitsdarstellung werden im Erzählband *die alarmbereiten* mögliche Folgen des Klimawandels in Betracht gezogen: eine Vision der „Apokalypse von innen“, deren Ursachen sich der Vorstellungskraft eines Laien entziehen, deren Eintreten jedoch allem Anschein nach zu erwarten ist. (Nitzke 2012, 176)

4 Das Verhältnis von Fakt und Fiktion und der Gebrauch der meteorologischen Fachsprache

Marcel Beyer und Kathrin Rögglä thematisieren in ihren Texten das Verhältnis von Fakt und Fiktion und greifen die Frage nach den Beziehungen zwischen Literatur

¹⁵ Vgl. u. a. den Text *die zuseher*. (Rögglä 2010a, 29)

und Journalismus auf, wobei sie auf die fortschreitenden Umweltbelastungen als eine „Apokalypse von innen“ verweisen. (Vgl. Nitzke 2012, 176) Beide Künstler sind Augenzeugen von realen, medial vermittelten Katastrophen, Kathrin Röggla als Stipendiatin des Deutschen Literaturhauses in New York,¹⁶ Marcel Beyer als Einwohner von Dresden. Für Beyer und Röggla ist auch intensive Recherchearbeit charakteristisch, deren Ergebnisse sie in ihren Texten nutzen. In ihren Werken *really ground zero* (Röggla 2001) und „Wasserstandsbericht“ (Beyer 2003) konzentrieren sie sich jedoch auf „Erlebnisse Einzelner, sie partikularisieren das Ereignis, um einen identifikatorischen Effekt beim Leser oder Zuschauer zu erreichen“ (Jabłkowska 2012, 35), was sie mit den Vertretern des *New Journalism* verbindet.

Laut Bleicher erweitern viele Gegenwartsautoren „den Authentizitätsanspruch ihrer fiktionalen Weltentwürfe, indem sie journalistische Darstellungsformen in die fiktionale Weltkonstruktion integrieren [...]. Diese Form der [Einbeziehung] realer Nachrichten [...] lässt die erzählte Fiktion authentischer erscheinen. Die erfundene Handlung wird in einen für den Leser erkennbaren zeithistorischen Kontext eingebunden.“ (Bleicher 2004, 30–31) Dieter Roß spricht in diesem Kontext von der „Journalisierung der Literatur“. (Roß 2004, 77) Der sogenannte *New Journalism* erweise sich „nicht als eine Programmatik von Journalisten, sondern als ein interessantes Phänomen der wechselseitigen Beeinflussung literarischer und journalistischer Schreibweisen.“ (Bleicher 2004, 29) Beyers „Wasserstandsbericht“ ist ein gutes Beispiel für die o. g. „Journalisierung der Literatur“: Die Geschichte wird in diesem Text aus dem Blickwinkel eines Augenzeugen des Elbhochwassers von 2003 erzählt, wobei auch Fragmente authentischer Wetterberichte in die Erzählung eingewoben werden. Im Gegensatz zu Beyers Prosa stellt der erste Text im Erzählband *die alarmbereiten* nur potenzielle Fälle von Naturkatastrophen als Beispiele für den fortschreitenden Prozess der „Apokalypse von innen“ vor, er dokumentiert also kein reales Geschehen. Cassandra, die ihr Wissen über die Welt aus den Medien und nicht aus realen Erlebnissen bezieht, wird durch den Mangel an Nachvollziehbarkeit der Inhalte umso stärker beunruhigt und versucht eine eigene Interpretation der medial vermittelten Berichte: „[sie] habe aber die nerven nicht verloren, sie habe sich einen teil dieses vokabulars angeeignet und es sozusagen entschärft“. (Röggla 2010a,

¹⁶ 2001 wohnte Kathrin Röggla als Stipendiatin des Deutschen Literaturhauses in New York. Ihr Roman *really ground zero* basiert auf ihren Erlebnissen als Augenzeugin der Attentate des 11. September 2001. Das Werk erschien zunächst in Abschnitten in der deutschen und der österreichischen Presse (vornehmlich in der Berliner *tageszeitung*; einzelne Fragmente wurden auch in den Zeitungen *Falter* und *Der Tagesspiegel* veröffentlicht). 2002 wurde auch das Hörspiel *really ground zero – anweisungen zum 11. september* vom Bayerischen Rundfunk ausgestrahlt (Regie: Ulrich Lampen).

32) Der meteorologische Fachwortschatz wird in Rögglas Erzählband – in abgewandelter Form – in die Passagen eingewoben, in denen die Autorin eine künstlerische Vision des Einbruchs unterschiedlicher Naturdesaster entwickelt, die der Menschheit als Folge des Klimawandels drohen. Cassandra befürchtet das Eintreten von gewaltsamen Wettererscheinungen und leidet unter den imaginierten Bildern der Anzeichen der „Apokalypse von innen“, im Gegensatz zu Beyers Protagonisten, der – als Schriftsteller und Augenzeuge des Elbhochwassers – ein einzelnes, authentisches Naturdesaster beschreibt. Beide Autoren verbindet jedoch die Kritik an der Einwirkung medialer Bilder von Katastrophen auf die menschliche Vorstellungskraft.

Rögglä stellt die Medienberichte über den Klimawandel in den Zerrspiegel der Satire und wandelt sie künstlerisch ab, um ihre Kritik an der Konsumgesellschaft zu üben: „Mich interessiert der gesellschaftliche Umgang mit Naturkatastrophen und die Erzählform darüber.“ (Warenski 2006, 16) Mit ironischen Fragmenten von Originalwetterberichten steigert die österreichische Autorin die Aussagekraft ihres Werks. Durch den Gebrauch des Fachwortschatzes aus den Wetterberichten zeigt die Autorin auf, dass die Medien die besonders sensiblen Zuschauer in eine ständige „Alarmbereitschaft“ versetzen, die jedoch angesichts der sich vertiefenden ökologischen Katastrophe angebracht zu sein scheint. Die Schriftstellerin betont zudem durch die Originalsprache des Wetterberichts, dass der Klimawandel Realität ist, auch wenn die Risikogesellschaft seine wahrnehmbaren Anzeichen ignoriert.

Bereits im Erzählband *Irres Wetter*, der 2000 erschien, benutzt Rögglä ironisch Entlehnungen aus der meteorologischen Fachsprache. In einem literarischen Bild eines Spaziergangs zweier Protagonisten durch die deutsche Hauptstadt verwendet sie z. B. die Bezeichnung „niederschlag“. (Rögglä 2000, 81) Der Erzählerin, die durch das nächtliche Berlin streift, erscheint der sternklare Himmel als Zeichen einer nur scheinbaren Ruhe: „und in der oranienstraße schneit es auch heute nicht, es verglühlen keine kometen, pardon, meteoriten über uns, kein niederschlag weit und breit, nicht einmal der lindenblütenregen, den man ansonsten in der stadt antrifft, mangels der bäume.“ (Rögglä 2000, 81) Die junge Frau fühlt in der dicht bebauten Großstadt intuitiv eine unbestimmte „Bedrohung von innen“. (Nitzke 2012, 176) Der nur imaginierte Komet gilt hier als Omen für eine Katastrophe, eine „Apokalypse von innen“, die bereits im Gange ist.¹⁷ (Vgl. Nitzke 2012, 176)

¹⁷ Marcel Beyers Text „Andere Echos“ erwähnt ebenfalls einen Meteoriten. Das Bild des leuchtenden Himmelskörpers wird hier jedoch entmythisiert. Der Erzähler bemüht sich, mysteriöse Phänomene in der Natur rational zu erklären: „[I]ch habe bloß einen verirrten Leuchtkörper

Erst im Band *die alarmbereiten* wird jedoch die Umweltkatastrophe als eine der wichtigsten Ursachen des nahenden, von Menschen selbstverschuldeten Untergangs dargestellt. (Vgl. Röggl 2010a) In dieser Prosasammlung umgeht die Autorin eine naturalistische Wirklichkeitsdarstellung. Neben poetischen Bildern imaginerter Katastrophen verwendet sie einzelne fachspezifische Ausdrücke aus dem Bereich der Umweltforschung. Röggl vermeidet längere Zitate aus medialen Berichten und dokumentarisches Festhalten von Anzeichen des Klimawandels. Ihr Ziel ist es, die Sinnlosigkeit oft unverständlicher medialer Diskurse über den Klimawandel vor Augen zu führen: Die sogenannten Durchschnittsbürger äußern Zweifel, ob dieser sich tatsächlich ereignet, und stellen populäre „Klimawandelvorstellungen“ in Frage. (Röggl 2010a, 36)

In den zu Monologen verkümmerten Telefonaten mit ihrer Bekannten zitiert Cassandra unverständliche mediale Berichte. Sie spricht u. a. „über das Wasser mit seinen Wassertemperaturen, mit seinen Fließgeschwindigkeiten und seinem Salzgehalt“ oder „die grassierende Algensorte mit ihrer grassierenden Algenblüte, die das pazifische Wasser beispielsweise rot färbt aufgrund ihres Eisengehalts“. (Röggl 2010a, 31) Kassandras Bekanntenkreis schenkt ihren Worten jedoch keinen Glauben. Die Risikogesellschaft versucht, den Informationsfluss der Medien bezüglich der Umweltzerstörung zu bagatellisieren. (Vgl. Röggl 2010a, 36) Eine männliche Figur im Text *die ansprechbare* äußert, die Katastrophengefahr werde in den Medien nur hochgespielt, um von der wirtschaftlichen Krise abzulenken. (Vgl. Röggl 2010a, 34) Die Gesellschaft streitet zudem die Tatsache ab, dass der globale Klimawandel von Menschen verschuldet ist:

das sei doch ganz normal dort, das sei immer schon so gewesen, dass es extreme gegeben habe, es habe immer schon diese extremen Temperaturschwankungen gegeben, immer schon diese extremen Dürren, auf die mit Sicherheit gleich extreme Niederschläge folgten. man müsse nur lange genug warten. auch dass Landschaften versteppten, komme mal vor, dass Trockenheiten sich ausbreiteten und Eisflächen abnahmen, ebenfalls. das sei nur unsere Naturhysterie, unsere völlig verdrehte Einstellung zur Landschaft, die uns aus dem Konzept bringe. (Röggl 2010a, 34)

Hier nimmt Röggl kritisch Bezug auf den aktuellen Klimadiskurs und die Verschwörungstheorien bezüglich eines von manchen Politikern nur vorgetäuschten Treibhauseffekts.

In *deutschlandfunk*, einem weiteren Text im Erzählband *die alarmbereiten*, geht es um die riesigen Überschwemmungen in Mitteleuropa, die auf schwere

gesehen, ziellose Leuchtpurmunition am winterhellen Himmel.“ (Beyer 2003, 147) Kein Komet wird herbeizitiert. Der Erzähler bleibt Beobachter der ihn umgebenden Naturwelt, die er auch realitätsnah schildert.

Gewitter folgten. (Vgl. Rögglä 2010a, 182) Dieser Text hat in thematischer Hinsicht viel gemein mit Beyers „Wasserstandsbericht“, der auch eine Überschwemmung als Folge des Klimawandels zum Gegenstand hat. Skeptisch sehen beide Autoren insbesondere die Klimadebatte in den öffentlichen Medien. In überspitzter Form kritisiert Rögglä durch den ironischen Gebrauch der Fachsprache sowohl den sogenannten Klima-Skeptizismus¹⁸ als auch den „klimateoptimismus“. (Rögglä 2010a, 37) Die Autorin charakterisiert zudem die „gegenmaßnahmen“, die zur Senkung der negativen Effekte des Klimawandels ergriffen werden, z. B. zur Vorbeugung von Überschwemmungen in den Niederlanden und zur Senkung der Luftverschmutzung. (Rögglä 2010a, 37) Es geht für sie um Ersatzhandlungen, die die brennenden Probleme nicht lösen könnten. (Vgl. Rögglä 2010a, 37) Kritisch beurteilt werden auch wissenschaftliche Konzepte, die der Erzählerin medial vermittelt wurden, z. B. das Projekt des Astronomen Roger Angel, einen künstlichen „Sonnenschirm“ zu bauen und 16.000 Milliarden durchsichtige Scheiben zwischen Sonne und Erde im Weltraum zu installieren. (Vgl. Knauer 2017)

Trotz sorgfältiger Rechercharbeit und der Verwendung von Originalzitate, die die Sinnlosigkeit medialer Diskurse über den Klimawandel vor Augen führen, entwickelt Rögglä ein zwiespältiges Verhältnis zum *New Journalism*. Zum Gebrauch des Dokumentarischen in der Literatur äußert sie sich häufig in ihren Essays und Interviews. Im Text *Verwörterung der Welt* unterstreicht die Autorin, „dass sich Autobiografismus und Dokumentarismus nicht ausschließen müssen“, und spricht sich gegen rein dokumentarische Methoden aus, denn nicht die Faktizität, sondern die Sprache der Originalberichte und das Spiel mit dem Wortschatz interessieren sie. (Rögglä 2005, 83) Diese Feststellung lässt sich auch in Bezug auf den Gebrauch der meteorologischen Fachsprache in Röggläs Werk anwenden. In ihren zahlreichen Essays, Reden und Poetikvorlesungen, u. a. in Saarbrücken (2014), Essen (2014) und Paderborn (2011) (vgl. Wojno-Owczarska 2016; Canaris 2017), spricht sich die Autorin für die sinnvolle Verbindung des authentischen dokumentarischen Materials mit der kritischen Reflexion über die Wirklichkeit aus, jedoch stets bereichert durch innovative, den Leser herausfordernde Stilmittel. Ihr großes Interesse gilt besonders auch dem Zusammenspiel von Gesellschaft und Sprache; sie zeigt, wie z. B. die Idiomatik der Sprachen in Beruf und Medien unsere Alltagssprache durchdringt und unterwandert. Die Ergebnisse ihrer intensiven Rechercharbeit und die Verwendung der meteorologischen Fachsprache

18 Als ein Manifest des sogenannten Klima-Skeptizismus gilt Michael Crichtons Roman *State of Fear* (2004). Im Verlauf der Handlung decken die Protagonisten auf, dass die Angst vor den negativen Folgen des Klimawandels das Ergebnis einer globalen Verschwörung ist, ausgelöst durch Gewinnsucht und Machtgier. Laut Horn kritisiert der Autor die „Prognosen einer menschengemachten Erwärmung des Weltklimas als wissenschaftlich nicht belegbar“. (Horn 2014, 170)

dienen dazu, ihre Texte als „Verbindung von Gesellschafts- und Sprachanalyse“ noch wirkungsvoller zu formen und u. a. auch auf die aktuellen Klimadiskurse Bezug zu nehmen. (Allkemper 2012, 422)

In der Literaturforschung ist insbesondere nach dem Erscheinen von *really ground zero* (2001) die Diskussion um Rögglas Realismusbegriff entbrannt. In diesem Kontext sollte man vor allem auf die Beiträge hinweisen, die den Roman als Beispiel des semidokumentarischen Verfahrens interpretieren. (Vgl. u. a. Kaempff 2011, Wojno-Owczarska 2012 und Porombka 2015) Rögglas Realismusbegriff wurde u. a. während der Tagungen in Berlin (*Literarische Katastrophendiskurse im 20. und 21. Jahrhundert*, HU Berlin, 2015, und *Internationale Tagung zum Begriff der „Arbeit“*, Literaturforum im Brecht-Haus, 2016), Essen (*Realitätsf(r)iktionen. Kathrin Rögglas Poetik eines neuen Realismus*, Universität Duisburg-Essen, 2016), Bamberg (*Literatur im Ausnahmezustand*, 2017), Warschau (*Topographien der Globalisierung/Topographies of Globalization*, 2018) und Salzburg (*Kathrin Röggl und die Recherchegespenster. Realitäten in Prosa und Theater der Gegenwart*, 2019) diskutiert. Nusser betont, dass Rögglas Werke „von Realitätskonstrukten handeln, die nicht von den Texten produziert werden, sondern bei Prozessen der Kommunikation als ihre Realität außerhalb der Texte“. (Nusser 2016, 219) Gegen diese Feststellung polemisiert Canaris: „Die Diagnose ist zutreffend, jedoch wage ich zu bezweifeln, dass die von Röggl produzierten Texte außerhalb dieser Realität stehen, sie sind immer Teil des Diskurses“. (Canaris 2017, 235)

Die österreichische Autorin nimmt Bezug sowohl auf die Realität, in die sie die Umweltzerstörung einbezieht, als auch auf die aktuelle Klimadebatte. Die „Apokalypse von innen“ sieht sie nicht nur in den Folgen der Umweltzerstörung, sondern auch darin, dass sich die Klimadiskurse zwar immer weiter entfalteteten, es jedoch zu keiner Lösung der verhandelten Probleme komme, begünstigt durch die Gleichgültigkeit der Gesellschaft gegenüber dem Umweltschutz. In ihrem Erzählband *die alarmbereiten* benutzt die Schriftstellerin Fragmente authentischer Berichte über die Folgen des Klimawandels – und die für sie eigene Sprache – in verzerrter, oft zugespitzter Form, da sie in der heutigen Welt, in der durch mediale Berichte beherrschten Wirklichkeit, eine „Umkehrung der Realitätsverhältnisse“ beobachtet, weshalb man, ihrer Meinung nach, den Realismusbegriff neu definieren müsse:

Ich habe darüber viel in ‚besser wäre: keine‘, vor allem in ‚disaster awareness fair‘ und in ‚Rückkehr der Körperfresser II‘ geschrieben – die Bestellung von Drehbuchautoren ins Weiße Haus, die Vorlage des Genres für tatsächliche Terroranschläge, die Verwendung von Computerspielen für Soldatentrainings, die Mediennarrationen der Finanzkrise und die ganze übliche Katastrophengrammatik, die uns tagtäglich aus den Medien entgegentritt. (Röggl 2015, 34)

Röggla fordert daher in ihren Saarbrücker Poetikvorlesungen die Schriftsteller zu kritischer Auseinandersetzung mit der sie umgebenden Realität auf. (Vgl. Röggla 2015) Als Sprachrohr einer Gruppe von wenigen kritischen Medienrezipienten in einer Gesellschaft des Spektakels verarbeitet sie Originalberichte, die sie in leicht abgewandelter Form in ihre Werke aufnimmt. Dieses Verfahren nennt Canaris, in Anlehnung an Röggla, das Prinzip der Schraube, „die sich immer weiter und tiefer dreht und dabei aufnimmt, was ihr auf dem Weg begegnet“. (Canaris 2017, 235) Daher schlägt die Literaturwissenschaftlerin in ihrem Beitrag in Bezug auf Rögglas Realismusbegriff die Bezeichnung „diskursiver Realismus“ vor. (Canaris 2017, 235)

Im Band *die alarmbereiten* finden sich Originalberichte aus unterschiedlichen Medien über Naturkatastrophen, jedoch bemüht sich die Autorin, das dokumentarische Material immer durch eine subjektive, künstlerische Komponente zu ergänzen. (Vgl. Röggla 2010a) In ihrem Schaffen betont Röggla dank ihres innovativen Erzählstils, der auch das Mittel des ihr eigenen Gebrauchs des Konjunktivs einschließt, dass der durch mediale Bilder desensibilisierte Mensch paradoxerweise infolge der Überfrachtung mit dokumentarischen Berichten sich von der Realität abgrenzt und seine Existenz fortführt, als gebe es keine ernsthafte „Bedrohung von innen“ der uns vertrauten Welt. (Nitzke 2012, 176) In der Paderborner Poetikvorlesung *das stottern des realismus. fiktion und fingiertes, ironie und kritik* spricht sich die Autorin erneut gegen einen „falsch verstandenen dokumentarismus“ aus. (Röggla 2011, 13) Die Künstlerin lehnt Romane ab, in denen der Autor seine Figur „über reale schauplätze jagt und [...] nachrichten der wirklichen welt referieren lässt, damit man weiß, dass er heute und jetzt angesiedelt ist“. (Röggla 2011, 5) Die politisch engagierte Autorin glaubt an die Aufgabe des Künstlers als ein Gewissen der Gesellschaft.

Das Werk des deutschen Schriftstellers Marcel Beyer zielt ab nicht nur auf die Aufzeichnung der Folgen einer realen Katastrophe, als ein Bericht des Augenzeugen des Elbhochwassers von 2003, sondern auch auf die Präsentation der Einwirkung medialer Diskurse auf den Einzelnen. (Vgl. Beyer 2003) Vergleichbar mit dem in der Bibel prophezeiten Weltuntergang bricht in Beyers Text die Klimakatastrophe herein, auch wenn die ersten Anzeichen des nahenden Hochwassers ignoriert werden. Die Wiedergabe von authentischen Wetterberichten und die sachlichen Meldungen über den Wasserstand sollen die Authentizität des Berichts und die Gleichgültigkeit der Kräfte der Natur gegenüber menschlichen Schicksalen hervorheben: „Gemessen um sechzehn Uhr“, und: ‚Tendenz steigend.‘ Gedehte Zeit, geraffte Zeit. Selbst wenn die Pegelstände nur jede Stunde abgelesen werden, selbst wenn nicht länger abgelesen werden kann, weil der Pegel vom Wasser zerstört worden ist.“ (Beyer 2003, 42) Das Unwetter bricht wiederholt in den ruhigen Alltag der Elbanrainer herein, vergleichbar mit

der alttestamentarischen Strafe Gottes für den menschlichen Frevel an der Natur: Alle Sünden gegen die natürliche Weltordnung werden geahndet. Daher scheint auch in Bezug auf das Bild des Klimawandels in Beyers „Wasserstandsbericht“ die Bezeichnung „Apokalypse von innen“ zutreffend. Die Katastrophe, deren Ursachen in der von Menschen herbeigeführten Umweltverschmutzung liegen, zersetzt die bestehenden Verhältnisse und stellt das gesellschaftliche Zusammenleben auf den Prüfstand. Die verspätete Reaktion seitens der Behörden, die für mangelnde Vorkehrungen gegen eine Überschwemmung der am Fluss gelegenen Gebiete verantwortlich sind, aber auch die Rolle der sensationslüsternen Medien in der Krisensituation werden hier kritisiert. Beyers Art der Darstellung von Fragen der fortschreitenden ökologischen Zerstörung unterscheidet sich klar von Rögglas Werk. Im Text „Wasserstandsbericht“ kontrastiert der nüchterne Erzählstil der medial vermittelten Berichte mit der unglücklichen Lage der Elbanrainer:

Weinend steht die junge Frau auf halber Höhe am Bahndamm [...], die Sportschuhe mit Schlamm beschmiert, die Füße im regennassen Gras [...], unentschieden, mit regennassem Haar und einem Autoschlüsseletui in ihrer ausgestreckten Hand [...]. Die Strümpfe der Frau sind naß, ihre Hose, der Saum ihrer Windjacke und die Ärmel, alles von einem schimmernden Film überzogen. (Beyer 2003, 11)

Der Autor kritisiert hier, in Anlehnung an Susan Sontag, die mediale Verbreitung der Luftaufnahmen von Dresden und von menschlichem Leid als Folge des Elbhochwassers. (Vgl. Sontag 2003a, 2003b und 2003c) Anders als Rögglas stellt Beyer zudem die Umstände dar, die der Publikation von Katastrophenberichten vorangehen. Dass man von ihm als Augenzeugen des Naturdesasters verlangt, über das menschliche Leid, an dem er teilhat, nüchtern zu berichten und ein Pressefeuilleton über das Hochwasser in großer Eile auszuarbeiten, findet der Erzähler geschmacklos. (Vgl. Beyer 2003, 14)

Trotz des Gebrauchs unterschiedlicher Ausdrucksformen haben Beyers und Rögglas Werke einiges gemein. Der Text „Wasserstandsbericht“ stützt sich zwar auf Originalberichte, die Einarbeitung dieser Textform dient jedoch der Kritik am rücksichtslosen Handeln der Machthaber und Journalisten, die ihre Möglichkeiten nicht zur Verbesserung der Situation der Betroffenen einsetzen. Somit erfüllt hier der Wetterbericht als Nachweis für eine Naturkatastrophe eine Hilfsfunktion und ist nicht selbst Gegenstand der Erzählung. Beyers Recherchearbeit in Verbindung mit den eigenen Erlebnissen während des Hochwassers von 2003 führt jedoch zum literarischen Zusammenschluss von persönlicher Sicht und naturalistischer Wirklichkeitsdarstellung – ein Beispiel für den *New Journalism*.

In Beyers Erzählband *Nonfiction* wird zudem die Reflexion über den Gebrauch des Dokumentarischen in der Literatur angestoßen: „Ich beurteile Literatur weniger danach, ob sie mir etwas Außergewöhnliches, etwas Unbekanntes vor-

führt, als danach, ob ich beim Lesen selbst Dinge, die mir bekannt sind, aufgrund der Sprache, der Darstellungsweise als etwas Unbekanntes, Neues wahrnehme.“ (Beyer 2003, 24) Die überzeugende Verbindung von authentischem, sachlichem Bericht mit der Darstellung von eigenen Erfahrungen lassen den Autor die Auswirkungen der Umweltkatastrophe mit sparsamen Mitteln nachvollziehbar darstellen, als eine „Bedrohung von innen“: „Texte mit spektakulärem Inhalt sind mir in gewisser Weise von vornherein suspekt.“ (Beyer 2003, 24; Nitzke 2012, 176)

In ihren Werken benutzen Beyer und Rögglä Begriffe aus der Meteorologie jedoch auch metaphorisch. Einige Beispiele seien genannt: Eine weibliche namenlose Figur in Rögglas Theatertext *Machthaber* stellt fest, sie sei schuld am „dauerfrost“ und meint damit die „versteinerten verhältnisse“ unter den Mitarbeitern einer Firma. (Rögglä 2010b, 29) Ein bevorstehender finanzieller Bankrott wird als „komplette sonnenfinsternis“ bezeichnet. (Rögglä 2010b, 37) Um schwer verständliche ökonomische Prozesse darzulegen, verwendet die Autorin bestimmte Ausdrücke, die man eher in Bezug auf natürliche Vorgänge erwartet. Eine weibliche Figur im Text *Machthaber*, die in einer Investmentfirma arbeitet, löst durch eine falsche Entscheidung eine „finanzlawine“ aus und bezeichnet sich als „tsunami-empfänger“, da sie die Folgen ihres Fehlers tragen muss: „ich sei das epizentrum, das kurzfristige, mittelfristige und langfristige tsunamis hervorrufe.“ (Rögglä 2010b 29) Den Titel *der tsunami-empfänger* trägt auch ein Hörspiel von Rögglä (BR 2010), in dem sie ökonomischen Katastrophen nachgeht. Die Autorin schöpft reichlich aus dem Fachwortschatz der Meteorologie und wandelt die Entlehnungen ab, um die Leistungsgesellschaft als gefühllos zu charakterisieren.

Der Titel des Prosabandes *Irres Wetter* ist auch als Metapher für die unvorhersehbaren Ereignisse im Leben der Betroffenen zu sehen. In *Irres Wetter* suchen die Teilnehmer der Berliner Love Parade im Regen vergeblich nach Spaß und passender Musik. Durch die ungünstige Wetterlage an einem Hochsommertag erfüllen sich die Erwartungen der österreichischen Touristen in Berlin nicht. Ihnen bieten sich nur der Tumult, Alkoholfahnen und der Gestank durchnässter Kleidung. (Vgl. Rögglä 2002a, 5–12)

Die für Sprachspiele bekannte Autorin schöpft aus dem reichhaltigen Wortschatz der Klimaspezialisten und verwendet diese Sprachfertigkeit zum Teil ironisch, um Katastrophen in persönlichen Lebensbereichen treffend zu charakterisieren. Rögglä spielt zudem mit Wetterbezeichnungen, um Gemütszustände von Figuren zu vermitteln. Im Text „Beinahe ein Leben auf der Autobahn verbracht“ korrespondieren die negativen Auswirkungen des Klimawandels mit der Enttäuschung der Erzählerin, der die Suche nach dem Lebensziel fehlgeschlagen ist. Die Identitätsfindung erscheint ihr unmöglich in Zeiten, „in denen der winter immer häufiger kommt und der sommer zu einem beliebigen kurzzeitgedächtnis verkommt“. (Rögglä 1996, 110)

Auch Beyer benutzt die Wetterbeschreibungen zuweilen im metaphorischen Sinn, jedoch selten ironisch. Im Roman *Menschenfleisch* (1991) spielt die Szene der Reanimation der Hauptfigur vor dem Hintergrund eines Sonnenuntergangs; das Rot des abendlichen Himmels wird mit der Farbe des Blutes verglichen und die Gefahr des Todes mit dem Beginn der Nacht: „[J]etzt scheint die Sonne, jetzt geht das Licht aus“. (Beyer 1991, 24) Auch die Beschreibung der meteorologischen Phänomene in Beyers *Nonfiction* dient als Hintergrund für die Darstellung von Emotionen, z. B. in „Jenseits der alten Fotoalben“: „Es schneit. Ein trüber Tag Ende Januar 2001. Trübe genug, um die Erinnerung an trübe Zeiten wachzurufen.“ (Beyer 2003, 49) Der Gebrauch der meteorologischen Fachsprache im übertragenen Sinn ist in seiner Prosasammlung *Nonfiction* viel seltener als in Rögglas Erzählband *die alarmbereiten*. Beyers „Wasserstandsbericht“ bleibt einer der wenigen Texte in diesem Sammelband, denen das Dokumentarische, darunter der originale meteorologische Wortschatz, und auch die ökokritische Einstellung zur umgebenden Realität zugrunde liegt.

Beide Künstler reflektieren auch die Möglichkeiten, mittels modernster Technik Wetterlagen zu kontrollieren. In Beyers Gedichtband *Graphit* wird künstlicher Schnee in einer Skihalle dargestellt. Die Technik habe es ermöglicht, dem Winter Dauer zu verleihen. (Vgl. Beyer 2014, 9) Im Roman *Kaltenburg* (2008) reflektiert der Erzähler, wie man mit technischen Mitteln das Klima beeinflussen könnte, vergleichbar z. B. mit dem Einsatz von Klimaanlage in Wohn- oder Arbeitsbereichen. (Vgl. Beyer 2008) Der Hauptprotagonist, ein Vogelforscher, erinnert zudem an den klimabedingten Substanzverlust von Bauwerken in Posen: „Welch einen Gegensatz bildet dazu die Welt der Einkaufspassagen, wie anders nimmt sie mich auf, mit ihrer sommers wie winters angenehmen Temperatur, dem Licht, den Stimmen, wo ich nicht verlorengehen kann. Ein Glasdach überspannt den Raum, oben auf den Eisenträgern sitzen Tauben.“ (Beyer 2008, 77) Die zitierte Textpassage erinnert u. a. an das Bild von klimatisierten Büroräumen in Ernst-Wilhelm Händlers *Wenn wir sterben*. (Händler 2011 [2002], 19) Die sterilen Räume ermöglichen dem modernen Menschen die Ausgrenzung der Realität und auch der Folgen des Klimawandels, der bereits Realität geworden ist.

Auch Röggl greift in ihren Texten die Frage auf, ob der moderne Mensch imstande ist, Wetterlagen zu beherrschen, und nimmt in diesem Zusammenhang Bezug auf die aktuelle öffentliche Debatte: „man baue nicht nur deiche in holland und dänemark, man plane auch die konstruktion von kunststoffschilden, um sie in die stratosphäre zu bringen. von schwefelteilchen, die das sonnenlicht reflektieren, höre man, die sie den flugzeugabgasen beimengen wollten. von co₂-endlagern unter der erde, zu denen man pipelines quer durch die bundesrepublik legen könne.“ (Röggl 2010a, 37) Röggl kritisiert hier die Einwirkung medialer

Berichte auf die Vorstellungskraft der Fernsehzuschauer. In ihrem Werk verweist die Autorin darauf, dass in unserer „publizistischen Gesellschaft“ (Humborg und Nguyen 2018) die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion, Realität und Inszenierung längst nicht mehr trennscharf zu ziehen sind.

5 Fakt und Fiktion: Zur Darstellung ausgewählter Wetterphänomene in Marcel Beyers Texten

Während für Beyers „Wasserstandsbericht“ – als Beispiel für den *New Journalism*¹⁹ – eine realitätsnahe Darstellung der Folgen des Unwetters charakteristisch ist, findet man in seinem Schaffen Beispiele dafür, dass der Autor meteorologischen Phänomenen eine symbolische Bedeutung verleiht, z. B. fungieren sie als Hintergrund für menschliche Gemütszustände oder als Sinnbilder der Vergänglichkeit. Wie in Rögglas Erzählband *die alarmbereiten* nehmen die Bürger in Beyers Erzählung die Hochwassergefahr durch die Folgen des Treibhauseffekts nicht ernst, bis es zur Katastrophe kommt, die ihren Glauben an das Bestehen der technisierten Zivilisation in Frage stellt. Der Einbruch der enormen Kräfte des Wassers reißt die Menschen aus ihrem Alltag.

Marcel Beyer stellt lebensnah die zu Realität gewordene „Apokalypse von innen“ dar. (Vgl. Nitzke 2012, 176) Die auf die Regenfälle und die erste Flutwelle folgenden Wettervorhersagen werden mit großer Anspannung erwartet. Die befürchtete Hiobsbotschaft kann für die Betroffenen eine dramatische Verschlechterung ihrer Lebensumstände bedeuten. Niemand, weder Machthaber noch die Vorsehung, könne die Durchschnittsbürger vor wütenden Wassermassen retten. Der Autor betont die Unberechenbarkeit der natürlichen Phänomene. Ausgerechnet an einem sonnigen „Hochsommertag“ bald nach der Überschwemmung zerstört der Wetterbericht die Hoffnung auf die Rückkehr zur Normalität: Eine neue Flutwelle wird angekündigt. (Vgl. Beyer 2003, 18)

Die Darstellung der Folgen des Naturdesasters, erzählt aus der Perspektive eines Elbanrainers, trägt naturalistische Züge und wirkt dank der Fragmente des Wetterberichts authentisch. Die männliche Hauptfigur wartet auf eine Erklärung

¹⁹ Einige Merkmale des *New Journalism* sind in Beyers Erzählung jedoch nicht berücksichtigt. So ist laut Pörksen z. B. der häufige Perspektivenwechsel für den *New Journalism* charakteristisch, was auf Beyers Erzählung nicht zutrifft. In Raymonds Queneaus Roman *Stilübungen* erscheint dagegen derselbe Inhalt in 99 verschiedenen Versionen, „in einem jeweils anderen Berichterstattungsmuster“. (Pörksen 2004, 16)

der Gründe für die Katastrophe durch die Medien.²⁰ Beyer schildert hier nicht nur die Naturkatastrophe an sich, sondern reflektiert auch, ähnlich wie Rögglas, die Rolle der Medienberichte über die Folgen des Klimawandels. Wie die Augenzeugen der Attentate auf das World Trade Center in Rögglas *really ground zero* (Rögglas 2001), verspürt auch der Erzähler in „Wasserstandsbericht“ den inneren Drang, die Katastrophe zu dokumentieren. (Vgl. Beyer 2003, 13) Bei der literarischen Aufarbeitung der Elbfluten schildert Beyer jedoch eine ganz andere Situation als die der medialen Ausbeutung der Tragödie in Rögglas Roman, wo die Erzählerin von Anfang an die Übertragung der sogenannten *breaking news live* thematisiert. (Vgl. Rögglas 2001)

Der deutsche Autor greift die Frage auf, welchen Wert heutzutage Aussagen von Augenzeugen und mediale Berichte überhaupt haben. Nur mit „Gummistiefel[n], Arbeitshandschuhe[n] und eine[r] Wasserflasche“ ausgestattet, erkundet der Erzähler in Beyers Text die überfluteten Landstriche. Ungeachtet der sachlichen Wetterberichte und der kompetent vermittelten Angaben zum Pegelstand solle man, seiner Meinung nach, als Augenzeuge vornehmlich die menschlichen Tragödien ins Blickfeld nehmen: „Ich werde Augenzeuge, ich kann nach dem Hochwasser wochenlang von nichts anderem als von dieser Erfahrung sprechen, erstatte gern ausführlich Bericht. Ich warte nur darauf, daß jemand sich nach den Hochwassertagen erkundigt.“ (Beyer 2003, 23) Der Erzähler, zunächst ohne Zugang zu den Medien, interessiert sich später für unterschiedliche Formen der Berichterstattung: „Wie hatten Berichte ausgesehen, die für die Außenwelt bestimmt waren, welche Möglichkeiten gibt es, einen Eindruck in einem festgelegten Format zu vermitteln, welchen Beschränkungen, einfach eigenen Gesetzen unterliegt die Berichterstattung im Fernsehen, in der Zeitung, im Radio?“ (Beyer 2003, 14) So sind auch in „Wasserstandsbericht“ Klimadiskurse Gegenstand der Reflexion eines Protagonisten.²¹

Wie Kathrin Rögglas betont auch Marcel Beyer in seinem Text die Diskrepanz zwischen der Realität und deren medialem Bild: „Jemand vom Fernsehen ruft in Dresden an, während im Fernsehen das Hochwasser in Dresden gezeigt wird [...]. Offenbar existieren zwei Welten nebeneinander, eine Bildschirmwelt und eine Welt jenseits des Bildschirmgeschehens.“ (Beyer 2003, 20) Nicht ohne Grund

20 Auch in Rögglas Theatertext *fake reports* verlangen die Radiohörer die mediale Interpretation der nüchternen Katastrophenberichte: „aber sie wisse ja auch nicht, ob sie wirklich angst gehabt habe, bzw. sie habe eben nicht gewußt, ob sie angst hätte haben sollen oder nicht.“ (Rögglas 2002b, 6)

21 Der Diskursanalyse Foucaults zufolge wird Wirklichkeit erst durch Diskurse erzeugt. (Vgl. u. a. Foucault 1974, 76, und Foucault 2003, 231; Burtscher-Bechter 2004)

trägt der Erzählband den Titel *Nonfiction*: Trotz der Verdrängung der realen ökologischen Situation und der Folgen des Klimawandels wird der Mensch im Angesicht der Überschwemmung zur Konfrontation mit der Realität gezwungen. Nur ein abnormer Wandel der Wetterlage kann die Menschheit aus dem Zustand der inanen Gedankenlosigkeit reißen. Flutopfer sind zunächst sprachlos gegenüber den Dimensionen der Katastrophe. Das Fernsehen zeigt, „wie sie stammeln und weinen. Wie sie einen Satz beginnen, sich verhaspeln, abbrechen und hilflos mit den Schultern zucken.“ (Beyer 2003, 33) Ein Reporter formuliert einige Worte der Betroffenheit, die das Ausmaß des menschlichen Leidens nicht wiedergeben können. Die existenziellen Fragen angesichts der Gefährdung der Elbanrainer nimmt der Autor zum Anlass, sich mit der Bedrohung durch den Klimawandel auseinanderzusetzen und auf den aktuellen Realitätsdiskurs einzugehen.²² In Beyers Text versetzt der Ausnahmezustand während des Hochwassers den „Körper in Alarmbereitschaft“, vergleichbar mit dem Stress der jungen Frau im Erzählband *die alarmbereiten* und den Ängsten der New Yorker nach den Attentaten in *really ground zero*.²³ (Vgl. Beyer 2003, 16; Röggl 2001 und 2010a)

22 Auch im Titel *really ground zero* ist der Bezug zum Realitätsdiskurs prominent. Die Augenzeugen der Katastrophe verharren in beiden Texten fassungslos. Assoziationen mit Susan Sontags Essay „Das Leiden anderer betrachten“ (2003) stellen sich hier ein. (Vgl. Sontag 2003a und 2003b) Die angespannte Situation in Dresden nach der ersten Flutwelle in Beyers „Wasserstandsbericht“ erinnert zudem an den von Röggl beschriebenen Ausnahmezustand in New York. Die Katastrophe reißt den Menschen aus seinem gewohnten Alltag: Es kreisen Hubschrauber in der Luft, der Straßen- und Zugverkehr ist eingestellt, man benutzt Notstromaggregate. (Vgl. Beyer 2003, 12) Die Hauptfiguren in beiden Texten sind Schriftsteller; doch selbst die sprachlich versierten Künstler fühlen sich ihrer Ausdruckskraft beraubt im Angesicht des Ausmaßes der realen, medial vermittelten Tragödie. Die Passagen, die das Wetter beschreiben, haben jedoch eine ganz andere Funktion im Vergleich zu Beyers Ausführungen: Während in seinem „Wasserstandsbericht“ Wetterextreme vorherrschen, ist die Schilderung der harmonischen Wetterlage in Rögglas Roman ein Zeichen der ersehnten Normalität, wenn auch beide Autoren die Gleichgültigkeit der Natur gegenüber menschlichem Schicksal betonen.

23 Niels Werber zufolge habe die Entstehung des Romans im 18. Jh. die Zielsetzungen der Literatur verändert. (Vgl. Werber 2004, 167) Das Schreibziel, Wirklichkeit zu vermitteln, habe an Bedeutung gewonnen. Seit dem 18. Jh. gelte auch der Roman als Erzählform für „die Vermittlung komplexer Weltentwürfe“ und bleibe „an den Wunsch der Autoren nach komplexer Weltvermittlung geknüpft“, ein Ansatz, der sich laut Dieter Wellersdorf als „Utopie der Schriftsteller“ erweise. (Vgl. Bleicher 2004, 30; Wellersdorf 1988, 15) Bleicher stellt fest: „Bereits die von Heinrich Heine und Ludwig Börne geprägte Literatur des Vormärz versuchte bisherige Grenzen zwischen Kunst und Politik, Fiktion und aktueller Wirklichkeit zu durchbrechen. Dieser Veränderung ging eine Kritik an der fiktiven Welt der Poesie mit ihrer rein ästhetischen Orientierung und ihrem Mangel an aktuellem Wirklichkeitsbezug voraus. Eine vergleichbare Situation ist in der deutschsprachigen Literatur der 1980er und 1990er Jahre erkennbar.“ (Bleicher 2004, 32) Laut Canaris sei

Auch in seinen Gedichten, z. B. im Band *Graphit* (2014), reflektiert Beyer zuweilen die aktuellen Klimadiskurse und betont den Unterschied zwischen der (realen) Naturwelt und deren medialen Bildern. In einem dieser Texte verweist der Dichter auf die Darstellung eines Schneesturms in Sergej Eisensteins Film *Alexander Newski* (1938). (Vgl. Beyer 2014, 10) Das lyrische Ich erinnert an die Schwierigkeit, den Eindruck einer winterlichen Landschaft mitten im Sommer in einer Filmproduktion wiederzugeben: Die Bühnenbilder hätten in Eisensteins Film ein „lichtaufsaugendes Gemisch / aus Naphtalin und Kreide“ benutzt. (Beyer 2014, 9) Somit können auch Wetterphänomene für die voyeuristische Gesellschaft vorgetäuscht werden. Auch in diesem Gedicht steht das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion im Zentrum. Beyer führt hier unterschiedliche Zeitebenen ein und verweist darauf, dass Wetterberichte heutzutage nicht mehr notwendig seien, in einer Zeit, in der man z. B. durch Webcams informiert wird. (Vgl. Beyer 2014, 7)

In seinem Roman *Spione* (2000), in dem der Erzähler u. a. Geheimnisse aus der Vergangenheit seiner Vorfahren dank alter Fotos entdeckt, fungiert der Schnee, der über die Asche verbrannter Bilder fällt, als Symbol des Vergessens und der inneren Ruhe; insbesondere steht der Schneefall für die Verdrängung von tragischen Ereignissen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs, für die verblassenden Erinnerungen an die verstorbenen Großeltern des Erzählers, das Leugnen von Familiengeheimnissen und den Schlussstrich zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. (Vgl. Beyer 2010) Das Werk greift die Frage auf, ob man Bilder aus einer Welt voller Gewalt weiter aufheben und die Erinnerungen daran auf diese Weise bewahren sollte. Der Erzähler stellt fest: „Heute käme ich nie auf die Idee, etwas zu photographieren.“ (Beyer 2010, 82) Alte Fotoalben, die die Familiengeschichte des Protagonisten abbilden, aber auch andere „Erinnerungsstücke“ wie Opernprogramme, Libretti und Partituren werden in Beyers Roman vernichtet als Zeichen einer Zivilisation, deren Errungenschaften durch die tragischen Ereignisse der beiden Weltkriege fraglich geworden sind.²⁴ (Vgl. Beyer 2010, 76, 108–111, 309 und 328) Unangenehme Wahrheiten über die Geschichte der eigenen Vorfahren werden verdrängt, was den Verzicht auf die Klärung der eigenen Identität bedeutet. (Vgl. Beyer 2010, 30) Die belastenden historischen Ereignisse sollen in Vergessenheit geraten, symbolisch überhöht im Bild des reinen Schnees, der die Asche der verbrannten alten Fotos gnädig bedeckt: „Der

der literarische Realismus „in den letzten Jahren in der Forschung ein durchaus kontrovers und kritisch diskutierter Begriff [...], dennoch ist er etablierter [Terminus], um die problematische Beziehung zwischen Literatur und Wirklichkeit zu benennen.“ (Canaris 2017, 233; vgl. Link 2008, 6)
24 An anderer Stelle schildert der Autor u. a. auch eine „Kamera am Flugzeugrumpf“ während eines Bombenabwurfs. (Vgl. Beyer 2010, 193).

Schneefall wird dichter, ich gehe hinaus, der Schneefall fällt weich, ich sehe die Kuppen meiner Schuhe, ich sehe, es wird Schneeränder geben.“ (Beyer 2010, 110) Nicht die Wetterlage oder die alltäglichen Ereignisse werden hier thematisiert, im Zentrum steht die Frage nach der Vergänglichkeit unserer Spuren in der Welt, verdeutlicht auch im folgenden Bild:

Meine Hand, wie sie sich in den Schnee senkt, den frisch gefallenen, darunter Eis, was über Tag geschmolzen und zur Nacht wieder gefroren ist. Meine gespreizte rechte Hand, auf ihrem Rücken sind zwei dunkle Punkte schwach erkennbar, Warzen vielleicht, beim ersten Glied des Zeigefingers eine kurze Narbe, von einem Biß her, ungefähr mit elf, der breite Handrücken ist nur an der Seite behaart, und keine Adern, keine Flecken.

Ich nähere mich dem Boden langsam, meine fünf Fingernägel geben einen Abdruck im Schnee vor meinen Schuhen. (Beyer 2010, 111)

Kennzeichnend ist, dass Beyer in seiner Prosa oft winterliche Szenen schildert, was u. a. mit der Anwendung der *chiaroscuro*-Technik, der gezielten Gegenüberstellung von Schwarz und Weiß, verbunden ist.²⁵ Die Wetterlagen, die in Beyers Roman *Spione* auftreten, korrespondieren jedoch auch mit seinem Zukunftspessimismus, insbesondere im folgenden Bild der kalten Tage in Schweden:

Über Tag habe ich immer wieder von neuem das Gefühl, es werde jeden Moment dunkel, morgens im Schneehimmel ein Sonnenschimmer, und als ich nach dem Frühstück auf die Straße trat, kam es mir so vor, als seien mehrere Stunden unbemerkt an mir vorübergezogen, nun folge schon der Sonnenuntergang [...]. Den ganzen Winter herrscht ein solcher Dämmer, es heißt, bei manchen Einheimischen führe er zu tiefer Niedergeschlagenheit. Möglich, ich konnte den Zustand nicht lange ertragen. (Beyer 2010, 273)

25 Im Reisetagebuch „Andere Echos“ zeichnet der Erzähler ein Bild der Stadt Klaipeda (Litauen) mit Kontrasten von Helligkeit und Dunkel: „[D]ie Sonne scheint, Schnee liegt [...], die Lastenkräne rostig, dunkel gegen den Hintergrund der Stadt“. (Beyer 2003, 146) Hier sind Parallelen zu finden u. a. zu Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“, William Faulkners *Absalom, Absalom!*, Junichiro Tanizakis *Die geheime Geschichte des Prinzen Musashi* und Claude Simons *Geschichte*. (Vgl. Beyer 2003, 91 und 94) Auch im Text „Das sowjetische Apartment“ richtet sich das Hauptaugenmerk des Erzählers auf den Gegensatz zwischen Licht und Dunkelheit: „Das Licht verändert sich jeden Tag von neuem, die Sonne, halbe Sonne oder auch bloß der dunsige Schimmer im langen Winter erfaßt den Tisch, die Schränke, die dunklen Vorhänge und den Bodenbelag.“ (Beyer 2003, 183) Der Autor schildert Lichtverhältnisse in verschiedenen Jahreszeiten und unterschiedlichen Ländern: „Der sommers wie winters frühe Sonnenuntergang in Marrakesch“ und das „Winterlicht in Stockholm“. (Beyer 2003, 91) Dem Schriftsteller liegt in seiner Prosa an der Bedeutung des Lichts für die Gestaltung der Handlung und nicht an der Schilderung verschiedener Wetterlagen und Naturphänomene: „Die Lichtverhältnisse führen zu einer Szene, unbewußt, die Lichtverhältnisse lassen Szenen entstehen“. (Beyer 2003, 98)

Der Roman *Spione* zeigt selten angenehme Wetterlagen. Fotos der verstorbenen Großmutter erinnern den Erzähler jedoch an schöne vergangene Tage bei mildem Frühlingswetter und christlicher Osterfreude:

Von Tag zu Tag ist es nun länger hell, es wird wärmer, bald werden die Osterferien beginnen. Langsam erholt der Boden sich vom Frost, die grauen, ausgelaugten Areale sind mit Grün durchsetzt. Das nächste Bild zeigt eine Wiese, das Gras ist hoch gewachsen, das Kleid der Frau wird von den Büschen fast vollständig verdeckt, man sieht nur ihre Schultern, ihren Kopf, den Sommerhut. (Beyer 2010, 326)

In einer poetischen Vision lässt der Erzähler das erste Treffen seiner Großeltern ablaufen. Für das Liebespaar spielen Zeit und Raum, Temperatur und Wetter keine Rolle: „Möglich, es regnet nun, ein warmer Niesel, der die beiden wer weiß wie lange schon benetzt. Möglich, es ist noch immer Hitze, die Sonne steht viel tiefer als noch eben, die Ähren werfen Schatten aufs Gesicht.“ (Beyer 2010, 63) Der Beginn des Zweiten Weltkriegs bricht in ihr ruhiges Leben ein; bald verbindet sie nur noch der „Briefverkehr“, ein unregelmäßiger Briefwechsel ohne jegliche Hinweise auf aktuelle Wetterlagen. (Beyer 2010, 181) In seinen Briefen darf der Mann, ein Offizier der Luftwaffe, keine Informationen über „die derzeitige Witterung“ vermitteln:

[Die Braut] könnte glauben, er wüsste selbst nicht so genau, wo er gerade ist, was er tut, und auf das Wetter habe er offenbar seit Tagen nicht geachtet. An keiner Stelle wechselt ihr Verlobter mittendrin das Thema, bricht er einen Gedanken unvermittelt ab, weil ihm bewußt geworden ist, er muß sich hüten, denn andernfalls wird dieser Brief seine Verlobte nie erreichen. (Beyer 2010, 181)

Der Erzähler schildert zudem als Besonderheit der Kriegszeit, dass Wetterberichte bei den betroffenen Menschen kaum Beachtung finden: Man fürchtet keine Gewitter mehr, sondern den „Schattenriß eines Flugzeugs“ am Himmel. (Beyer 2010, 193) Alles deutet darauf hin, dass die Zivilisation in eine Sackgasse geraten ist.

Der auf alten Fotos vermittelte Einklang von Mensch und Natur scheint in der Nachkriegszeit nicht mehr da zu sein. Der Zweite Weltkrieg hat das gewohnte Leben in einer Zivilisation verändert. Bei aller Erleichterung über die neu gewonnene Friedenszeit fällt dem Erzähler jedoch die zunehmende Verstädterung und Industrialisierung des Landes auf: „Wir fahren durch die Hügel und die Felder, wo sich die Landstraße schnurgerade bis zum nächsten Waldstück zieht. Wir durchqueren Ortschaften, deren Namen mir nichts sagen, kommen an zukünftigen Gewerbeparks vorbei, Asphalt und Fußwege, Bogenlampen, sonst nichts.“ (Beyer 2010, 248) Die zunehmende Gesichtslosigkeit des menschlichen Lebensraumes verändert die Lebensbedingungen der von ihm bedrohten Tierwelt: Die steigende Verschmutzung und Technisierung der Umwelt macht auch sie zu Opfern. Tradi-

tionelle Jagd- und Fischereihandwerke gehen verloren; der moderne Bedarf an Beutetieren übersteigt bei Weitem das für Ernährungszwecke Notwendige. (Vgl. Beyer 2010, 277) Beängstigende Veränderungen betreffen auch das niedere Pflanzenreich. Als Kind hat der Erzähler interessiert Schimmelpilze beobachtet; nun warnen die Medien vor zahlreichen „Schimmelsporen“ in seinem Wohnumfeld, die „dicht wie Schneefall über dem Hügel“ schwebten. (Beyer 2010, 19 und 278) Offensichtlich ist als Folge einer Deregulierung von Ökosystemen eine neue, für den Menschen gefährliche Pflanzenart entstanden, die durchaus als bedrohliche Folge des Klimawandels gesehen werden kann. Ein unbeschwerter Spaziergang an der frischen Luft ist bei diesem Ausnahmezustand der Natur kaum mehr möglich: „Eigentlich sollen die Anwohner nur noch mit Mundschutz vor die Tür. Alle hier haben solche Atemmasken im Haus. Aber auf die Dauer hält man sich doch nicht daran.“ (Beyer 2010, 252) Auch in diesem Werk betont der Autor die negativen Folgen der Umweltzerstörung, einer „Apokalypse von innen“, deren erste Anzeichen sich bereits bemerkbar machen und die allmählich ansteigen. (Nitzke 2012, 176)

Beyers Reflexion über den Klimawandel und kaum beherrschbare Wetterlagen vollzieht sich auf vielen Ebenen und beeinflusst die Metaphorik in seinem Schaffen. Anders als in Rögglas Werken korrespondieren in Beyers Texten stimmungsvolle Bilder der aktuellen Wetterlage mit den Gemütszuständen seiner Protagonisten. Der Autor gebraucht den meteorologischen Fachwortschatz seltener ironisch, wenn er auch oft den Bezeichnungen natürlicher Phänomene symbolische Bedeutung verleiht.

6 Zusammenfassung

Als Auswirkungen des Klimawandels werden in Beyers Text „Wasserstandsbericht“ (reale) heftige Regenfälle und darauf folgende Überschwemmungen gesehen; in Rögglas Erzählband *die alarmbereiten* nimmt Cassandra die „Bedrohung von innen“ wahr und imaginiert verschiedene Untergangsvisionen, u. a. durch eine Sintflut ausgelöste Desaster. (Nitzke 2012, 176) Beide Autoren sehen die prekäre menschliche Existenz in einer Welt der nicht mehr abwendbaren Klimakatastrophe. In ihrem Schaffen greifen Beyer und Röggl das Motiv des Klimawandels auf, einer „Apokalypse von innen“, in der sich „natürliche und zivilisatorische Ursachen nicht mehr voneinander unterscheiden lassen“. (Nitzke 2012, 176; vgl. Horn 2014, 160)

Beide Künstler beziehen zudem Stellung in der aktuellen Realismusdebatte. Fotos von der Zerstörung durch die Elbfluten und Bilder der Terrorattacken in

New York, die in Fernsehen und Internet ausgestrahlt wurden, haben auch symbolischen Charakter. Ereignisse dieser Art sind, laut Baudrillard, Wirklichkeit und Fiktion zugleich. Der französische Soziologe und Medientheoretiker stellt in Bezug auf die Ereignisse des 11. September 2001 fest: „In einem so außergewöhnlichen Ereignis findet auch eine Wechselsteigerung von Wirklichkeit und Fiktion statt. Kein Verlust am Realen also, sondern im Gegenteil, ein Mehr am Realen, verbunden mit einem Mehr an Fiktion. Wir haben es hier mit einer total symbolischen Sache zu tun.“ (Baudrillard 2002, 69f.) In ihrer Darstellung der furchterregenden Bilder des Leidens und der Zerstörung, die von den globalen Medien vermittelt werden, knüpfen Beyer und Röggl an Originalberichte in Fernsehen und Rundfunk an mit der nachvollziehbaren Intention, die Immanenz der Zerstörung unserer Lebenswelt vor Augen zu führen; daher nähern sich beide Künstler in ihrer Wortwahl den Stilmitteln des *New Journalism*. Sie nehmen Bezug auf die mediale Präsentation der realen Katastrophen und greifen die Frage auf, ob man angesichts der Entwicklung der globalen Medien den Realismusbegriff neu definieren müsse, insbesondere in einer Zeit, in der viele Szenarien der Katastrophenfilme „erfahrbar“ werden. Als Beispiele verweisen sie nicht nur auf die Berichterstattung über die Terrorattacken in *breaking news live*, sondern auch auf Fotos der gewaltigen Naturdesaster weltweit, der überfluteten Areale, der endlosen Wüsten und der verbrannten Baumstümpfe. Die mediale Bilderflut, die die Sensationslust der heutigen Menschen sättigen soll, dringt in den gewohnten Alltag der Medienkonsumenten ein, erregt jedoch immer seltener die Aufmerksamkeit der breiten Massen.

Beyer und Röggl betonen, dass das ständige Ausreizen von Themen im Umfeld des Klimawandels in den globalen Medien die Sensibilität der Menschen abgestumpft hat. Nicht einmal drastische Bilder von Folgen der Naturkatastrophen, die an die Visionen der biblischen Apokalypse erinnern, können als Dokumente des Schrecklichen wahrgenommen werden. In einer Welt des „permanenten Ausnahmezustands“, in der die Entwicklung der Zivilisation als immer abwegiger erlebt wird, scheint die Vorstellung vom letzten Menschen bzw. von der selbstverschuldeten Ausrottung der Gattung Mensch immer überzeugender. Wir leben im Zeitalter des Anthropozän: Die Welt wird von den Folgen des Treibhauseffekts beherrscht, die tief in den Alltag der sogenannten Durchschnittsbürger einschneiden und das Ende des Lebens auf unserem Planeten nach sich ziehen können.

In einer schnelllebigen desensibilisierten Gesellschaft bewegen Beyer und Röggl ihre Leser zur Reflexion über die Folgen des Klimawandels und „die selbst verschuldete Zerstörung der Natur [...], eine Bedrohung von innen“ (Nitzke 2012, 176) Zudem verweisen sie darauf, dass in Zeiten der ökonomischen Unsicherheit und mangelnder persönlicher Kontakte sich der moderne Mensch an die Vor-

hersagen des jeweiligen Wetterberichts klammert und sie als eine Art Scheinsicherheit für die nächsten Tage betrachtet. Die Darstellung von Wetterlagen in den analysierten Texten von Beyer und Rögglä scheint daher nicht nur auf die Realität der sichtbaren Folgen des Klimawandels hinzudeuten. Der Wetterbericht erweist sich oft als eine Form der Heraufbeschwörung einer Zukunft in einer Welt ohne erkennbare Merkmale realer Wirklichkeit und klar definierter Formen. So ist demnach auch der metaphorische Gebrauch von ausgewählten Fachbegriffen aus der Meteorologie in ihren Texten zu erklären, wobei man betonen sollte, dass Rögglä diesen Fachwortschatz eher ironisch gebraucht, während Beyer Bezeichnungen für die Wetterphänomene in poetischen Bildern symbolisch einsetzt. Beide Autoren reflektieren auch die Möglichkeit, in Zeiten des Treibhauseffekts künstliche Klimabedingungen in abgeriegelten Gebäuden zu schaffen. Dagegen verschließt sich Rögglas Protagonistin Cassandra, völlig verängstigt, in ihrem Zuhause als die Seherin, der niemand Glauben schenkt. Die pessimistische Aussage dieser Texte setzt voraus, dass die Klima-Apokalypse, von Menschen für ihre Nachkommen – die letzten Menschen – produziert, bereits ihre ersten Opfer fordert. Der Kulturhistoriker Wolfgang Behringer betont in seiner *Kulturgeschichte des Klimas*: „Die Zukunft ist schwer vorhersagbar. Seriöse Wissenschaftler sollten sich hüten, in die Rolle des Nostradamus zu schlüpfen“. (Behringer 2011, 287) Der engagierten Literatur, als deren Vertreter man Beyer und Rögglä betrachten kann, kommt in der Zeit der nicht bewusst wahrgenommenen „Apokalypse von innen“ als Folge der ökologischen Zerstörung die wichtige Aufgabe zu, der gedankenlosen Gesellschaft die Gefahr der Selbstvernichtung bewusst zu machen. (Nitzke 2012, 176)

Literaturverzeichnis

- Allkemper, Alo. „Kathrin Rögglä: ‚stottern‘“. *Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben*. Hg. Alo Allkemper, Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke. München: Fink, 2012. 417–430.
- Anders, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. I. München: C. H. Beck, 1956.
- Anders, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. II. München: C. H. Beck, 1980.
- Balint, Iuditha, Tanja Nusser und Rolf Parr (Hg.). *Kathrin Rögglä*. München: text + kritik, 2017.
- Behringer, Wolfgang. *Kulturgeschichte des Klimas: Von der Eiszeit bis zur globalen Erwärmung*. München: C. H. Beck, 2011.
- Beutel, Carolin. „‚Eine Zeit, die Katastrophen produziert‘. Die panische Gegenwart: Kathrin Rögglä sprach mit Carolin Beutel über ihr neues Buch ‚die alarmbereiten‘, über Medienrealität, Katastrophengrammatik und einen permanenten Ausnahmezustand“. *Der Standard* (6447), 06.04.2010: 15.
- Beyer, Marcel. *Das Menschenfleisch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991.

- Beyer, Marcel. *Flughunde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996 [1995].
- Beyer, Marcel. *Graphit*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Beyer, Marcel. *Kaltenburg*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008.
- Beyer, Marcel. *Nonfiction*. Berlin: DuMont, 2003.
- Beyer, Marcel. *Spione*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010 [2000].
- Bleicher, Joan Kristin. „Intermedialität von Journalismus und Literatur. New Journalism aus literaturwissenschaftlicher Perspektive“. *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Hg. Bernhard Pörksen und Joan Kristin Bleicher. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. 29–39.
- Boyle, Thomas Coraghegan. *A Friend of the Earth*. New York: Viking Press, 2000.
- Brandt, Marion und Andrzej Kątny (Hg.). *Die Natur und andere literarische Orte. Festschrift für Professor Marek Jaroszewski zum 65. Geburtstag*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- Brandt, Renate. *Porträt Marcel Beyer*. Bonn: Edition Böttger, 2017.
- Bühler, Benjamin und Stefan Willer (Hg.). *Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- Burtscher-Bechter, Beate. „Diskursanalytisch-kontextuelle Theorien“. *Einführung in die Literaturtheorie*. Hg. Martin Sexl. Wien: UTB Literaturwissenschaft, 2004. 257–286.
- Butler, Octavia. *The Parable of the Sower*. New York: Four Walls Eight Windows, 1993.
- Canaris, Johanna. „„das prinzip der schraube“: Kathrin Rögglas diskursiver Realismus“. *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Yearbook* (16), 2017: 233–255.
- Climate Change, Complexity, Representation*. Guest ed. Hannes Bergthaller. *Metaphora. Journal for Literature Theory and Media*, (2) 2017.
- Crutzen, Paul J. „Geology of Mankind“. *Nature* 415 (2002): 23.
- Dombrowsky, Wolf R. und Ursula Pasero. *Wissenschaft, Literatur, Katastrophe*. Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1995.
- Dürbeck, Gabriele. *Stereotype Paradiese. Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur 1815–1914*. Tübingen: Max Niemeyer, 2007.
- Dürbeck, Gabriele, Bettina Gockel und Susanne B. Keller (Hg.). *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*. Dresden und Amsterdam: Verlag der Kunst, 2001.
- Dürbeck, Gabriele, Christine Kanz und Ralf Zschachlitz. „Ökokritische Perspektiven und Anthropozän-Diskurs in der deutschsprachigen Literatur – eine Einleitung“. *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*. Hg. Gabriele Dürbeck, Christine Kanz und Ralf Zschachlitz. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang, 2018. 7–26.
- Dürbeck, Gabriele und Jonas Nesselhauf. *Repräsentationsweisen des Anthropozän in Literatur und Medien*. Berlin: Peter Lang, 2019.
- Dürbeck, Gabriele und Peter H. Feindt. „Der Schwarm‘ und das Netzwerk im multiskalaren Raum. Umweltdiskurse und Naturkonzepte in Schätzings Ökothriller“. *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen*. Hg. Maren Ermisch, Ulrike Kruse und Urte Stobbe. Göttingen: Universitätsverlag, 2010. 213–230.
- Dürbeck, Gabriele, Urte Stobbe, Hubert Zapf und Evi Zemanek (Hg.). *Ecological Thought in German Literature and Culture*. Lanham: Lexington Books, 2017.
- Ermisch, Maren, Ulrike Kruse und Urte Stobbe (Hg.). *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen*. Göttingen: Universitätsverlag, 2010.

- Fekadu, Sarah, Tobias Döring und Hanna Straß-Senol (Hg.). *Meteorologies of Modernity: Weather and Climate Discourses in the Anthropocene. Yearbook of Research in English and American Literature* (REAL) 33, 2017.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- Foucault, Michel. *Schriften zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London und New York: Routledge, 2004.
- Garrard, Greg. „Ian McEwan’s Next Novel and the Future of Ecocriticism“. *Contemporary Literature* 50.4 (2009): 695–720.
- Georgopoulou, Eleni. *Abwesende Anwesenheit. Erinnerung und Medialität in Marcel Beyers Romantrilogie ‚Flughunde‘, ‚Spione‘ und ‚Kaltenburg‘*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Gerste, Roland D. *Wie das Wetter Geschichte macht: Katastrophen und Klimawandel von der Antike bis heute*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2015.
- Glotfelty, Cheryl. „Introduction“. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Hg. Cheryl Glotfelty und Harold Fromm. Georgia und Athens: The University of Georgia Press, 1996. XXV–XXXVII.
- Goodbody, Axel. *Literatur und Ökologie*. Amsterdam und Atlanta: Rodopi, 1998.
- Grewe-Vollp, Christa. *„Natural spaces mapped by human minds“: Ökokritische und ökofeministische Analysen zeitgenössischer amerikanischer Romane*. Tübingen: Narr, 2004.
- Grucza, Franciszek, Willi Bolle, Gabriele Dürbeck et al. (Hg.). *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010 – Vielfalt und Einheit der Germanistik weltweit*. Bd. XIV. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2012.
- Haman, Christof (Hg.). *Marcel Beyer*. München: text + kritik, 2018.
- Händler, Ernst-Wilhelm. *Wenn wir sterben*. Frankfurt/M.: Fischer, 2011 [2002].
- Herring, Horace und Steve Sorrell (Hg.). *Energy Efficiency and Sustainable Consumption. The Rebound Effect*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Hille, Almut (Hg.). *Globalisierung, Natur, Zukunft erzählen. Aktuelle deutschsprachige Literatur für die Internationale Germanistik und das Fach Deutsch als Fremdsprache*. München: Ludicium, 2015.
- Hofer, Stefan. *Die Ökologie der Literatur. Eine systemtheoretische Annäherung mit einer Studie zu Werken Peter Handkes*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Hoffman, Susanna M. und Anthony Oliver-Smith (Hg.). *Catastrophe & Culture. The Anthropology of Disaster*. Santa Fe und Oxford: School of American Research Press, 2002.
- Hoffstadt, Christian. „Über die Aktualität des Weltuntergangs“. *Aus Politik und Zeitgeschichte*. 62.51–52 (2012): 26–31.
- Horn, Eva und Peter Schnyder (Hg.). *Romantische Klimatologie*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Horn, Eva. „Die Zeit des Klimas. Zur Verzeitlichung der Natur in der literarischen Moderne“. <http://www.aesthetische-eigenzeiten.de/projekt/klima/beschreibung/> (30. November 2017).
- Horn, Eva. *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt/M.: Fischer, 2014.
- Horn, Eva. „Die Zukunft der Dinge“. *Behemoth. A Journal on Civilisation* 4/2, 2011: 26–57.
- Humborg, Christian und Thuy Anh Nguyen (Hg.). *Die publizistische Gesellschaft. Journalismus und Medien im Zeitalter des Plattformkapitalismus*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.
- Hummitzsch, Thomas. „Klimawandel und Migration“. <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurz dossiers/57257/klimawandel-und-migration> (28. September 2017).

- Ivanovič, Christine. „Bewegliche Katastrophen, stagnierende Bilder. Mediale Verschiebungen in Kathrin Röggla Roman ‚really ground zero‘“. *Kultur & Gespenster* 2 (2006): 108–117.
- Jabłkowska, Joanna. „Weltkatastrophen und Globalisierung“. *Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen der Globalisierung*. Hg. Anna Kochanowska-Nieborak und Ewa Płomińska-Krawiec. Frankfurt/M. et al: Peter Lang, 2012. 29–41.
- Jachimowicz, Aneta, Alina Kuzborska und Dirk H. Steinhoff (Hg.). *Imaginationen des Endes*. Frankfurt/M. et al: Peter Lang, 2015.
- Kaempf, Simone. „Realfiktionen. Kathrin Röggla.“ *Fictions/Realities. New Forms and Interactions*. Hg. Jörg von Brincken, Ute Gröbel und Irene Schulzki. München: Meidenbauer, 2011. 117–120.
- Kelley, Colin P. et al. *Climate change in the Fertile Crescent and implications of the recent Syrian drought*. Washington: University of California und Columbia University, 2015, <http://www.pnas.org/content/112/11/3241.full> (11. Dezember 2015).
- Kersten, Jens. *Das Anthropozän-Konzept*. Baden-Baden: Nomos, 2014.
- Klein, Christian (Hg.). *Marcel Beyer: Perspektiven auf Autor und Werk*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2019.
- Klein, Naomi. *Die Schock-Strategie: Der Aufstieg des Katastrophen-Kapitalismus*. Frankfurt/M.: Fischer, 2007a.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt, 2007b.
- Knauer, Roland. „All die spacigen Ideen zur Rettung der Erde“. <https://www.welt.de/sonderthemen/energiewende/article165955093/All-die-spacigen-Ideen-zur-Rettung-der-Erde.html> (26. Juni 2017).
- Krüger, Jonas Torsten. „unter sterbenden bäumen“. *Grüne Literaturgeschichte*. Marburg: Tectum, 2001.
- Kupczyńska, Kalina. „Hinhören, weghören, aufhören – mediale und diskursive Bewegungen in ‚Die Alarmbereiten‘ von Kathrin Röggla.“ *Reise und Raum. Ortsbestimmungen der österreichischen Literatur*. Hg. Arnulf Knafl. Wien: Praesens, 2014. 160–172.
- Leggewie, Claus und Harald Welzer. *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten. Klima, Zukunft und die Chancen der Demokratie*. Frankfurt/M.: Fischer, 2011.
- Lessing, Doris. *Mara and Dann: An Adventure*. London: Flamingo, 1999.
- Link, Jürgen. „Wiederkehr des Realismus‘ – aber welches? Mit besonderem Bezug auf Jonathan Littel.“ *kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie* 54 (2008): 6–21.
- Link, Jürgen und Rolf Parr. „Semiotik und Interdiskursanalyse“. *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 3. Auflage 2005 (1990). 108–133.
- Link, Jürgen und Ursula Link-Heer. „Diskurs, Interdiskurs und Literaturanalyse“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 20.77 (1990): 88–99.
- Löffler, Sigrid. „Melancholie ist eine Form des Widerstands“. *Text & Kritik* 158 (2003): 103–111.
- Matthes, Frauke. „Ethical Encounters with Nature: Ilija Trojanow’s ‚EisTau‘“. *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook* 15 (2016): 311–336.
- Marx, Friedhelm und Julia Schöll. *Literatur im Ausnahmezustand. Beiträge zum Werk Kathrin Röggla*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.
- Mayer, Silvia. „Klimawandelroman“. *Ecocriticism*. Hg. Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2015. 233–244.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. New York: Alfred A. Knopf, 2006.
- McEwan, Ian. *Solar*. New York: Anchor, 2010.

- Murphy, Patrick D. *Farther Afield in the Study of Nature-Oriented Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2000.
- Nitzke, Solvejg. „Animal Spirits unleashed. Kapitalistische Monster und die Zukunft ohne Markt in Dietmar Daths ‚Die Abschaffung der Arten‘“. *Monster & Kapitalismus. Zeitschrift für Kulturwissenschaft*. Hg. Till Breyer, Rasmus Overthun, Philippe Roepstorff-Robiano und Alexandra Vasa. Bielefeld: transcript, 2017. 71–84.
- Nitzke, Solvejg. „Apokalypse von innen. Die andere Natur-Katastrophe in Frank Schätzing ‚Der Schwarm‘ und Dietmar Daths ‚Die Abschaffung der Arten‘“. *Katastrophen. Konfrontationen mit dem Realen*. Hg. Solvejg Nitzke und Mark Schmitt. Essen: Christian A. Bachmann, 2012. 167–188.
- Nitzke, Solvejg. „Das große Unsichtbare. Die Modellierung von Klima zwischen Wissenschaft und Literatur“. *Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte* 5.1 (2016): 90–101.
- Nitzke, Solvejg und Nicolas Pethes (Hg.). *Imagining Earth. Concepts of Wholeness in Cultural Constructions of Our Home Planet*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Nusser, Tanja. „Realismus beginnt eigentlich immer, und das von allen Seiten, er ist eine permanente Aufforderung. Über Kathrin Röggla's Texte“. *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*. Hg. Sören R. Fauth und Rolf Parr. Paderborn: Fink, 2016. 213–225.
- Ostrowicz, Philipp Alexander. *Die Poetik des Möglichen. Das Verhältnis von ‚historischer Realität‘ und ‚literarischer Wirklichkeit‘ in Marcel Beyers Roman ‚Flughunde‘*. Stuttgart: ibidem, 2003.
- Picandet, Katharina. *Zitatromane der Gegenwart. Georg Schmid ‚Roman trouvé‘ – Marcel Beyer ‚Das Menschenfleisch‘ – Thomas Meinecke ‚Hellblau‘*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2011.
- Pörksen, Bernhard. „Das Problem der Grenze“. *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Hg. Bernhard Pörksen und Joan Kristin Bleicher. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. 15–28.
- Pörksen, Bernhard, und Joan Kristin Bleicher (Hg.). *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.
- Porombka, Stephan. „Really Ground Zero. Die Wiederkehr des Dokumentarischen.“ *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Hg. Evi Zemanek und Susanne Kroner. Bielefeld: transcript, 2015. 267–279.
- Randers, Jorgen. „2052: Droht ein globaler Kollaps?“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 62.51–52 (2012): 3–10.
- Reinhardt, Michaela. „‚Poetische‘ Sprache in zeitgenössischen Theatertexten – am Beispiel von Kathrin Röggla's ‚worst case‘“. *Sprache – Literatur – Literatursprache*. Hg. Anne Betten und Jürgen Schiewe. Berlin: Erich Schmidt, 2011. 176–196.
- Röggla, Kathrin. *die alarmbereiten*. Frankfurt/M.: Fischer, 2010a.
- Röggla, Kathrin. „Beinahe ein Leben auf der Autobahn verbracht“. *Manuskripte* 36.133 (1996): 110–111.
- Röggla, Kathrin. *besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt/M.: Fischer, 2013.
- Röggla, Kathrin. *fake reports. Theater, Theater* (3). Hg. Uwe B. Carstensen. Frankfurt/M.: Fischer, 2003. 387–434.
- Röggla, Kathrin. *Die falsche Frage: Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen*. Berlin: Theater der Zeit, 2014.
- Röggla, Kathrin. *Irres Wetter*. Frankfurt/M.: Fischer, 2002 [2000].
- Röggla, Kathrin. *Machthaber. kolik* 48 (2010b): 27–49.
- Röggla, Kathrin. *Die Nachtseidung. Unheimliche Geschichten*. Frankfurt/M.: Fischer, 2016.
- Röggla, Kathrin. *really ground zero*. Frankfurt/M.: Fischer, 2001.

- Röggla, Kathrin. *das stottern des realismus, fiktion und fingiertes, ironie und kritik*. Paderborn: Präsidium der Universität, 2011.
- Röggla, Kathrin. „Suchbilder. Über Strategien eines literarischen Schreibens, das durch die Katastrophen-Grammatik und Facebook-Talk verzerrte Realität wieder zu fassen bekommt“. *TdZ* (März 2015): 32–34.
- Röggla, Kathrin. „Die Verwörterung der Welt“. *Literaturen* 5 (2005): 78–83.
- Röggla, Kathrin. *worst case* [Spielfassung]. Frankfurt/M.: Fischer, 2008.
- Roß, Dieter. „Fakten und/oder Fiktionen“. *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Hg. Bernhard Pörksen und Joan Kristin Bleicher. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. 74–99.
- Rueckert, William. „Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism“. *Iowa Review* 9.1 (1978): 71–86.
- Rutka, Anna. „Die moderne Katastrophenlust und ihre Narrative. Zu Kathrin Rögglas *disaster awareness fair* (2006) und *die alarmbereiten* (2010)“. *Genuss und Qual*. Hg. Grzegorz Jaśkiewicz und Jan Wolski. Bd. II. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014, 256–268.
- Rutka, Anna. „Zeitgenössische Gesellschaft und ihre Ängste. Zur sprachlichen Re-Inszenierung des Katastrophischen in Kathrin Rögglas Prosaband *die alarmbereiten*“. *Germanica Wratislaviensia* 139/2014: 99–113.
- Schätzing, Frank. *Der Schwarm*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2004.
- Schaumann, Caroline und Heather I. Sullivan (Hg.). *German Ecocriticism in the Anthropocene*. New York: Palgrave Macmillan US, 2017.
- Schmitt, Claudia und Christiane Solte-Gresser (Hg.). *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Schossböck, Judith. „Letzte Menschen. Die Heldinnen und Helden des Weltuntergangs“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 62.51–52 (2012): 38–44.
- Sonntag, Karlheinz. *Von Lissabon bis Fukushima – Folgen von Katastrophen*. Heidelberg: Winter, 2013.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 1966.
- Sontag, Susan. „Die Katastrophenlust“ (1965). *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. München und Wien: Hanser, 2003a. 279–300.
- Sontag, Susan. *Das Leiden anderer betrachten*. München und Wien: Hanser, 2003b.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Straus and Giroux, 2003c.
- Sontag, Susan. *Über Fotografie*. München und Wien: Hanser, 2002.
- Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*. Bd. I. *Gestalt und Wirklichkeit*. Wien und Leipzig: Wilhelm Braunmüller, 1918.
- Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*. Bd. II. *Welthistorische Perspektiven*. München: C. H. Beck, 1922.
- Starre, Alexander. „Always already green. Zur Entwicklung und den literaturtheoretischen Prämissen des amerikanischen Ecocriticism“. *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen*. Hg. Maren Ermisch, Ulrike Kruse und Urte Stobbe. Göttingen: Universitätsverlag, 2010. 13–34.
- Steffen, W., Paul J. Crutzen und J. R. McNeill. „The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?“ *Ambio* 36 (2007): 614–621.
- Stuhlfauth-Trabert, Mara. *Seit Jahrzehnten „fünf nach zwölf“*. *Ökologisches Bewusstsein in Werken von Günter Grass, Andreas Maier, Christine Büchner, Kathrin Röggla und Ilija Trojanow*. Würzburg: Ergon, 2017.

- Szczepaniak, Monika. „Elfriede Jelinek und Kathrin Röggla ‚in Mediengewittern‘“. *Neue Stimmen aus Österreich. 11 Einblicke in die Literatur der Jahrtausendwende*. Hg. Joanna Drynda und Marta Wimmer. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2013. 25–35.
- Trempler, Jörg. *Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2013.
- Trojanow, Ilja. *EisTau*. München: dtv, 2011.
- Uekötter, Frank. *Am Ende der Gewissheiten. Die ökologische Frage im 21. Jahrhundert*. Köln: Campus, 2011.
- Utz, Peter. *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*. München: Wilhelm Fink, 2013.
- Uvanović, Željko. „Marshall McLuhan’s Ambivalent Prophecies of Digital Age and Kathrin Röggla’s Pessimistic Diagnoses“. *Primerjalna književnost* 40.1 (2017): 95–111.
- Voltaire. „Gedicht über die Katastrophe von Lissabon“ („Poème sur le désastre de Lisbonne“). *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*. Hg. Wolfgang Breidert. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 1994. 58–76.
- Voltaire. *Kandide*. München: Müller 1912.
- Voss, Martin. „Von der Naturkatastrophenforschung zur Suche nach der resilienten Gesellschaft“. *Symbolische Formen. Grundlagen und Elemente einer Soziologie der Katastrophe*. Hg. Martin Voss. Bielefeld: transcript, 2006. 50–58.
- Walter, François. *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*. Stuttgart: Reclam, 2010.
- Warenski, Brigitte. „Die Angst, die uns Lust verschafft. Kathrin Röggla ist zu Gast bei den Internationalen Literaturtagen ‚Sprachsatz‘ in Hall“. *Tiroler Tageszeitung* (216), 16.09.2006: 16.
- Wellersdorf, Dieter. *Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1988.
- Werber, Niels. „Factual Fiction. Zur Differenzierungsgeschichte von Literatur und Journalismus“. *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Hg. Joan Bleicher und Bernhard Pörksen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. 160–189.
- Wilke, Sabine. „Figurationen von Klimawandel: Ilja Trojanows ‚EisTau‘ als Elegie des Anthropozäns“. *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Yearbook* 13 (2014): 255–274.
- Wilde, Sebastian. „Die Wirklichkeit der Katastrophe. Zur medienkritischen Reflexion der Elbwasserdarstellungen 2002 in Marcel Beyers Essay ‚Wasserstandsbericht‘“. *Katastrophen. Konfrontationen mit dem Realen*. Hg. Solvejg Nitzke und Mark Schmitt. Essen: Christian A. Bachmann, 2012. 129–148.
- Wojno-Owczarska, Ewa. „11 września 2001 roku oraz 11 marca 2004 roku w utworach ‚really ground zero‘ Kathrin Röggli i ‚Madryt, 11 marca‘ Zuzanny Jakubowskiej“. *Studia Niemcoznawcze / Studien zur Deutschkunde* XLIX (2012): 433–445.
- Wojno-Owczarska, Ewa. „Beziehungen zwischen Literatur und Film am Beispiel des Schaffens von Kathrin Röggla“. *Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten* II.4 (2013): 349–368.
- Wojno-Owczarska, Ewa. „Essay und Essayismus bei Robert Musil und Kathrin Röggla – Versuch eines Vergleichs“. *Essay und Essayismus*. Hg. Sławomir Leśniak. Gdańsk: Studia Germanica Gedanensia 32 (2015): 47–63.
- Wojno-Owczarska, Ewa. „Global Crises in Ernst-Wilhelm Händler’s ‚Wenn wir sterben‘ and Kathrin Röggla’s ‚wir schlafen nicht‘“. *Global Crises and Twenty-First-Century World*

- Literature*. Hg. Hansong Dan und Ewa Wojno-Owczarska. *Comparative Literature Studies* [Special Issue] 55.2 (2018): 303–325.
- Wojno-Owczarska, Ewa. „Mediale Bilder und filmische Narration bei Kathrin Röggla“. *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. / A German Yearbook* 16 (2017): 257–281.
- Wojno-Owczarska, Ewa. „Die österreichische Autorin Kathrin Röggla nimmt den Abstieg des Mittelstandes ins Visier und reflektiert über Tendenzen des Gegenwartstheaters“. <http://www.theaterforschung.de/rezension.php4?ID=2155&PHPSESSID=c070012800b1960da07d97b455f4b107> (1. Juni 2016).
- Wojno-Owczarska, Ewa. „Der Typus der modernen Frau in Kathrin Röggla, ‚wir schlafen nicht‘“. *Studia Niemcoznawcze / Studien zur Deutschkunde* 33 (2006): 351–360.
- Wojno-Owczarska, Ewa. „Zum Bild von Berlin im Schaffen von Kathrin Röggla“. *Acta Philologica* 43 (2013): 157–165.
- Wojno-Owczarska, Ewa. „Zur Darstellung der Tschernobyl-Katastrophe in Christa Wolfs *Störfall. Nachrichten eines Tages* und Swetlana Alexijewitschs *Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft*“. *Dialog kultur / Dialog der Kulturen*. Hg. Anna Warakomska [u. a.]. Warszawa: Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2016. 563–585.
- Wuketis, Franz M. „Apokalyptische Rhetorik als politisches Druckmittel“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 62.51–52 (2012): 11–16.
- Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer, 2002.
- Zemanek, Evi. „Die Kunst der Ökonomie. Zur Ästhetik des Genres und der fiktionsinternen Funktion der Künste (Morus, Morris, Callenbach)“. *Ökologie und die Künste*. Hg. Erika Fischer-Lichte und Daniela Hahn. München: Wilhelm Fink, 2015. 257–274.
- Zemanek, Evi (Hg.). *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.
- Zemanek, Evi. „Unkalkulierbare Risiken und ihre Nebenwirkungen. Zu literarischen Reaktionen auf ökologische Transformationen und den Chancen des Ecocriticism“. *Literatur als Wagnis/Literature as Risk*. Hg. Monika Schmitz-Emans et al. Berlin und Boston: Walter de Gruyter 2013, 279–302.

Ewa Wojno-Owczarska studierte von 1994 bis 1999 Germanistik an der Universität Warschau. Von 1997 bis 1998 war sie zudem DAAD-Stipendiatin an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 1999 schloss sie das Hochschulstudium mit Auszeichnung ab und begann ihr Doktorandenstudium. 2001 erhielt sie ein Stipendium des Bayerischen Staatsministeriums für Forschung, Wissenschaft und Kunst an der Ludwig-Maximilians-Universität München, um ihre Dissertation über die Entwicklung der deutschen Literaturoper im 20. Jahrhundert abzuschließen. Nach der Promotion (2003) begann sie, Material zur Werkmonographie von Kathrin Röggla zusammenzustellen. Seit 2003 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der Universität Warschau.

Von 2014 bis 2016 hatte sie ein Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung für erfahrene Wissenschaftlerinnen zur Vorbereitung der Werkmonographie von Kathrin Röggla am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin (Betreuerin an der HU Berlin: Frau Prof. Dr. Ulrike Vedder). Zudem veranstaltete sie drei internationale Konferenzen mit Lesungen von Kathrin Röggla: den internationalen Workshop *Literarische Katastrophendiskurse im 20. und 21. Jahrhundert* an der HU Berlin (zusammen mit Prof. Dr. Ulrike Vedder, 2015), die internationale Tagung zum Begriff „Arbeit“ im Berliner Brecht-Haus (2016) und die internationale Tagung *Topographien der Globalisierung/Topographies of Globalization* an der Universität Warschau (2018). Seit 2016 ist sie Leiterin des internationalen Projekts *Globalisierungsdiskurse in Literatur und Film des 20. und 21. Jahrhunderts* (in Kooperation mit der HU Berlin und der ELTE Budapest). Sie ist Herausgeberin bzw. Mitherausgeberin von 5 Sammelbänden bei Peter Lang und Penn State University Press (Reihe: *Comparative Literature Studies*). Zudem liegen zahlreiche Publikationen in deutscher, polnischer und englischer Sprache vor. Die von ihr herausgegebene Publikation *Topographien der Globalisierung. Norbert Honsza zum Gedächtnis* ist zum Zeitpunkt des Erscheinens des vorliegenden Bandes in Vorbereitung.

Doris Hambuch

Ecopoetic Elements in the Work of Sarah Kirsch, Ahmed Rashid Thani, and Derek Walcott

Abstract: Comparative analyses of poetry by the German Sarah Kirsch, the Emirati Ahmed Rashid Thani, and the St Lucian Derek Walcott identify three distinct ecopoetic elements their work has in common. The three poets, born before the origin of ecocriticism, favour metaphors that represent natural landscapes. These metaphors express a certain “nature-centrism,” and explicit references to environmental threats provoke approaches informed by ecocriticism to the *oeuvres* of all three poets alike. While the analyses highlight stylistic and culture-related differences, they manifest the urgency of an awareness for the global in the context of sustainability.

Keywords: Ahmed Rashid Thani (أحمد راشد ثاني), Derek Walcott, ecocriticism, eco-poetry, Sarah Kirsch

Sarah Kirsch, Ahmed Rashid Thani (أحمد راشد ثاني), and Derek Walcott are not typical examples of ecopoets. Neither of them feature in collections such as Ann Fisher-Wirth and Laura-Gray Street’s extensive *Ecopoetry Anthology* (2015b). Much of Walcott’s, Kirsch’s, and Thani’s work originated before ecocritical discourse became popular in literary studies. Nevertheless, ecopoetic elements dominate the work of all these twentieth-century authors alike, and the present comparative analysis identifies three such elements their *oeuvres* share. Firstly, the three poets favour metaphors that represent natural landscapes. Secondly, these metaphors often express what Yee-mun Park has defined as “nature-centrism” (Han 2012, 105) in contrast to concepts of “biocentrism” or “ecocentrism” referred to in anglophone ecocritical scholarship. Thirdly, explicit references to environmental threats provoke ecocritical readings of all three poets’ *oeuvres* alike.

The selection of authors from three different continents further emphasizes the urgency of what Ursula K. Heise prominently termed “sense of planet” in the context of ecocritical discourse (Heise 2008, 12). Judging by the extraordinary amount of recent research in the field by scholars from across the globe, this concept has made its due impact, at least in the academic sphere. Each of the three sections of the present essay focuses on one of the three poets, beginning with Kirsch from Germany, continuing with Thani from the United Arab Emirates,

and closing with possibly the best known of the three, Walcott from St Lucia. The comparative analysis highlights stylistic differences, such as Gothic features in poems by Kirsch, and a passion for self-reflexivity in texts by Walcott. Thani best illustrates a merging of the speaker with his or her natural environment.

Ecocriticism became an increasingly popular approach within literary and cultural studies during the second half of the twentieth century. Cheryl Glotfelty and Harold Fromm provide an extensive resource for North American scholarship in *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Critical Ecology* (1996). Most of the scholarship included revolves around prose, and this fact reflects the general representation of poetry in ecocritical studies until the turn of the millennium. At least in English, *Ecopoetry: A Critical Introduction*, edited by J. Scott Bryson (2002b), was the first book dedicated to the genre. Unlike Bryson, I do not define ecopoetry as a “subset of nature poetry” (Bryson 2002a, 5), but the three particular characteristics identified in his introduction do correspond to the three shared elements that allow selected texts by Walcott, Kirsch, and Thani to be characterized as ecopoetry.

What Bryson describes as “humble appreciation of wildness” (2002a, 7) engenders the predominance of metaphors related to non-human nature in the work of all three poets alike. Bryson further defines ecocriticism as the “interdependent nature of the world” (2002a, 6). In the present essay, I propose to pursue the concept of *doh*, as employed by Jihee Han, in order to overcome the binary opposition between anthro- and ecocriticism. Bryson’s third characteristic, “skepticism towards hyperrationality and its resultant overreliance on technology” (2002a, 6), underlies some of the passages from selected poems in which contemporary environmental threats become explicit.

1 Walcott’s, Kirsch’s, and Thani’s land- and seascapes: Apropos mudflats

Walcott’s magnum opus, *Omeros*, ends with the statement that, “when he left the beach, the sea was still going on” (Walcott 1990, 325). The emphasis on the sea’s agency at such a crucial position in the poet’s *oeuvre* exemplifies his obsession with maritime metaphors, which I have discussed in detail in “Geo- and Ecocritical Considerations of Derek Walcott’s Multitasking, Omnipresent Sea” (Hambuch 2015). Landscapes, however, feature as prominently as seascapes not only in Walcott’s, but also in Kirsch’s and Thani’s poetry.

Kirsch is the only one of the three who often uses a Gothic undertone in her portrayals of nature. The collection *Erlkönigs Tochter* [Alder King’s Daughter]

(Kirsch 1992),¹ for example, includes eerie illustrations of nature's coexistence with, and survival despite, "culture." The title figure of this collection, inspired by an uncanny scenario in a famous ballad by Johann Wolfgang von Goethe (n.d. [1782]), appears in a series of three poems titled "Watt" [Mudflats]. This series contains explicit references to environmental dangers and is therefore more relevant to the concluding section of my study. The following paragraphs demonstrate Kirsch's unique Gothic renderings of non-human nature in a different poem from the same collection. Thani and Walcott, by contrast, at times present nature in a spiritual context missing from Kirsch's poetry. Walcott, furthermore, adds self-referential elements to which I return at the end of this section.

Kirsch opens "Ungewisses Licht" [Uncertain Light] (Kirsch 1992, 21) with the observation that "the ship and sea / are dreadfully vast" [Das Schiff und das Meer / Sind mörderisch groß]. During a sea passage off the Norwegian coast, the narrator observes how "the drowning sun / is thrown unto the ceiling" [Die ertrinkende Sonne / Wird an die Decke / Geworfen] inside the ship. The German word *mörderisch* includes a root meaning "murder," and drowning implies death. The only end rhyme of the poem evokes the dead with the German word "Toten," explicitly:

Der Fjord teilt sich in
Nebenfjorde da tauchen
Die ersten Zacken der
Spitzen Tannen auf vor den
Unersättlichen Toten
Unterwegs zu den
Berühmten Lofoten.

[The fjord splits into / Smaller fjords the first / Peaks of pointed pines / Appear in front of /
Insatiable dead / On their way to the / Famous Lofoten.]

While the "dead" in the antepenultimate line may refer, metaphorically, to the passengers remaining on the ship, it may also refer to others who have actually drowned. The addition of "insatiable" [unersättlichen] favours the former interpretation. Arguably, insatiability among the living, resulting in consumerism and exploitation of natural resources, induces much of the damage done to the environment. In "'Die Endlichkeit dieser Erde ...' [The Limits of this Earth ...]: Sarah Kirsch's Chronicles of Transience," Michael Butler discusses Kirsch's interest in

¹ Translations are my own unless noted otherwise. The German *Erle* (plural *Erlen*) corresponds to the English *alder*, but comparisons with old European legends would suggest the figure to be a king of the elves (*Elfenkönig*).

“the fragility of natural phenomena” (Butler 1997, 48) in the context of her prose collections. Her poetry, likewise, expresses what Butler aptly describes as a “clear-sighted registration of human and natural destructiveness” (1997, 50). Frequently, the tone is beyond “melancholic” (Butler 1997, 47) and “somber” (54), downright Gothic and uncanny.

Another example of a haunting nature occurs in “Winter Field” (Kirsch 1992, 6), in which werewolves are devouring the speaker’s “perforated sleep.” In “Ice Land” (Kirsch 1992, 10), the air is singing “gruesome songs” in a storm, and the land appears incarcerated by the sea. Heaven is writing farewell letters in “Spring Tide” (Kirsch 1992, 11). “Conservatory I” (Kirsch 1992, 12) describes the night as “black thumping windy,” and such images do not occur exclusively in *Erlkönigs Tochter*. There are “carcasses frozen stiff” in the fields in “Increasing Cold” (Kirsch 1982, 72). In “Beginning Destruction” (Kirsch 1982, 65), there is a bewitched meadow along with treacherous moss. In “Nightly” (Kirsch 1989, 70), there are ghosts riding on sunken rocks. In “The Flood” (Kirsch 1989, 38), there are deserted villages and dried up bogs, to list only a few of the many examples from other collections.

This is not to say, however, that all of Kirsch’s representations of landscapes contain nightmarish, Gothic tones. Her poetic flora and fauna is often present and matter-of-fact in many individual titles, such as “In the Forests” (Kirsch 1989, 7), “Green Land” (9), “Air and Water” (19), “Plant’s Life” (32), “Oak Trees” (33), and “Dragonflies” (49), as well as in older titles including “Bears” (Kirsch 1982, 7), “Death Valley” (9), “Trees” (22), “The Flowers” (50), “Rocks” (74), and “Earth’s Smoke” (77). Suggested images sometimes lead to unexpected conceits, and occasionally they appear pleasing and even comforting, for example as “shining light flowers” (Kirsch 1982, 57), “birds with smiling faces” (Kirsch 1989, 8), “beautiful red-blossoming morning light” (11), and “enticing wings of insects” (49). In his epilogue to Kirsch’s last publication, the prose volume *AEnglish*, Frank Trende reports on a considerable number of writers who settled in northern Germany in the 1980s (Trende 2015, 70). He values their literary representations of the unique topography as a tribute to the region and points out that this “place-poetry” interaction was extraordinarily effective for Kirsch. Besides the North Sea landscape, Kirsch at times identifies places explored during journeys, such as Lofoten, as well as other landmarks in Scandinavia, the United Kingdom, and North America.

Kirsch was born as Ingrid Bernstein in 1935, in what would become the German Democratic Republic (East Germany). She completed a degree in biology before turning to studies in literature. She published her first volume of poetry, *Gespräch mit dem Saurier* (1965), together with Rainer Kirsch (see Hopwood 1997, 6). After her participation in protests against the deportation of Wolf Biermann, Kirsch received an exit visa and moved to West Berlin in 1977. Besides the many prizes

awarded in recognition of her achievements, she also received appointments as an honorary professor at the University of Kassel (Hopwood 1997, 8) and as a visiting writer at the Centre for Contemporary German Literature at the University of Wales, Swansea (Hopwood and Basker 1997, ix). In the early 1980s, Kirsch moved to Schleswig-Holstein in northern Germany, where she died in 2013. The poet's studies in biology clearly inform her representations of flora and fauna. Their presence is obvious even in the titles of her publications, for example in *Rückwind* [Tailwind] (1976), *Erdreich* [Soil; literally, "Riches of the Earth"] (1982), *Katzenleben* [Cat's Life] (1984), and *Schneewärme* [Heat of the Snow] (1989). Only the first of these titles signals a human presence within the said flora and fauna, a background against which to measure the direction of the wind. The others signal a holistic understanding of human culture as interwoven with a matrix of human as well as non-human nature. Such understanding characterizes the work of all three poets alike.

While the original title of one of Thani's last poetry collections, *مقعد الرمل* [The Sand's Seat] (2010a), does not evoke human presence explicitly, many of the poems included in this selection from several preceding publications do. "The Sea Used to Belong to Me" (Thani 2010a, 60), for example, clearly foregrounds a narrator's consciousness. In contrast to Kirsch's titles, Thani's fixate more on the sea, for example *أغاني البحر* [Sea Songs] or *جلوس الصباح على البحر* [Morning Sitting on the Sea]. Corresponding to his origin in the United Arab Emirates, the environment in Thani's poetry generally appears different from Kirsch's. Instead of mudflats, there are sandy beaches. In a poem titled "With the Owl of My Self" (Thani 2010a, 7), a speaker is playing with "the beach's fingers," and is a few lines later seen in hiding "like a grain of sand" (8). More often than in Kirsch's texts, the lyric I merges into the landscape, a technique that will be at the centre of the following, second section of this study. This technique is evident in "Every Morning," where the speaker is lying down as "body and city" (Thani 2010a, 15) in order for "a flower to pierce my rib." In "Idol Water," hiking paths appear as bloodlines (Thani 2010a, 34). Thani favours personifications to support the sense of an active other-than-human nature, in "Dust Chats" (2010a, 64) or "The Hungry Rose" (113), for example.

Just as many passages reveal the north of Europe in Kirsch's settings, and the Arabian Peninsula features prominently in Thani's, so the Caribbean island of St Lucia provides much of the environment in Walcott's texts. The latter no doubt travelled most widely of the three throughout his long life, but most of his poems that are relevant when it comes to identifying ecopoetic elements revolve around his home island. An important feature that distinguishes Walcott's from Kirsch's and Thani's poetic representations of landscapes is self-reflexivity. Even the closing line of *Omeros* quoted at the beginning of this section includes this device,

with the sea symbolizing the story, which continues as both fact and fiction. This conceit is more obvious in *Another Life*:

when over the untroubled ocean, the moon
will always swing its lantern
and evening fold the pages of the sea,
and peer like my lost reader silently
between the turning leaves
[...]. (Walcott 1986, 293)

While other-than-human nature is alive and active in texts by all three poets, often supported by personifications in Thani's work, it functions as a chronicler – much like the writer himself – in Walcott's poetry. Placed in a cosmic context, as I return to in the following section, it mediates a spirituality ultimately responsible for the poet's talent on the one hand and for the continuity of stories on the other.

2 Nature-centrism and *doh*: In the sand's seat

“Ecopoetry enacts through language the manifold relationship between the human and the other-than-human,” Fisher-Wirth and Street write in their preface to *The Ecopoetry Anthology* (2015a, xxx). I do not propose to deny the limited perspective that human consciousness faces with regard to that which lies beyond its realm. I agree with Helen Tiffin's observation that “in the case of human beings, ‘landscape’ becomes a form of interaction between people and their place, in large part a symbolic order expressed through representation” (2005, 199). It would be useless to deny the human perspective of any critical discourse, just as it would be to ignore the artist's in her or his art. Nevertheless, the concept of *doh*, as described by Han in her study of Yeats's poetry, may prove useful in comprehending poetic representations of human within non-human nature beyond the juxtaposition of the two realms. Taking as its starting point a brief summary of Han's argument, this second section of my essay applies the concept of “nature-centrism,” entailing a holistic synthesis of human (as in anthropocentric) and non-human (as in ecocentric) nature, to selected passages from Walcott's, Kirsch's, and Thani's work. In the context of Caribbean ecocriticism, Jana Evans Braziel has compellingly used the labels “symbiotic or rhizomic” to describe this union of human and other-than-human at hand (2005, 111).

Han's comparative study of Yeats's Romantic ideals and landscape painting from Korea's Joseon period reveals “a modern ecological strategy that creatively fuses Western and Eastern cultural traditions and their respective appreciation of nature” (Han 2012, 103). Han understands Western “biocentrism” (or ecocen-

trism) as inherently limited because it remains “based on the assumptions of Western metaphysics, which are fundamentally anthropocentric” (2012, 104). In a chapter on “die holistische Gartenkonzeption” [the holistic concept of gardens] (Wolting 2009, 179) in her study of Kirsch’s poetry, Monika Wolting describes a holistic perspective similar to the one expressed by Han’s *doh*:

Die Gedichte oszillieren um das gefährdete Gleichgewicht zwischen Mensch und Natur. [Kirschs] Lyrik vermittelt stets eine Botschaft, dass nur in der Harmonie zwischen dem Inneren und dem Äußeren der Mensch sein Glück suchen kann. (Wolting 2009, 179)

[The poems revolve around the endangered equilibrium between human and non-human nature. (Kirsch’s) poetry continuously conveys a message about the fact that human beings can only search for happiness in harmony between the within and that which lies without.]

Wolting quotes Kirsch to emphasize the intention behind passages that lead to this observation. In the context of an exhibition in 1996, the poet declared that, in rejecting the label “nature poetry” for her work, she saw herself as integral part of nature (“Ich sehe mich, indem ich behaupte, keine Naturgedichte zu machen, als ein Stück der Natur”; Wolting 2009, 182). While the poet sees herself as integral part of nature, her lyric I tends to appear apart, as an observer. Thani, in contrast, emphasizes the merging of human and other-than-human nature in much of his poetry. A brilliant example for this technique occurs in “In this City,” the poem from which the title of the collection *The Sand’s Seat* is derived.

“في هذه المدينة” [In this City] begins with an aimless speaker, moving from one pub to another, suddenly entering into a dialogue with the sea. Self and nature melt into a single organism, with “a head’s sky” full of “question stones” (Thani 2010a, 152).² The poem presents a shift from dialogue between the speaker and the sea as conversation partner, to the former’s integration with the latter. The following excerpt includes lines 5–9, presenting the first address of the speaker to the sea, as well as the closing eight lines illustrating their union:

... وهذا الكنه المسكر
من وهيك أيها البحر

جنت بي من هناك إلى هنا
أجلستني على مقعد الرمل
في هذه المدينة

[...]

² My understanding of this poem owes much to the German translation by Suleman Taufiq (Thani 2010b, 90–93).

فوضع موجة من أمواجه
على يابسة كتفي

فتح لي الساحل ذراعيه
وكلها رمل
وكيف تركته
وأنا كلي ماء؟

وكيف أعادني الماء
إلى صوابي؟ (Thani 2010a, 150–153)

[... and who gave you / this intoxicating essence, o sea // you brought me from there to here / made me sit on the sand's seat / in this city // (...) // it placed one of its waves / around the land of my shoulder // the coast opened its arms for me / they were all sand / and how could I have left / since I was all water? // and how did the water / bring me to my senses?]

At the beginning of this poem, the speaker divides his self into consciousness and body, stating, “I carry my body from one pub to another / and it carries me.” The notion of a “soul” occurs after the speaker calls on the sea, when the speaker reflects on a descent into his “depths” juxtaposed with an ascent into “the darkness of [his] soul.” He sees himself oblivious to past and future, but then removes “the curtain of drunkenness / from [his] head’s window.” One may understand this drunkenness literally with reference to the pubs mentioned at the beginning of the poem. However, one may also interpret it as a search for revelation finally granted through a union with the sea. The realization that “I found that the hotel had distanced me / from the sea” prepares the scene for this union. The “question stones” mentioned earlier appear as steps “towards the sea.” The conceit of the union succeeds as the waves receive the capacity to embrace, aided by the personified coast, which “opened its arms.” The human shoulders, in turn, appear as “land” and the lyric I sees himself as “all water.” This water, of sea and self, seems to endow “reason” or “common sense,” although the process remains unexplained.

I have argued elsewhere in detail how the same reciprocal merging between a poem’s narrator and a personified sea occurs when Walcott’s poet/sailor persona closes “The Schooner *Flight*” with the admission that “Shabine sang to you from the depths of the sea” (see Hambuch 2015, 200). Not only does this line highlight a link to ancient storytelling traditions; it also lends both the storyteller and his environment the responsibility of preserving collective memory. I would like to emphasize with Sarah Nolan at this point that environment “is not only the ‘biological’ aspect of a space but also the many cultural elements that compose it” (2014, 87). As I have argued in my essay on geo- and ecocritical considerations regarding Walcott’s sea, the notion of a collective memory often evokes a distinct

spirituality. The next, third section of the present essay focuses on “The Acacia Trees” from Walcott’s last collection *White Egrets*. In the present section, though, I wish to draw attention to the closure of this poem. Much of *White Egrets* evokes a sense of looming mortality. It exhibits nuisances of old age, as well as grief for deceased friends. The final part of “The Acacia Trees” recalls such mourning of the dead, and offers comfort when the lyric I finds the voices of departed friends “in the page of a cloud, like the soft surf in [his] head” (Walcott 2010, 13). As in many other Walcott poems, nature symbolizes continuity in this conceit. His sense of continuity has as its starting point a Christian upbringing visible throughout his *oeuvre*, most prominently in references to Adam (Walcott 1986, 294), the Roseau Valley Church (319), the name of Achille’s boat in *Omeros* (“In God We Troustr”; Walcott 1990, 8), or a “fine Presbyterian / drizzle” in a poem dedicated to Lorna Goodison (Walcott 2010, 76).

While religious, albeit not spiritual, contexts are missing from Kirsch’s poetry, Thani’s does reveal his Islamic background. An explicit example from *The Sand’s Seat* is the reference to the Qur’anic Surah 73 in the elliptical poem “Movement” (Thani 2010a, 55), a very short poem with much relevance for the present ecocritical analysis. As in Walcott’s writing, the religious context often relates to ecopoetic representations of nature in Thani’s. The poem “Movement” mentions the possibility of friendship with a tree (Thani 2010a, 54), and it ends with an appeal to a “fool.” “You fool” – so the last two lines – “take enough sand / to build the sky” (56). The cosmic scope, including plants, sand, and sky, seen as well in “In This City,” provides an additional parallel to Walcott’s poetry. Thani was born in 1963 in Khorfakkan on the east coast of what would become the United Arab Emirates (*New Writing from the Emirates* 2011, 223).³ He moved to Al Ain as a student at the United Arab Emirates University. After his graduation, he worked as literary/art critic for the Culture and Heritage Foundation in the country’s capital, Abu Dhabi, until his premature death in 2012. Only eight years old in 1971, Thani witnessed the foundation of his country, which shares borders with Oman and Saudi Arabia, based on the union of seven sheikhdoms. Thani was among the founding members of the Emirates Writers’ Union. Regrettably, very little of his work has so far become available in English. Besides poetry, he also wrote plays, literary criticism, and autobiographical prose.

Although his poetry shares Walcott’s cosmic scope, religious contexts, and compelling expressions of “nature-centrism,” it lacks Walcott’s self-reflexive element. Among the three poets discussed here, Walcott is the only one to present leaves that are simultaneously those of a tree and a book, or the “page of

³ Al Rostamani (2012) cites 1962 as Thani’s year of birth.

a cloud” and “streets growing closer like print you can now read” (Walcott 2010, 89). The first two sections of the present comparative study have demonstrated an obsession with landscapes, seascapes, flora, and fauna shared by the three selected poets. The integration of human consciousness with the other-than-human, resulting in what Han, with Park, labels “nature-centrism,” is more evident in texts by Walcott and Thani. The St Lucian and the Emirati poets further share a cosmic scope that seems derived from their respective religious backgrounds. Walcott adds a self-reflexive element to this scope, signalling a continuity of environment as well as of storytelling inspired by this environment. The German poet’s Gothic aesthetics are of particular relevance to the next, third section, which discusses the ways in which all three make their concerns about human abuse of their environments explicit.

3 Poetic representation of environmental threats: In lieu of doomed acres

The 1992 Nobel laureate from St Lucia may be, at least in English-language criticism, the most famous of the three poets discussed here. Born in 1930, he also lived the longest life of the three. He published his last collection, *White Egrets* (2010), at eighty years of age. The most prominent book-length ecocritical study revolving at least partly around Walcott’s poetry is George B. Handley’s *New World Poetics: Nature and the Adamic Imagination of Whitman, Neruda and Walcott* (2007). Handley’s ignorance of Bryson’s pioneering *Ecopoetry: A Critical Introduction* (2002b) is especially disappointing because the latter includes an entire chapter on Walcott, Roy Osamu Kamada’s “Postcolonial Romanticisms: Derek Walcott and the Melancholic Narrative of Landscape” (Kamada 2002). Handley’s comparative study of three poets with different cultural identities, however, has still served as model for the present attempt to transfer his hemispheric or longitudinal approach onto a latitudinal, cross-continental angle.

The impact of colonialism on the Caribbean region, including the genocide of indigenous populations and the exploitation of natural resources are prominent themes throughout Walcott’s work. The effects of these developments on the region’s environments are self-explanatory. It is not surprising, therefore, that a considerable amount of ecocritical scholarship revolves around the Caribbean, among other postcolonial regions. The edited collection *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture* (DeLoughrey, Gosson, and Handley 2005) and Elaine Savory’s special issue of the *Journal of West Indian Literature* (Savory 2016) testify to these efforts. *Omeros* begins with a reference to trees that

“have to die” (Walcott 1990, 3). This opening addresses Walcott’s greatest environmental concern, the expansion of St Lucia’s tourist industry. His character Helen, partly symbolizing the island, caters to this industry as a server, and as a souvenir vendor. *White Egrets* laments the unethical mechanisms of capitalism responsible for the industry’s destructive impact in “The Acacia Trees.” This poem, already mentioned in the preceding section, employs an intriguing pun on “profit” and “prophet”:

[...] I watched the doomed acres
 Where yet another luxury hotel will be built
 with ordinary people fenced out. The new makers
 of our history profit without guilt
 and are, in fact, prophets of a policy
 that will make the island a mall [...] (Walcott 2010, 11)

Kirsch focuses less on the tourist industry and more generally on the endangered health of plants in industrialized environments. She responds to Goethe’s ballad in the opening lines of “Watt III” [Mudflats III]. A speaker there introduces herself as the alder king’s daughter, and claims to have a serious appointment with two apocalyptic equestrians in the mudflats (“Ich Erlkönigs Tochter habe eine / Ernst-hafte Verabredung mit zwei / Apokalyptischen Reitern im Watt”; Kirsch 1992, 50). The reader imagines the equestrians as the father and son of Goethe’s poem, but instead of the alder king, they are about to encounter one of his daughters in Kirsch’s conceit. The poem does include a reference to a presumably drowned boy, corresponding to the death of the son in Goethe’s rendering, which may explain the adjective “apocalyptic,” but the entire setting suggests that this adjective applies more generally to the end of a polluted world. Notions such as “Möwenkadaver Colabüchsen” [seagull-corpse Coke cans] and the presence of a drilling rig add an environmentalist angle to the sense of an uncanny setting akin to the one Goethe created in the end of his ballad. Kirsch’s closing lines depict crows falling as black apples from an isolated tree (“es fallen die Krähen / Schwarze Äpfel vom einzigen Baum”). Oil pollution further features in “Black Shoes” (Kirsch 1989, 35), and this is, understandably, also Thani’s main environmental concern. The poem “From This Oil,” indeed, exhibits a Gothic tone similar to that which can be discerned in Kirsch’s texts. Seagulls are ripped apart, and the sky is screaming behind glass (Thani 2010a, 27–28). Waves are buried in walls, and dead blood on concrete is chasing dead air in the closing lines. These representations of ecological concerns do not dominate the work of any of the three poets discussed here, but their poignancy nevertheless warrants ecocritical readings of all their *oeuvres* alike.

4 Conclusion

The eco-poetic elements examined in the preceding two sections of the present study tend to tackle the relationship between human (anthropocentric) nature and other-than-human (eco- or biocentric) nature. The analyses in the second section suggest that the poetry of Kirsch, Thani, and Walcott aims to focus on holistic syntheses that result in a nature-centrism that grants natural and cultural elements equal importance. Handley writes that “Walcott’s poetry consistently searches for the merger between human and natural history” (Handley 2007, 296). The fact that Handley misses the extent to which much of Walcott’s poetry succeeds in conveying a sense of *doh*, becomes obvious in the following assessment of different crafts: “unlike fishing or harvesting, writing poetry is not an action that so directly and physically practices a nature-culture marriage but is rather a symptom of a divorce” (2007, 297). My readings in this comparative study, however, demonstrate an effective union involving the culture-related activity of creative expression as a nature-centric writing process. A closer look at eco-poetics may further support the claim of Lidström and Gerrard that “multiple and even contradictory levels of meaning” make poetry particularly conducive to ecocritical analysis (Lidström and Gerrard 2014, 37).

As my comparative analysis of work by the German Sarah Kirsch, the Emirati Ahmed Rashid Thani, and the St Lucian Derek Walcott demonstrates, even poets who are not the first to come to mind in the field of eco-poetics can contribute compellingly to it. The *oeuvres* of the three poets, who all died during the current decade, share an obsession with metaphors revolving around landscapes and seascapes. They further exhibit the human as an integral part of the other-than-human, illustrating a distinct “nature-centrism.” The three poets, finally, make their ecological concerns explicit in selected poems. In so doing, Kirsch and Thani employ a nightmarish tone, as is typical for Kirsch throughout her poetry collections. Thani and Walcott share a cosmic scope, to which Walcott adds a unique self-reflexive element. This self-reflexivity points to a certain continuity of nature. It evokes the concept of a never-ending story.

Works cited

- Al Rostamani, Najla. “The Words and Works of Ahmed Rashid Thani.” *Gulf News* 2 March 2012. <https://gulfnews.com/opinion/thinkers/the-words-and-works-of-ahmad-rashid-thani-1.988742> (9 October 2016).
- Braziel, Jana Evans. “‘Caribbean Genesis’: Language, Gardens, Worlds (Jamaica Kincaid, Derek Walcott, Édouard Glissant).” *Caribbean Literature and the Environment: Between*

- Nature and Culture*. Eds. Elizabeth DeLoughrey, Renée K. Gosson, and George B. Handley. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005. 110–126.
- Bryson, J. Scott. "Introduction." *Ecopoetry: A Critical Introduction*. Ed. Bryson. Salt Lake City: University of Utah Press, 2002a. 1–16.
- Bryson, J. Scott, ed. *Ecopoetry: A Critical Introduction*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2002b.
- Butler, Michael. "Die Endlichkeit dieser Erde ...': Sarah Kirsch's Chronicles of Transience." *Contemporary German Writers: Sarah Kirsch*. Eds. Mererid Hopwood and David Basker. Cardiff: University of Wales Press, 1997. 46–58.
- DeLoughrey, Elizabeth, Renée K. Gosson, and George B. Handley, eds. *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005.
- Fisher-Wirth, Ann, and Laura-Gray Street. "Editors' Preface." *The Ecopoetry Anthology*. Eds. Fisher-Wirth and Street. San Antonio: Trinity University Press, 2015a. xxvii–xxxi.
- Fisher-Wirth, Ann, and Laura-Gray Street, eds. *The Ecopoetry Anthology*. San Antonio: Trinity University Press, 2015b.
- Glotfelty, Cheryl, and Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "Der Erlkönig." 1782. *19th-Century German Stories*. Virginia Commonwealth University, n.d. https://germanstories.vcu.edu/goethe/erl_dual.html (8 June 2017).
- Hambuch, Doris. "Geo- and Ecocritical Considerations of Derek Walcott's Multitasking, Omnipresent Sea." *International Journal of Applied Linguistics and English Literature* 4.6 (2015): 196–203.
- Han, Jihee. "A Re-Reading of Yeats's Poems on Nature." *The Yeats Journal of Korea* 37 (2012): 101–120.
- Handley, George B. *New World Poetics: Nature and the Adamic Imagination of Whitman, Neruda and Walcott*. Athens: University of Georgia Press, 2007.
- Heise, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Hopwood, Mererid. "Sarah Kirsch: Outline Biography." *Contemporary German Writers: Sarah Kirsch*. Eds. Hopwood and David Basker. Cardiff: University of Wales Press, 1997. 6–8.
- Hopwood, Mererid, and David Basker, eds. *Contemporary German Writers: Sarah Kirsch*. Cardiff: University of Wales Press, 1997.
- Kamada, Roy Osamu. "Postcolonial Romanticisms: Derek Walcott and the Melancholic Narrative of Landscape." *Ecopoetry: A Critical Introduction*. Ed. J. Scott Bryson. Salt Lake City: University of Utah Press, 2002. 207–220.
- Kirsch, Sarah. *Rückenwind*. Munich: Deutsche Verlags-Anstalt, 1976.
- Kirsch, Sarah. *Erdreich*. Munich: Deutsche Verlags-Anstalt, 1982.
- Kirsch, Sarah. *Katzenleben*. Munich: Deutsche Verlags-Anstalt, 1984.
- Kirsch, Sarah. *Schneewärme*. Munich: Deutsche Verlags-Anstalt, 1989.
- Kirsch, Sarah. *Erlkönigs Tochter*. Munich: Deutsche Verlags-Anstalt, 1992.
- Lidström, Susanna, and Greg Garrard. "'Images adequate to our predicament': Ecology, Environment and Eco-poetics." *Environmental Humanities* 5.1 (2014): 35–53. <http://environmentalhumanities.org/arch/vol5/5.3.pdf> (20 May 2016).
- New Writing from the Emirates*. Issue of *Banipal: Magazine of Modern Arab Literature* 42 (2011).

- Nolan, Sarah. "Un-natural Eco-poetics: Natural/Cultural Intersections in Poetic Language and Form." *New International Voices in Ecocriticism*. Ed. Serpil Oppermann. Lanham: Lexington Books, 2014. 87–99.
- Savory, Elaine, ed. *Caribbean Ecocriticism*. Spec. issue of *Journal of West Indian Literature*, 24.2 (2016).
- Thani, Ahmed R. [ثاني , أحمد ر.]. مقعد الرمل [The Sand's Seat]. Abu Dhabi: ADACH, 2010a.
- Thani, Ahmed R. *Das Meer gehörte einst mir*. Trans. Suleman Taufiq. Basel: Lisan, 2010b.
- Tiffin, Helen. "'Man Fitting the Landscape': Nature, Culture, and Colonialism." *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*. Eds. Elizabeth DeLoughrey, Renée K. Gosson, and George B. Handley. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005. 199–212.
- Trende, Frank. "'Nö, ich will in keene Luxusstadt hocken' – im Urlaub nicht und sonst auch nicht: Ein nachgerufenes Nachwort." *AEnglish*. By Sarah Kirsch. Munich: Deutsche Verlags-Anstalt, 2015. 69–80.
- Walcott, Derek. *Collected Poems, 1948–1984*. London: Faber and Faber, 1986.
- Walcott, Derek. *Omeros*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.
- Walcott, Derek. *White Egrets*. London: Faber and Faber, 2010.
- Wolting, Monika. *Der Garten als Topos im Werk von Marie Luise Kaschnitz, Undine Gruenter und Sarah Kirsch*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009.

Doris Hambuch is associate professor in the Department of Languages and Literature at United Arab Emirates University. Her publications include essays on Caribbean literature, ecocriticism, film analysis, and transcultural feminism. She edited a special issue (6.2) of *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies* on Caribbean cinema. Her current research focuses on Emirati cinema and ecopoetry. She serves as Vice President and Program Chair of the Canadian Comparative Literature Association.

**5 Comparing Aesthetic Styles and Forms:
The Language of Individual Texts and
Literary Genres**

Kodjo Attikpoé

La langue de la littérature pour la jeunesse : une lecture des *Confidences de Médor* de Micheline Coulibaly et des *Cendres du père* de Pius Ngandu Nkashama

Résumé: En raison de la capacité de lecture limitée de son public cible, la littérature de jeunesse adopte souvent le principe de simplicité, considéré comme sa principale caractéristique. Cette simplicité se manifeste syntaxiquement et lexicalement dans le récit. Loin d'être dévalorisante, elle constitue une valeur esthétique en soi.

Cependant, la critique littéraire a montré que la littérature jeunesse contemporaine tend vers la complexité. Cet article vise à analyser cette complexité du point de vue de la langue dans la littérature destinée aux jeunes lecteurs en Afrique francophone subsaharienne. Pour ce faire, nous examinons deux romans : d'une part, *Les Confidences de Médor* de l'Ivoirienne Micheline Coulibaly, qui recourt à un langage humoristique, et d'autre part, *Les Cendres du père* de l'écrivain congolais Pius Ngandu Nkashama, qui traite du thème de la violence, et dans lequel l'arsenal lexical utilisé par l'auteur contribue à l'atmosphère sombre du roman.

Mots clés : Afrique, roman pour la jeunesse, langue, simplicité, complexité, humour, violence.

Observations introductives

La critique n'a pas fini de souligner les ambiguïtés de la littérature pour la jeunesse, le « grand livre des paradoxes » (Prince 2012, 9). L'une d'elles tient à sa « dénomination problématique » (Nières-Chevrel 2009, 13). Par exemple, dans les années 1970, l'un des grands débats consistait à savoir laquelle des formules « littérature de jeunesse » et « littérature pour la jeunesse » rend mieux compte du rapport entre littérature et lectorat juvénile (Nières-Chevrel 2009, 16–17). En effet, à la différence de la préposition « de », le « pour »¹ indique d'une manière plus explicite « l'inten-

1 Selon Isabelle Nières-Chevrel, beaucoup de chercheurs avaient opté, à l'époque, pour la dénomination « littérature de jeunesse ». Ce débat est loin d'être clos. Bertrand Ferrier, pour sa part, récuse la formule « littérature de jeunesse » : « Ce livre s'intéresse à la littérature pour la jeunesse, donc ni à la "littérature jeunesse" (la jeunesse n'est pas un adjectif), qui évite le "pour" comme

tionnalité constitutive de l'œuvre » (Prud'homme 2007, 22). Cependant, cette intentionnalité, voire « surintentionnalité » (Prud'homme 2007, 22), est aussi équivoque dans la mesure où la notion de jeune lecteur – le destinataire spécifique –, censée tracer une ligne de partage entre littérature pour la jeunesse et celle destinée aux adultes, apparaît d'autant plus ambivalente qu'elle donne lieu à des jugements dépréciatifs : parler d'une littérature destinée à un public spécifique, dont la capacité à décoder les signes linguistiques semble restreinte, impliquerait de produire une littérature qui n'est pas à même de répondre aux exigences esthétiques de la littérature avec un grand « L », d'où les préjugés qui ravalent très souvent la littérature pour la jeunesse au rang de littérature secondaire.

Pourtant, celle-ci se veut aussi œuvre de création et revendique la littérarité au sens jakobsonien : « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (Jakobson 1977, 16). Ici, Mikhaïl Bakhtine a montré le traitement esthétique et artistique subi par le langage dans le roman (Bakhtine 1978). Aussi ce dernier est-il « conçu comme phénomène de la vie littéraire-artistique et non de la vie quotidienne » (Bakhtine 1984, 267). S'agissant de la prose romanesque pour la jeunesse, il importe que la critique étudie davantage les articulations entre langue et fiction. Johanne Prud'homme notait que l'utilisation du « registre soutenu privilégié à un usage familier de la langue » a partie liée avec l'aspect pédagogique indissociable de l'intentionnalité immanente de l'œuvre pour la jeunesse (Prud'homme 2005, 22). Toutefois, à notre sens, cette question de la langue devrait être appréhendée d'un autre point de vue : la langue de l'écrivain pour la jeunesse donne-t-elle à voir une certaine poéticité ? Quels sont « les aperçus langagiers énoncés par les textes eux-mêmes » ? (Gauvin 2004, 12). S'intéresser aussi au « bruissement de la langue » (Barthes 1984) perceptible dans la fiction romanesque pour la jeunesse permet de rendre justice à cette littérature. Est-il besoin de rappeler qu'à cause de leur utilitarisme, mais aussi de leur perception comme production « simple », « rarement, en effet, les livres pour la jeunesse sont valorisés pour leur créativité [...] [langagière] » (Ferrier 2009, 253) ?

Même si, de nos jours, la critique a montré que « les écrivains pour la jeunesse contemporains mettent en question les conventions, les codes et les normes qui ont régi traditionnellement le genre » en utilisant des « techniques narratives complexes (polyfocalisation, discours métafictif, mélange de genres, refus de clôture, intertextualité, ironie, parodie) » (Beckett 2003, 73), il n'en demeure pas

si elle avait honte de définir un horizon de réception spécifique à cette production, ni à la « littérature de jeunesse » : la littérature pour la jeunesse n'est ni une littérature exclusivement *sur* la jeunesse, ni une littérature datant de la jeunesse de l'auteur, ce qui permettrait de parler d'une œuvre littéraire *de* jeunesse » (Ferrier 2009, 15).

moins que la simplicité passe pour la caractéristique principale de la littérature pour la jeunesse.

Jusqu'ici, les théories et discours critiques de cette littérature ont été élaborés essentiellement à partir des œuvres du « centre », notamment des pays occidentaux, qui disposent d'une longue tradition littéraire. Cependant, on assiste aussi de nos jours à l'essor d'une littérature pour la jeunesse dans les pays de la « périphérie », dont ceux d'Afrique francophone. L'étude de ces « nouvelles littératures » permettra aussi de mettre en lumière des éléments susceptibles d'enrichir le discours critique.

L'objectif du présent article est d'examiner les stratégies langagières dans deux romans d'Afrique francophone : *Les Confidences de Médor* (1996) de l'Ivoirienne Micheline Coulibaly et *Les Cendres du père*² (2014) du Congolais Pius Ngandu Nkashama. Ces deux auteurs ont en commun d'enjambrer les frontières de la littérature : la première a fait son entrée sur la scène littéraire en écrivant d'abord pour les enfants, et ensuite pour les adultes. Le second, lui, fera le chemin inverse. Les deux romans ici à l'étude diffèrent par leur tonalité : *Les Confidences de Médor* construit une poétique du rire à travers un récit plein d'humour, tandis que *Les Cendres du père*, comme le titre le suggère, met en place une écriture de la violence. Quelles formes prennent les médiations langagières dans ces romans ? Le fait de circuler aux frontières de la littérature influe-t-il sur les stratégies scripturales et langagières des auteurs ? A-t-on ici affaire à une composition simple ou plutôt complexe ? Le roman africain pour la jeunesse reflète-t-il aussi la « surconscience linguistique de l'écrivain francophone » ? (Gauvin 1997, 5). Avant d'aborder l'analyse des œuvres, nous donnerons un bref aperçu de la question liée à la simplicité comme trait majeur de la littérature pour la jeunesse.

1 Simplicité versus complexité ?

Nonobstant son caractère ambivalent, la notion de simplicité passe souvent pour une valeur esthétique et un principe d'écriture. Un coup d'œil dans le dictionnaire révèle quelques exemples : « Qualité du style simple » (Littré) ; « Qualité de ce qui est simple » : *Simplicité de style. Grande simplicité d'expression. La simplicité d'un plan, d'une composition, d'une méthode.* (Dictionnaire de l'Académie française) ; « la qualité d'une chose sans éléments superflus (1579), à propos de la langue, en particulier dans le domaine esthétique (1669) » (Dictionnaire historique de

² Le roman *Les Cendres du père* a été initialement publié sous le titre *Le Fils du mercenaire* en 1995 aux Éditions NEA/EDICEF.

la langue française, Le Robert). Dans *La nostalgie du simple. Essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIX^e siècle*, Mariane Bury a montré comment « la réflexion sur la simplicité se trouve au cœur des débats esthétiques » (Bury 2004, 79), et elle ajoute que « tout au long du siècle, la simplicité représente un idéal formel », qui renvoie à « l'idée de grandeur et de perfection, de l'homme ainsi que de l'écriture » (Bury 2004, 229).

Cependant, cette simplicité devient suspecte lorsqu'elle opère dans le champ de la littérature pour la jeunesse. Dans son essai *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur* (La simplicité comme catégorie de la littérature pour la jeunesse) paru en 1984, la critique allemande Maria Lypp interroge la notion de simplicité, et tente de déconstruire les perceptions négatives qui entourent la littérature pour la jeunesse comme étant une production peu exigeante. Elle part du constat selon lequel la simplicité sous-jacente au livre destiné au jeune lecteur répond principalement au souci de tenir compte des compétences de lectures supposées restreintes du destinataire ; et de là découlent les jugements qui minimisent la littérarité de l'œuvre pour la jeunesse. Mais selon Maria Lypp, la réalité est toute autre : la prose fictionnelle pour la jeunesse, pour être pleinement réceptionnée par ce jeune lecteur, exige justement la mise en place de mécanismes complexes. En outre, si l'on considère, par exemple, les nombreux problèmes liés à la réception des enfants et les diverses voies à emprunter pour les résoudre, il apparaît tout à fait problématique de qualifier de simple toute la littérature pour la jeunesse. Bref, la simplicité, comprise comme caractère distinctif ou trait servant à délimiter les frontières de la littérature de jeunesse par rapport à la littérature générale, s'avérera inadéquate tant qu'elle revêt un caractère réducteur (Lypp 1984, 9).

Pour notre part, il faut ajouter que si la notion de simplicité semble dévalorisante en littérature pour la jeunesse, c'est aussi parce que celle-ci donne lieu à une production abondante où nombre de livres sont dépourvus d'ambitions esthétiques. « Tout n'est pas littérature » en effet, pour emprunter cette formule au titre d'un essai de Bertrand Ferrier (2009). Paul Hazard abonde dans le même sens en dénonçant « des livres faux et indigestes » (Hazard 1967, 60). Ainsi, il prône l'esthétisation de l'œuvre pour la jeunesse, fait l'éloge de la simplicité, en mettant en avant les livres qui « restent fidèles à l'essence même de l'art, c'est-à-dire qui proposent aux enfants un mode de connaissance intuitif et direct, une beauté simple capable d'être immédiatement perçue » (Hazard 1967, 57). Il cite en exemple Charles Perrault : « Perrault est frais comme une aube ; on ne finit pas de découvrir ses qualités. De la malice, de l'humour. [...] Et ce clair langage ! Et cette simplicité, "la seule qualité qu'on ne se lasse jamais de louer" comme dit Sainte-Beuve, la seule qui touche toutes les âmes... » (Hazard 1967, 20).

Dans la même veine, nombre de critiques s'évertuent à démontrer les vertus de la simplicité, cherchant ainsi à gommer l'éternel cliché de sous-littérature qui

colle à la littérature pour la jeunesse. C'est ainsi que Nathalie Prince affirme : « Le corpus de la littérature de jeunesse permet finalement d'illustrer ce travail paradoxal de sophistication par la simplification qui, quand il est abouti, ne coïncide pas avec un affaiblissement de la qualité littéraire du texte mais au contraire multiplie l'espace interprétatif et intensifie le champ des possibles. » (Prince 2013).

Dans *Tout n'est pas littérature ! La littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Bertrand Ferrier, pour sa part, s'attache à mettre en lumière les marqueurs de littérarité du roman pour la jeunesse. Il se penche, entre autres, sur les aspects linguistiques et syntaxiques. Selon lui, une littérarité spécifique à la littérature de jeunesse n'implique pas de rabaisser l'enfant : « [N]on, s'adresser à la jeunesse ne suppose pas d'utiliser un vocabulaire nécessairement pauvre ; [...] cela ne suppose pas non plus [...] de produire un discours au niveau de langue systématiquement respectable et suffisamment neutre [...] » (Ferrier 2009, 255–256). De même, « la simplicité du vocabulaire n'est donc pas ennemie d'une certaine richesse littéraire ! » (Ferrier 2009, 159). Qu'en-est-il donc de notre corpus ?

2 *Les Confidences de Médor* : une poétique du rire

Micheline Coulibaly, l'une des pionnières de la littérature de jeunesse en Côte d'Ivoire, signe en 1996 *Les Confidences de Médor*, dont la force réside dans la mise en place d'une poétique du comique. La quatrième de couverture affiche, d'entrée de jeu, l'intention esthétique du roman, qui consiste à utiliser l'humour comme principe d'écriture : « Micheline Coulibaly [...] propose un récit plein d'humour aux adolescents ». Cette tonalité du récit est surtout liée à la nature et au statut du narrateur : un chien qui prend plaisir à porter son regard sur ses maîtres, et par ricochet, sur la société : « À travers cette vision "canine" de l'espèce humaine, Micheline Coulibaly nous invite à rire de nos travers » (quatrième de couverture).

Ce court roman adopte une langue plutôt classique, « soutenue », riche et très précise par endroits. Le lexique d'environ 35 mots proposé à la fin du roman témoigne non seulement de la richesse du vocabulaire, mais aussi du désir de l'auteur de ne pas rabaisser le lecteur juvénile. Prenons par exemple l'incipit qui contient un mot expliqué dans ce lexique non exhaustif³ : « Les margouillats se poursuivent *inlassablement* le long des murs de la clôture » (3) ; « *D'une manière*

³ Les expressions et les mots suivants auraient pu aussi figurer dans le lexique du roman : manège (12), Mégère (13), tourments (31), boudinée (32), « je ne m'en formalise pas » (34), hargneux (36), fulgurante (37), lorgner avec méfiance (46), enamourée (61), se morfondre (61).

inlassable, sans se fatiguer, sans s'arrêter » (69). Autrement dit, si l'auteure avait été guidée par le souci de proposer au jeune lecteur un vocabulaire « simple », elle aurait tout simplement remplacé dans le texte « inlassablement par « sans se fatiguer » ou par « sans s'arrêter ».

Au-delà de la richesse du langage et de l'acquisition du vocabulaire, l'enjeu primordial de notre analyse est de mettre en évidence les articulations entre le langage et les effets comiques qui structurent l'univers fictionnel du roman. Dans *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Henri Bergson distingue entre le comique de mots et le comique de situation, mais souligne que « le comique de mots suit de près le comique de situation » (Bergson 1958, 99). Si les effets comiques se produisent aussi très souvent par l'intermédiaire du langage, l'auteur fait observer cependant qu'il « faut distinguer entre le comique que le langage exprime, et celui que le langage crée » (Bergson 1958, 79).

Dans *Les Confidences de Médor*, l'anthropomorphisme constitue un élément essentiel de cette poétique du rire : l'observation de la société à travers le regard d'un chien, l'un des plus fidèles compagnons de l'homme, contribue à susciter aussi le comique de situation : « Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. [...] On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine » (Bergson 1958, 2-3). Médor, le chien narrateur, adopte, dès l'incipit, un ton ironique en évoquant sa « nouvelle condition sociale » qui lui « interdit certaines choses » (3) et lui vaut certains ennuis. Pour le lecteur familier du discours ambiant dans certaines sociétés africaines, la phrase « Je ne suis pas n'importe qui ! » (3), mise ici dans la bouche du narrateur canin, a une saveur ironique dans la mesure où elle fait allusion à l'orgueil et à la vanité des gens qui se croient importants. De même, le chien se moque non seulement de son propre nom, « Médor », qui témoigne du « manque d'imagination » de ses maîtres, mais aussi de celui de ces derniers : ils « s'appellent les Pokassé. Entre nous, je préfère encore m'appeler Médor ! » (3). Le lecteur est tenté de voir dans le nom de ces maîtres une sorte de jeu de mot ironique, homophone de « pot cassé ». Par ailleurs, l'anthropomorphisme du chien sert également à railler le complexe de supériorité des humains et leur propension à vouloir ériger des frontières entre les hommes, en somme des « classes sociales », comme on le constate dans l'épisode où le narrateur raconte sa vie et celle de sa mère dénommée Patience. Quand celle-ci, « une chienne de si basse extraction⁴ » (14), est séduite par Tonnerre, un berger allemand, le maître de ce dernier s'emporte :

4 La recherche du registre soutenu a sans doute amené l'auteure à utiliser ce terme vieilli.

Quelle idée, Tonnerre! Toi avec cette chienne pleine de puces ? gronda Monsieur Duroc.
 – Ici, Tonnerre! Ne t’approche plus de cette chienne. Nous t’avons déjà choisi une fiancée. Princesse est plus digne de toi car elle a un pedigree aussi impressionnant que le tien. (14)

Ici, le mot « pedigree » peut être compris aussi dans un sens ironique. Le lexique à la fin du livre l’explique simplement par « origine familiale ». Mais une lecture plus attentive permet d’affirmer qu’il se réfère à la fois au sens premier relatif au monde animal et au second sens (ironique), selon *Le Petit Robert* : « 1. Extrait du livre généalogique d’un animal de race pure. *Établir le pedigree d’un chien de luxe*. 2. (Personnes). Iron. Généalogie (*il est fier de son pedigree et de sa particule*) ». Cette rencontre entre deux chiens de pedigrees opposés sert également prétexte à l’auteur pour porter un regard critique sur la notion de race dans le discours des humains :

– Alors, vous êtes vraiment d’origine allemande ? demanda Patience en baissant pudiquement les yeux ?
 – Auriez-vous des préjugés raciaux, jeune fille ? s’inquiéta Tonnerre (13).

Médor pointe du doigt cette attitude discriminatoire des hommes avec un humour qui n’échappe pas au lecteur :

Notre mère était donc une magnifique chienne de race indéterminée, selon le jargon des humains qui ont la manie de vouloir classer les êtres et les choses. Est-ce si important ? Il faut plutôt s’en tenir à la valeur de l’individu et non se préoccuper de sa race ou de son origine. Enfin race indéterminée ou pas, aux dires des chiens qui l’ont connue dans sa jeunesse, Patience était une beauté (8).

Le terme « jargon » semble ici aussi péjoratif, même si l’explication que donne le lexique du roman passe sous silence cet aspect : « *Langage particulier à un groupe et qui contient des mots créés par ce groupe* » (69).

Le narrateur canin tourne en dérision l’arrivisme de ses maîtres, qui affichent désormais un nouveau style de vie. Étant donné que certains quartiers urbains confèrent un statut social, l’arrivée au sommet de « la hiérarchie sociale » des Pokassé va d’abord se traduire par un changement de lieu : « D’Adjamé [quartier populaire], nous sommes donc “montés” à la Riviera, le quartier résidentiel par excellence » (24). Monter est mis entre guillemets, ce qui peut vouloir dire qu’il s’agit d’un terme familier ou qu’aux yeux de Médor, cette ascension sociale et géographique de ses maîtres n’est que factice. Dans ce sens, il faut remarquer que le narrateur, qui utilise le langage soutenu, prend soin de mettre entre guillemets des termes familiers tels que « être vacciné contre », « craquer » pour un homme. Mais s’agissant du mot « affaires », Médor semble douter de l’honnêteté de son maître : « Depuis, nous avons considérablement évolué car Karim Pokassé

s'est lancé avec succès dans les "affaires". C'est un mot bien vague pour désigner toutes les combines auxquelles se livrent ceux qui cherchent à s'enrichir aux dépens des autres » (24). Pour les Pokassé, l'ascension sociale doit se traduire aussi par des signes extérieurs. Avec beaucoup d'humour, le chien décrit leurs nouvelles habitudes alimentaires, qui les poussent à engager un chef cuisinier « sixième catégorie », qui leur cuisine de la « nourriture raffinée » occidentale, en somme, des « menus sophistiqués fort peu adaptés aux palais de mes chers patrons » (25). Il va particulièrement railler le changement physique de Mariama Pokassé, qui se blanchit la peau. La dépigmentation volontaire de la peau, phénomène qui semble prendre de l'ampleur chez certaines Africaines, traduit un déni ou une haine de soi. Le rire a « une signification et une portée spéciales », (Bergson 1958, 101) et « par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, [...], assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social » (Bergson 1948, 15). Ainsi, Médor raille l'excentricité que constitue le désir de changer de couleur de peau. Dans *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Philippe Hamon note :

Mais le texte littéraire se communique par l'écriture et en différé. [...] Aucun corps, aucune figure (visage) ne sont présents dans l'univers du livre imprimé. [...] L'écrivain ironique devra donc trouver des moyens de compenser cette « perte », et utiliser tous les registres de la langue pour signaler au lecteur inconnu ses intentions. (Hamon 1996, 79–80)

Pour décrire le visage transformé de madame Pokassé, le chien narrateur va recourir à la symbolique des couleurs et à deux types d'énoncés. La période de normalité, c'est-à-dire antérieure à celle de la transformation excentrique, est soulignée par une phrase brève : « Autrefois, son regard simplement souligné de Khôl me chavirait » (28) ; en revanche, le changement de style suscité par le désir de ressembler aux femmes qu'elle voit « dans les magazines et à la télévision » nécessite un énoncé plus détaillé, qui consiste à faire un gros plan sur le nouveau visage « bigarré » de la patronne :

Maintenant, Mariama affiche un visage chargé, comme une palette de peintre : les sourcils dessinés en traits marron foncé, les paupières peintes en violet, les cils raidis au mascara vert, les pommettes rehaussées d'un rose bonbon et la bouche écarlate. Qui dit mieux ? Est-ce cela la beauté africaine ? Comment lui faire comprendre qu'elle n'a pas besoin de tous ces artifices pour nous conquérir, Karim et moi ? (28)

Pour montrer que Mariama Pokassé n'est pas le seul personnage « excentrique », Médor représente également sous un jour moqueur et humoristique madame Blofoè – amie de sa maîtresse –, devenue elle aussi une « créature bigarrée » (32) : « Elle avait complètement changé de teint, passant du beau noir d'ébène que je lui connaissais à un jaune inégal lui donnant un air maladif » (31). Ce ton railleur,

à travers lequel le narrateur invite la femme noire à s'accepter soi-même, devient plus incisif, lorsque ce dernier tente de faire une comparaison avec la condition canine : « J'espère qu'elle a compris que l'essentiel, c'est de se sentir bien dans sa peau. Ne voit-elle pas comment nous autres, chiens, nous sommes bien dans la nôtre ? Chaque race a son pelage et chacun est heureux avec le sien. Je m'imagine mal en train de désirer les boucles d'un caniche ou les oreilles d'un cocker » (29).

Cette écriture jubilatoire, qui met en avant le rire comme une « espèce de brimade sociale » (Bergson 1958, 103), contraste ici avec l'atmosphère de l'univers romanesque ancré dans la représentation des guerres historiques et d'autres formes de conflits.

3 *Les Cendres du père* : une écriture de la violence

La violence est une thématique omniprésente dans la littérature africaine (Ba 2012 ; Bidima et Zoungbo 2016 ; Munzenza 2017). Le récit africain pour la jeunesse, lui aussi, s'inscrit dans cette dynamique de « conjuration du mal par l'écrit » (Ngandu Nkashama 2011, 25), en mettant en place une esthétique de dénonciation de la violence moderne, qui affecte particulièrement l'enfance africaine (Attikpoé 2008).

Le thème de la violence est au cœur de l'œuvre de l'auteur congolais Pius Ngandu Nkashama (voir Plaiche 2017), qu'il s'agisse des romans pour adultes ou de sa prose destinée à la jeunesse. Déjà, on peut noter que le titre de certaines de ces œuvres suggère l'idée de violence, telle que la guerre, la mort⁵, comme c'est aussi le cas du roman pour la jeunesse *Les Cendres du père*. Le titre *Le Fils du mercenaire*, sous lequel ce roman a été initialement publié, fait plus explicitement référence à une guerre historique, notamment celle menée par le Congo pour se libérer du joug colonial. Dans le roman, Yannick, vivant à Bruxelles, part au Congo à la recherche de son père ayant combattu comme mercenaire durant cette guerre. Ce voyage va donner lieu à la remémoration de cette guerre, mais fournira aussi à l'auteur l'occasion de mettre en scène les violences politiques et sociales sous le régime du dictateur défunt Mobutu qui, néanmoins, n'est pas nommé dans le récit.

La complexité du dispositif langagier et narratif du roman donne à penser qu'on est en présence de ce que la critique anglo-saxonne appelle « crossover fiction » (Beckett 1999, 2009), c'est-à-dire une prose qui se prête à un double lec-

⁵ S'agissant des romans pour adultes, on peut citer : *La Malédiction* (1983) ; *La Mort faite homme* (1986) ; *Les Étoiles écrasées* (1988).

torat d'adolescents et d'adultes. Ce qui frappe à la lecture du roman, c'est surtout l'abondance des descriptions complexes : « Un matin interminable, encombré de miasmes et de clameurs bruyantes qui s'agglutinaient pour saturer la mémoire aussi abruptes que les forces surgies de la terre. Un sanglot ébranlait la brousse enfoncée dans une coquille de pierre dure, au pied de la montagne » (38). Par ailleurs, dans tous les aspects du récit, l'écriture de l'auteur semble être travaillée par l'obsession de suggérer, à travers le choix des mots, l'idée de combat, de colère, de turbulence, de frayeur, de nervosité, d'excitation, etc., même dans des épisodes qui n'ont pas de lien direct avec les violences politiques, le thème central du roman. Par exemple, dans la phrase « Ils fixaient le soleil intense qui montait haut avant d'assiéger le ciel » (49), le verbe « assiéger » sert à caractériser certes le déplacement du soleil, mais dénote aussi la violence, dans la mesure où il s'inscrit dans le champ lexical de la guerre. De même, le jeune protagoniste Yannick, bien qu'obsédé par la quête du père, se trouve ébranlé par des sentiments que le narrateur décrit en des termes qui évoquent également l'atmosphère de combat : « Le jour du départ, Yannick avait connu des songes troublés par d'affreuses⁶ hallucinations. Il aurait *fendu la nuit à coups de griffes*, chaque fois qu'il pouvait *se délivrer des monstres* qui ne lui ramenaient que des *obsessions* » (32). Son arrivée à l'aéroport entraîne des descriptions s'appuyant sur le champ lexical de la colère : « Les haut-parleurs *hurlaient* des messages hachés (33). Plus loin : « Les écrans sonores *aboyèrent* un départ imminent » (34). Au Congo, l'indigence des salles de l'aéroport est également décrite avec un vocabulaire évoquant implicitement le sang :

Les rumeurs des voix se mélangeaient aux frottements des pieds sur le sol fendillé. Les carrelages déteints et ébréchés risquaient *d'arracher les peaux nues des talons imprudents* [...] c'était cela aussi, la terre natale. (37)

Dans cette écriture que nous qualifierons de mouvementée, la nature est aussi perçue comme source de violence :

Enfin, le jour du départ s'était éclairé mais n'avait exhibé qu'un *soleil moribond*. Bruxelles endurait un *ciel gris*, tellement bas qu'il *oppressait la poitrine*. Les silhouettes des passantes circulaient tête baissée, comme si elles allaient buter contre *les fantômes*. (30)

Même si c'est la période hivernale qui est mise en scène ici, il n'en demeure pas moins que les termes comme « moribond » et « fantômes » font penser, dans un autre champ sémantique, à l'idée de la mort. En Afrique, le soleil va être dépeint sous sa face terrifiante. Qu'il se montre le matin ou au zénith, ses effets sont d'une

6 Désormais, certains mots seront mis en italique dans les citations par nos soins.

violence cruelle : « Le matin se levait et une chaleur étouffante démangeait la peau. *Elle brûlait comme du piment sur une blessure fraîche qui entame la chair* » (35) ; plus loin : « Quand le soleil monte au zénith, l'atelier chauffe à l'extrême, un véritable brasier. *Les corps rôtissent comme sur la braise* » (47). Dans ces deux exemples, on le voit, le narrateur utilise la comparaison pour peindre l'image des souffrances atroces infligées par le soleil. Si le premier exemple évoque la souffrance et la torture, le deuxième, lui, exprime davantage l'idée de la mort par le feu. En somme, toutes les conditions atmosphériques sont marquées du sceau de la violence :

La pluie s'est mise à *vitupérer*. Le ciel déversait des trombes d'eau en *des cascades* puissantes. Les arbres *gémissaient*. Des *craquements lugubres* s'entendaient au loin. Le *vent impétueux* les fouettait. Des lamentations comme des *feulements rauques*. [...] Yannick s'allongea sur le même grabat que Grand-Mère. [...] Désormais, il savait qu'il était destiné à braver la violence de la guerre dévastatrice. (101)

Dans cette citation, la description des effets de la nature s'achève sur l'évocation de la « violence de la guerre dévastatrice ». Le narrateur établit un lien entre les violences « atmosphériques » et celles des hommes.

Dans le roman, la mémoire de la guerre est ressuscitée surtout à travers le personnage du colonel Schoenen, un mercenaire. Il raconte cette guerre à Yannick, et « prétendait avoir mené des batailles glorieuses sous le commandement du père de Yannick » (20–21). Il souligne particulièrement la férocité de ce dernier, surnommé « *Kifiakyo*. Celui qui nettoie tout, qui tue lors de son passage et ne laisse même pas de miettes » (22). Aussi utilise-t-il l'hyperbole pour décrire l'atrocité de cette guerre historique : « [P]uis nous les avons décimés. Le matin, *toute la rivière était rougie du sang* des corps criblés de balles que se disputaient les hyènes » (21).

La représentation de la mémoire de cette guerre se double de la mise en scène des bestialités commises sous le régime d'oppression en contexte postcolonial au Congo. En arrivant sur sa terre natale, Yannick sera aussitôt témoin de la « rage bestiale » (69) des soldats mutins qui n'épargnent même pas les enfants : « Les enfants sortirent en silence. Ils assistaient, impuissants, au spectacle d'anéantissement du fruit de leur travail » (69). Comme dans son roman pour la jeunesse *Un matin pour Loubène*⁷, l'auteur utilise le lexique de l'animalité pour caractériser le

⁷ Le roman *Un Matin pour Loubène* (1991) de Pius Ngandu Nkashama décrit aussi la brutalisation de l'enfant Loubène par les forces de Sécurité. Ici, le narrateur utilise le lexique animalier : « Il le regarde s'avancer comme un animal féroce. Il se dit que cet homme va se transformer en un bouledogue fruste et cruel, avec une gueule bleu noir et des crocs pointus [...]. Le monstre émet des grognements plaintifs et fonce sur le garçon » (38) ; ou encore : « La bête-féroce de tout à l'heure se fige en une posture idiote. [...] L'homme-bête murmure entre ses dents » (40).

comportement des militaires : « Des camions militaires bondés passaient au loin et leur tuyauteries lançaient des *mugissements de mastodontes*. Les soldats arboraient des treillis aux couleurs agressives. Certains montraient des *dents féroces* et brandissaient des mitraillettes contre les enfants. [...] L'armée avait toujours représenté l'épouvante » (44). Ici, les voix du narrateur et de l'enfant se rejoignent au sujet de la cruauté bestiale des militaires : Madiya, l'un des enfants débrouillards avec qui Yannick s'est lié d'amitié à son arrivée, tient un discours sur son pays en s'appuyant sur des faits qui pourraient sembler invraisemblables au lecteur non averti : « Les brigades présidentielles se sont illustrées ces derniers temps. La nuit, sans se faire annoncer, les éclaireurs ont jailli en véritables commandos. [...] *Ils ont égorgé une centaine d'étudiants [...] un carnage*⁸ » (44). L'auteur se sert ainsi de l'enfant comme porte-voix pour déployer un langage rabaissant le dictateur : « Le Président, un petit minable sans scrupules. Pitoyable chauffeur de taxi de son état. Une petite frappe venue de l'étranger. Là-bas, il vendait des œufs pourris le long des artères des bidonvilles » (45). C'est dire que le président-dictateur, premier responsable de toutes les violences cruelles dans son pays, ne mérite aucun respect. Malgré son caractère violent, ce discours offensant apparaît tout à fait légitime.

4 Conclusion

Notre analyse des romans *Les Confidences de Médor* et *Les Cendres du Père* corrobore la tendance selon laquelle la fiction contemporaine destinée aux jeunes lecteurs déploie de plus en plus des procédés et des techniques narratives complexes. En réalité, cette complexité n'est pas antinomique avec la simplicité comme valeur esthétique, fruit d'un processus tout aussi complexe. Elle est simplement plus manifeste, et a cependant l'avantage d'articuler de manière plus souveraine la littérarité du livre pour la jeunesse, ainsi que ses rapports dynamiques avec la littérature générale.

Au-delà des catégories de complexité, de simplicité et de normativité, nous avons cherché à mettre en lumière les modes d'esthétisation qui s'opèrent par les médiations langagières. Le roman *Les Confidences de Médor* recourt à des éléments de la transposition tels que l'humour et l'ironie (Bergson 1958, 94) comme procédé artistique pour affirmer sa littérarité. En thématissant les guerres histo-

⁸ Le lecteur familier de l'histoire du Congo reconnaît ici un fait réel qui s'est produit au début des années 1990.

riques et les violences politiques en contexte postcolonial, *Les Cendres du père* déploie une écriture où la charge négative des mots renforce considérablement l'atmosphère noire de la narration.

Bibliographie

- Attikpoé, Kodjo. « L’empreinte de la violence dans le roman de jeunesse en Afrique francophone ». *L’inscription du social dans le roman pour la jeunesse*. Kodjo Attikpoé (dir.). Paris : L’Harmattan, 2008. 181–202.
- Ba, Mamadou Kalidou. *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990–2010). De la narration de la violence à la violence narrative*. Paris : L’Harmattan, 2012.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984.
- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- Beckett, Sandra L. « Roman pour tous ? » *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*. Virginie Douglas (dir.). Paris : L’Harmattan, 2003. 57–73.
- Beckett, Sandra L. *Crossover Fiction*. New York et Londres : Routledge, 2009.
- Beckett, Sandra L. (dir.). *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York et Londres : Garland, 1999.
- Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1958.
- Bidima, Jean Godefroy, et Victorien Lavou Zoungbo (dir.). *Réalités et représentations de la violence en postcolonies*. Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2016.
- Bury, Mariane. *La nostalgie du simple : essai sur les représentations de la simplicité dans le discours critique au XIX^e siècle*. Paris : Champion, 2004.
- Coulibaly, Micheline. *Les Confidences de Médor*. Abidjan : Edilis 1996.
- Ferrier, Bertrand. *Tout n’est pas littérature ! La littérarité à l’épreuve des romans pour la jeunesse*, préface de Marie-Aude Murail. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009.
- Gauvin, Lise. *L’écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris : Karthala, 1997.
- Hamon, Philippe. *L’ironie littéraire : essai sur les formes de l’écriture oblique*. Paris : Hachette Supérieur, 1996.
- Hazard, Paul. *Les livres, les enfants et les hommes*. Paris : Hatier, 1967.
- Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977.
- Lypp, Maria. *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Francfort-sur-le-Main : dipa-Verlag, 1984.
- Munzena, Willy Kangulumba. *Une esthétique dans le cri : écriture de la violence et violence de l’écriture dans le roman congolais de la fin du XX^e siècle*. Paris : L’Harmattan, 2017.
- Ngandu Nkashama, Pius. *Un matin pour Loubène*. Ville LaSalle (Québec) : Hurtubise, 1991.
- Ngandu Nkashama, Pius. *Le Fils du mercenaire*. Paris et Dakar : NEA/EDICEF, 1995.
- Ngandu Nkashama, Pius. *Guerres africaines et écritures historiques*. Paris : L’Harmattan, 2011.
- Ngandu Nkashama, Pius. *Les Cendres du père*. Paris : L’Harmattan, 2014.
- Nières-Chevrel, Isabelle. *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier jeunesse, 2009.

- Plaiche, Karel. « Littérature et tragédies historiques : penser les écritures de guerre à l'ère contemporaine. (Entretien avec Pius Ngandu Nkashama) ». *Tracks and Traces of Violence: Representation and Memorialization of Violence. Views from Art, Literature and Anthropology*. BIGSAS-Workgroup (dir.). Münster : LIT, 2017. 117–134.
- Prince, Nathalie. *La littérature de jeunesse : pour une théorie littéraire*. Paris : Armand Colin, 2012.
- Prince, Nathalie. « Préambule à la simplicité ». *La simplicité, une notion complexe ?*. Nathalie Prince et Patricia Eichel-Lojkine (dir.). *Publije* 3 (2013). <http://publije.univ-lemans.fr/publije/index.php?id=168>. Le Mans : Le Mans Université (20 octobre 2017).
- Prud'homme, Johanne. « Entre nation et mondialisation : Questions fondamentales sur la nature de la littérature pour la jeunesse ». *Nationalités, mondialisation et littératures et de jeunesse*. Bernard Huber et Guy Missodey (dir.). Paris : Éditions des archives contemporaines, 2007. 19–28.

Kodjo Attikpoé is a professor in the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures at Memorial University of Newfoundland, Canada. He is the author of numerous publications, including: *L'inscription du social dans le roman contemporain pour la jeunesse*, (ed., 2008), *L'image de l'enfant dans les conflits* (co-editor, with Jean Foucault, 2013), *Poétique de l'enfance : perspectives contemporaines* (ed., 2017), and *Les pouvoirs de la littérature de jeunesse* (ed., 2018).

Luciana Persice Nogueira

La folie du dire dans « la trilogie » de Ben Jelloun

Résumé: La littérature maghrébine francophone est essentiellement hybride, entre langues, grammaires, et traditions artistiques et littéraires. Dans le but d'exprimer cette hybridité, les écrivains sont prodigues dans l'utilisation de stratégies intertextuelles : ils font cohabiter, sur la même page, versets du Coran, proverbes berbères, citations de poètes et de philosophes de l'Orient comme de l'Occident, et éléments du quotidien de l'immigré ou de l'exilé dans les grandes métropoles européennes, dans un amalgame de cultures, de sociétés et de civilisations. Les textes de Tahar Ben Jelloun reproduisent cette mosaïque culturelle et composent un complexe kaléidoscope de références, fidèles ou non, qui oscillent entre divers registres implicites d'ordre culturel, artistique ou spécifiquement littéraire. Dans les trois romans considérés ici comme une trilogie, *L'Enfant de sable* (1985), *La Nuit sacrée* (1987, Prix Goncourt) et *La Nuit de l'erreur* (1997), Ben Jelloun met en mouvement le kaléidoscope de l'hybridité culturelle en ayant recours à un narrateur exceptionnel : le(s) conteur(s) d'histoires.

Mots clés : Tahar Ben Jelloun, conteur d'histoires, récit, narration, métarécit

À son arrivée à Paris, en 1971, le Marocain Tahar Ben Jelloun (1944) portait dans sa valise deux titres de poésie publiés à Casablanca, un diplôme de journalisme, et un projet de thèse de doctorat en psychiatrie sociale sur la sexualité de l'immigré maghrébin en France. Devenu collaborateur du journal *Le Monde*, il fait publier de nouveaux poèmes, ainsi que sa thèse (sous forme d'essai, de roman et d'articles de presse). Toujours présent dans les médias, en peu de temps il devient un important porte-parole des immigrés maghrébins en France et s'engage dans la tâche de parler pour et à l'immigré en terre d'exil. En quelques années, il est rapidement considéré comme l'un des plus éminents intellectuels maghrébins en Europe.

Du moment où elle donne une voix et/ou la parole à l'immigré en terre d'accueil et d'exil, son œuvre est imprégnée de deux caractéristiques singulières : 1) elle enregistre par écrit traditions, contes et récits oraux – en réalisant un travail essentiellement hybride, sur divers niveaux ; et 2) elle veut faire le portrait de l'immigré comme un être non-exotique, renforçant pourtant sa culture « autre », diverse ; cette littérature se revêt donc d'étrangeté – qualité d'être à la fois étrange et étranger, oscillant entre géographies, registres et genres.

Nous allons parcourir, sur les pas du personnage emblématique du conteur d'histoires – *alter ego* de l'auteur et narrateur privilégié dans les trois romans qui constituent ici notre corpus –, le trajet qui relie ces caractéristiques singulières au caractère métanarratif de la prose benjellounienne, fondée sur le semblant d'oralité et l'impression tragique de la perte.

1 L'hybridité

D'une façon générale, la littérature maghrébine francophone s'exprime dans le pays d'adoption à propos de thèmes et questions qui ont trait à la terre d'origine. Territoire donc ambivalent, d'entre-deux, cette littérature est inévitablement hybride entre langues, grammaires, et traditions artistiques et littéraires.

Dans le but d'exprimer cette hybridité, les écrivains sont prodigues dans l'utilisation de stratégies intertextuelles : ils font cohabiter, sur la même page, versets du Coran, proverbes berbères, citations de poètes et de philosophes (de l'Orient comme de l'Occident), et éléments du quotidien de l'immigré ou de l'exilé dans les grandes métropoles européennes, dans un amalgame de cultures, de sociétés et de civilisations. Dans leur ensemble, les textes de Tahar Ben Jelloun reproduisent cette mosaïque culturelle et composent un complexe kaléidoscope de références implicites, fidèles ou non, oscillant entre divers registres, et d'ordre culturel, artistique ou spécifiquement littéraire.

Dans trois de ses romans, *L'Enfant de sable* (1985), *La Nuit sacrée* (1987 ; Prix Goncourt) et *La Nuit de l'erreur* (1997), Ben Jelloun met en marche le mécanisme intertextuel par l'intermédiaire d'un narrateur exceptionnel : le conteur d'histoires. En fait, il s'agit plutôt d'une succession de conteurs, qui se disputent le tour et la parole en pleine place publique dans l'exercice de la narration – réalisant un hybridisme complémentaire entre narration et récit, et entre contes oraux et écrits. Dans l'interaction des différents conteurs, et entre conteurs et auditeurs dans la dispute pour la version de l'histoire d'Ahmed/Zahra (dans les deux premiers romans) ou de Zina (dans le troisième), les liens de l'histoire se tissent et s'embrouillent. C'est la présence centrale du conteur dans ces trois romans qui les relie et leur accorde une unité de premier abord thématique, mais également structurale.

Le succès phénoménal du premier roman a généré sa continuation dans le deuxième. Le troisième a été écrit entre 1991 et 1996 (information qui clôt le récit). Dans une entrevue (Ben Jelloun 1998), l'auteur explique qu'il a « souffert » pour réussir à terminer ce livre, tâche qu'il s'était imposée depuis la publication de *La Nuit sacrée* (ce qui augmente encore plus l'écart chronologique entre ces romans, tout en rapprochant pourtant leurs projets d'écriture). Le laps de dix ans entre la

parution de *La Nuit sacrée* et de *La Nuit de l'erreur* révèle que l'on a affaire à une drôle de trilogie, puisque entre les deux *Nuits* (dont la similitude des titres renforce l'association), Ben Jelloun a publié 11 autres titres (9 de prose et 2 de poésie).

Le personnage du conteur d'histoires avait déjà fait son apparition dans d'autres récits de Ben Jelloun, mais de façon accessoire et figurative. Ici, même quand il y a une succession de conteurs, son poste demeure comme un élément axial de l'engrenage du récit. *L'Enfant de sable*, texte polyphonique où l'exubérance des conteurs et de leur succession obscurcit l'éventuelle conclusion de l'histoire du protagoniste, est suivi par le récit relativement linéaire de *La Nuit sacrée*, roman qui confère enfin un destin à l'héroïne (devenue conteuse à son tour). *La Nuit de l'erreur* aura d'autres personnages, mais la succession des conteurs revient sur la place publique, lieu où se passe la narration de l'histoire ou des histoires, restaurant la polyphonie de *L'Enfant de sable*. C'est comme si *L'Enfant de sable* avait deux suites possibles : l'une qui reste cohérente par rapport à l'histoire entamée, mais laissée en suspens (*La Nuit sacrée*), et l'autre qui reprend la structure narrative polyphonique, polysémique et fragmentaire (*La Nuit de l'erreur*). *L'Enfant de sable*, texte foncièrement hybride, est donc un récit dont les sentiers bifurquent.

2 Personnages de l'entre-deux

Alter ego idéal de cet écrivain qui s'investit de la fonction de porte-parole, le personnage-narrateur du conteur d'histoires est un élément particulièrement stratégique dans l'élaboration de la tessiture de différents registres dans le texte. Ceci constitue un élément important en ce qui concerne la mémoire de la collectivité maghrébine, puisque le conteur réalise, jusqu'à nos jours, son métier millénaire auprès des populations illettrées. Même s'il fait partie de la tradition littéraire et culturelle de l'Orient, cette tradition est comparable à celle de l'Europe médiévale, étudiée par Paul Zumthor (1987), qui définit la situation du conteur : il s'agit d'un être réalisant des échanges intervocaux mobiles, qui reçoit des contributions lors des interventions dialogiques de son public, tout en les faisant circuler par le biais de son itinéraire nomade (Zumthor 1987, 70ss) ; à partir de ces apports, le conteur crée des variations aux histoires déjà racontées, déjà connues sans pourtant être reconnues, du fait de la pratique de l'improvisation, inhérente à la tradition orale. Le déplacement du conteur est le garant du déplacement de la mémoire, de l'histoire et du texte. Le conteur maghrébin est, dans ce sens, comparable au jongleur médiéval, dont le nomadisme exceptionnel perpétue la circulation et la transmission des histoires et des traditions.

Cependant, outre la diversité apparente, le phénomène de l'unité s'impose :

Dans le kaléidoscope du discours que tient, sur la place du marché, à la cour seigneuriale, sur le parvis de l'église, l'interprète de poésie, ce qui se révèle à ceux qui l'*entendent* c'est l'unité du monde. Les auditeurs ont besoin d'une telle perception [...] pour survivre. Elle seule, par la grâce d'une parole étrange, fait sens, c'est-à-dire rend interprétable ce que l'on vit. (Zumthor 1987, 81-82)

Ainsi, l'histoire d'Ahmed serait, selon le commentaire de l'un des auditeurs (participatifs) de *L'Enfant de sable*, une variation de la légende du guerrier Antar (Ben Jelloun 1985, 83), une autre femme travestie dont le récit surgit en abyme dans celui sur Ahmed. Il s'agit du thème littéraire de la jeune fille élevée comme un garçon, qui existe dans plusieurs traditions littéraires et dont la répétition assure la compréhension et la reconnaissance de la légende. Cette compréhension est surtout, selon Zumthor, l'assurance de la reconnaissance de soi à l'intérieur de la collectivité ; il est également l'élément mobilisant « des capacités inventives de populations que rien autrement n'eût rapprochées » (Zumthor 1987, 78), les économiquement défavorisés et les illettrés, qui, du fait de leur condition, ne pourraient s'intégrer au mouvement de la dynamique culturelle.

Selon cette perspective, les histoires d'Ahmed/Zahra et de Zina, étendues de l'échelle personnelle à celle de la collectivité, peuvent être comprises comme emblématiques de toute une société agressée, violée, travestie ; elles permettent aux auditeurs de repenser leur propre identité individuelle, ainsi que celle de leur société.

La pluralité des conteurs opère pourtant, surtout, dans le sens d'un ébranlement de l'idée de « vérité » ou de véracité de la version ou de l'histoire, ainsi que de l'autorité monologique, dans une écriture métatextuelle caractéristique de la prose de Ben Jelloun. Comme il sied à un texte contemporain, l'importance de l'interprétation lectorale ouvre la voie aux diverses médiations des innombrables conteurs et auditeurs participatifs, en donnant au lecteur voix au chapitre. Ainsi, l'entre-deux d'Ahmed-Zahra, homme-femme, crée justement un personnage qui n'est ni l'un ni l'autre, ou les deux en même temps, comme dans l'androgynie mythique, qui surmonte les divisions et devient quelque chose de plus vaste, emblème du collectif, prétexte à ce que chaque conteur l'approche de ses propres idées de violence, d'exil ou de perte. Le protagoniste peut ainsi être vu comme métaphore du livre : dans les frottements des paroles proférées, Ahmed, corps travesti, et Zina, corps violé, demeurent ouverts à la multiplicité du regard lectoral.

3 L'étrangeté

Ce protagoniste, emblème de la société et métaphore du livre (selon une perspective métatextuelle) et ce narrateur-conteur à la croisée de différentes traditions littéraires sont tous les deux des personnages essentiellement tragiques. Ce tragique n'est pas seulement un élément constitutif du héros exemplaire (selon une perspective classique) ; il est de plus une marque, une empreinte de la littérature issue de l'immigration. Dans la mesure où cette littérature met en scène la thématique de l'émigration, elle renvoie inexorablement aux questions de l'exil, de l'éloignement, de l'isolement et de la rupture – différentes déclinaisons du thème tragique de la perte.

Le critique Charles Bonn met ainsi en relief cet aspect tragique de la littérature issue de l'immigration :

Métaphore tragique de l'écriture[,] [...] l'émigration n'est donc pas un thème comme les autres. [...] Elle signale le tragique d'une écriture qui ne peut se développer que dans et par son étrangeté, et ne peut dire l'espace clos de l'oralité¹ dans l'ouverture de la lecture romanesque, qu'en y introduisant la rupture, la perte. (Bonn 1994, 53)

Autre perte : ce paradoxe tragique qui conditionne la transmission de toute une culture (maghrébine) de l'oralité, selon les codes (européens) du roman, du texte écrit. Le tragique et l'étrangeté sont, de ce point de vue, des aspects contigus de la littérature issue de l'immigration, lesquels constituent la contradiction intrinsèque de devoir s'exprimer « sans étrangeté », en essayant de présenter l'immigré au lecteur européen ou occidental comme un interlocuteur non-exotique, mais, en même temps, « par l'étrangeté », justement parce qu'il est autre, divers, porteur d'une autre parole, d'un autre discours, d'un autre regard et en dehors de la tradition orale.

Le thème de l'émigration se manifeste, dans notre corpus, sous la forme des errances et déplacements constants des conteurs d'histoires. À ce propos également, Bonn nous donne de précieux indices :

L'errance du sens qui depuis l'antiquité apparente le barde au devin comme au fou, et s'y manifeste par exemple dans l'exterritorialité de Tirésias chez Sophocle, ou dans la cécité d'Homère selon le mythe, se double ici du saut entre deux mondes, où le lieu d'où l'on se réclame ne vaut que par rapport à l'ailleurs, à l'autre. (Bonn 1994, 54–55)

¹ L'économie de cet article ne permet pas de développer ici le commentaire sur l'intérieur clos et protégé des demeures, lieu privilégié de la conteuse d'histoires, par opposition à l'espace ouvert de la place publique où prédomine le conteur.

Les errances du barde et du sens ont trait à la contingence de la littérature maghrébine d'expression française, qui est d'exister en tant que résultat d'un changement de territoire, et de se définir en fonction de ce déplacement, dans le rapport d'altérité. « L'ailleurs » et « l'autre » sont ce dont on parle, et la distance est le lieu même d'où on parle. Cette littérature se crée ainsi dans le laps et dans l'absence. Elle exprime et réitère la condition d'entre-deux de l'immigré ; elle manifeste, par l'écriture, le caractère double et contradictoire de l'adoption d'une tradition « étrangère » – le romanesque ; elle surimpose, dans les pas des personnages errants, l'impression et l'empreinte de la perte, mais aussi de la quête d'une nouvelle identité et de nouveaux sens à frayer.

4 La folie des conteurs de Ben Jelloun

La fascination de Ben Jelloun pour l'image millénaire du conteur d'histoires le mène à faire du conteur qui occupe la place centrale de Marrakech, Djema el Fna, un narrateur privilégié dans les trois romans cités. Et, dans chacun des romans, ces êtres errants sont, pour reprendre les termes de Bonn, des « bardes apparentés aux devins et aux fous ». Dans *L'Enfant de Sable*, par exemple, Bouchaïb devient fou à cause du secret et du livre qui le contenait ; dans *La Nuit Sacrée*, Zahra vit le cauchemar de la Sainte des sables parce qu'elle n'a pas su se dégager des histoires qu'elle avait accumulées ; dans *La Nuit de l'Erreur*, Dahmane, aliéné, quitte la place afin de pouvoir lire le manuscrit de Zina et le réécrire ; et Zina, dans l'une de ses projections, se travestit en Moha (personnage entre fou et bouffon, qui ressurgit occasionnellement dans les romans de Ben Jelloun) et dénonce des injustices en pleine place publique. Tous ces conteurs hallucinés, délirants, aliénés ou fous ont une conscience exceptionnelle et diverse des choses. Et, dans l'inversion qui les caractérise, ils ont la possibilité de parler aux puissants, et de réaliser une critique de la société sous l'apparence d'une rhétorique étourdie.

Les personnages de ces conteurs forment essentiellement deux groupes. Le premier, les protagonistes, sont des êtres tragiques et solennels, et poursuivent une trajectoire classique de quête, apprentissage et rédemption. Le second, les personnages secondaires, constituent un ensemble hétéroclite d'être grotesques : ceux qui entourent Bouchaïb le hantent comme une parade, fantasmatiques, exigeant qu'il apporte une fin à l'histoire. Ceux de Zahra, également en pèlerinage, lui demandent une guérison dans un enfer lumineux dans le désert ; ou alors, des mendiants morts et suspendus en l'air, qui la supplient de révéler leur image emprisonnée et oubliée ; ou encore des enfants déchaînés contre le monde et le temps, réfugiés dans le mirage d'une oasis. Ceux de l'histoire de Zina sont des

êtres de rêve – borgnes aux tics nerveux, musiciens manchots, nains marchant sur les mains, aveugles feignant de lire, femmes obèses et patriarches muets (1997, 16) ; ou alors, les hommes du café, ridicules dans leurs velléités mondaines ; outre les innombrables hordes ambulantes de déshérités, de figurants qui peuplent la scène en silence dans une mise en scène baroque, étourdissante et confuse, comme ceux qui attendent dans le port de Tanger le jour fictif d'un embarquement défendu.

Ben Jelloun révèle une vraie prédilection pour ces personnages dépossédés et voués au désespoir. Ils constituent la matière première des conteurs, eux aussi (chacun à sa manière) marginaux. Dans cette superposition de dépossessions, l'écrivain exprime, de façon cinglante, la douleur de l'exil et du déterrement. Les conteurs et leurs personnages, pour la plupart excessifs, felliniens et circassiens, expriment cette douleur par leur caractère exceptionnel, pathétique et tragique.

Le conteur exprime également la douleur inhérente au conte même. Et quand il raconte son histoire, il se laisse pénétrer et dominer, et devient un avec le livre. Dans *L'Enfant de sable*, Bouchaïb dit : « je sus alors que j'étais en possession d'un livre rare [...] je l'ai lu. Je suis ce livre. Je suis devenu le livre du secret[,] [...] j'ai senti le livre s'incarner en moi » (1985, 12–13). Le troubadour aveugle affirme : « on aurait dit que j'étais dans un livre[,] [...] j'étais peut-être un livre » (1985, 177–178). L'un des conteurs décrits par Zahra dans le début de *La Nuit sacrée*, annonce : « je viens d'une saison hors du temps, consignée dans un livre, je suis ce livre » (1987, 17).

« Devenir le livre » signifie également être un réceptacle d'histoires. Bouchaïb dit : « les histoires viennent à moi, m'habitent et me transforment. J'ai besoin de les sortir de mon corps pour libérer des cases trop chargées et recevoir de nouvelles histoires » (1985, 15–16). Ainsi, le métier du conteur exige non seulement de lui le mouvement itinérant et circulaire dans l'acquisition et la transmission d'histoires (comme on l'a vu) ; il doit être aussi un lieu de passage, le véhicule d'une transhumance interne : histoires et personnages qui envahissent le conteur et l'habitent jusqu'à ce qu'il ait besoin de les expulser de son intérieur, pour pouvoir perpétuer la circulation des histoires. Cette idée fait du conteur un exorciste singulier, qui doit à la fois libérer les personnages et se dégager de leurs histoires. Le possesseur du texte devient ainsi, étrangement, un possédé du texte.

Zahra, par exemple, dira : « tous les personnages que j'avais accumulés durant ma vie étaient priés de quitter les lieux. Je les expulsais sans hésiter » (1997, 174). Et Zina dira à son tour : « il faut que je raconte cette histoire. Il faut que je me vide » (1997, 13). Dahmane, dans le même sens, expliquera à l'audience : « Ô mes amis, je ne suis qu'un conteur manchot dépositaire d'une histoire qui me trouble [...] depuis que cette histoire s'est versée en moi, je me sens possédé » (1997, 111).

Mais c'est Bouchaïb le plus possédé des exorcistes benjellouniens : « je tente [d'ouvrir le manuscrit] et de le délivrer des mots[,] [...] il me possède, m'obsède et me ramène à vous » (1985, 108). Le livre s'incarne dans le conteur afin d'être transmis, animé, revivifié, au point de l'affoler :

Je me retrouvais ainsi avec des bouts d'histoire, empêché de vivre et de circuler. Mon imagination était ruinée. [...] Je radotais. Je bégayais. Je n'étais plus un conteur, mais un charlatan, un pantin entre les doigts de la mort. [...] Les personnages que je croyais inventer [...] m'interpellaient et me demandaient des comptes. (1985, 203–204)

Possédé, effaré, immobilisé, aphasique, marionnette suspendue aux fils de sa propre histoire, Bouchaïb se perd et s'isole dans les déserts du Sud et se laisse dominer par le livre – jusqu'à ce que la pleine lune vide les pages, libère le texte et lui rende des feuilles blanches. Épuisé, le conteur abandonne son métier et part réciter le Coran dans les cimetières.

Étrangement donc le livre s'empare du conteur et lui transmet son histoire, mais pas son autorité (symbolique, conventionnellement attribuée au texte écrit) ; il lui transmet en revanche le fardeau d'une « narration définitive » (comme l'est le texte écrit). Or, de ce contresens – car les narrations sont par nature variées, distinctes, improvisées et fabulées au gré du plaisir de la dynamique de la profération – surgit l'exigence de l'exorcisme, de l'expurgation de la vérité contenue dans le livre, dont le conteur ne réussit pas à s'approprier par son processus créatif habituel.

En lui imposant cette purge, le livre usurpe son autorité de figure emblématique de la tradition de la littérature orale ; il le désemplit de son *ethos* en l'emplantant de *logos* ; il séquestre sa voix (y compris comme volonté) – qui est précisément son instrument de travail, dont la maîtrise est une condition essentielle à la perpétuation de sa tradition.

De plus, comme il sied aux textes contemporains, l'autorité du conteur est mise en question par la cacophonie de voix – les divers narrateurs, entre conteurs et auditeurs qui interviennent dans la narration ; polyphonie qui révèle la stratégie textuelle benjellounienne, où « l'unité du monde » se révèle chimère ou trompe l'œil, folie devant être exorcisée.

5 La folie du dire

Le conteur occupe une *halqa* parmi plusieurs. Son histoire est l'une de tant d'autres qui sont racontées en concomitance. Si son histoire déplaît à l'audience, celle-ci se disperse et se déplace vers une autre *halqa*, comme dans le kaléidos-

cope de Zumthor. Les auditeurs grouillent autour de cercles tangents, en perpétuel mouvement de réunion et désagrégation. Et il n'y a pas que des conteurs, il y a également des acrobates, guérisseurs, saltimbanques, boxeurs, dresseurs de singe, charmeurs de serpents, écrivains publics, vendeurs d'eau, danseurs, musiciens, sorciers, aveugles, mendiants, femmes affairées, vieillards, et des enfants, beaucoup d'enfants. Cette multiplicité déborde l'espace scénique de la place publique et la transforme en carrefour de tout un patrimoine historique, social, économique et culturel.

On peut considérer la place Djema el Fna comme le lieu par excellence de la médiation, où plusieurs médiateurs (parmi lesquels les divers conteurs) essaient d'attirer l'attention d'un public mobile et instable. Lieu de la prédominance de l'oral sur l'écrit, elle est le choix de Ben Jelloun en tant que lieu de la narration dans un récit, ce qui favorise la réverbération de la tradition de la littérature orale arabe.

La place publique est le principal lieu occupé par le conteur, mais dans *L'Enfant de sable*, à la disparition de Bouchaïb, les membres de l'audience qui prennent la parole le font dans un café, autre espace annexe à la place publique, dont l'inclusion dans la trame marque une nouvelle étape de la narration dans le roman.

La Nuit sacrée connaît aussi ce glissement de l'activité narratrice de la place publique vers l'intérieur clos et protégé – d'un hammam, d'une demeure et d'une prison, dans des ruptures claires et successives dans l'évolution de la trame.

Dans *La Nuit de l'erreur*, l'histoire est racontée dans une ou plusieurs places non identifiées, puisque le couple de conteurs se déplace d'une ville à l'autre en camionnette. En arrivant à Marrakech, Jamila s'installe à Djema el Fna. Mais l'action se déroule à partir des cinq hommes qui sont dans le café – le Café de Paris qui devient, sans aucune explication, le Café Cristal. Fragmentaire et circulaire, l'action commence et termine, constamment reprise autour de la table : « Si la terre est ronde, notre histoire l'est aussi [...] Rien ne s'arrête, tout recommence : les histoires comme ceux qui les racontent » (1997, 246).

Le café, comme la place, accueille une multiplicité insolite :

La porte que j'ouvre aujourd'hui donne sur un café, un lieu sans mystère. Pourtant, je ne comprends pas pourquoi on a accroché sur les murs des pancartes où des phrases ont été calligraphiées en arabe : « Allah », « Mohamed », « Nous sommes à Dieu et à Lui nous retournons » [...] « La maison ne fait pas de crédit », « Buvez Coca-Cola » [...] « La souffrance est humaine ». (1997, 245)

Affiches, paperolles, annonces, avertissements : une pléthore de textes recouvre les murs du café dans un kaléidoscope coloré et amusant, qui inclut les noms de Dieu et du prophète, des extraits du Coran, et la phrase qui a failli être choisie

comme titre du livre (« la souffrance est humaine », Ben Jelloun 1998, 43 ; phrase répétée par Zina dans un dialogue ; 1997, 270). Lieu donc, contrairement à ce qu'annonce le texte, empreint d'un certain mystère.

Le conteur, dans sa relation dialogique avec l'audience, s'intègre à l'univers cacophonique et polyphonique de la place publique, et le nourrit avec son propre caractère emblématique. Le fait d'être le narrateur principal d'une histoire le met dans une sorte de mise en abyme par rapport à la fonction narratrice. Un conteur dans la peau d'un narrateur, ou vice-versa, réalise le dédoublement de l'identité narratrice et la met en discussion, métatextuellement. Le conteur rajoute sa présence d'orateur à la narration. Son discours se destine à être entendu et, même retranscrit dans le texte narratif, toute une composante rhétorique transporte le lecteur aux rangs de la *halqa*. On simule ainsi une vocalité que le texte de Ben Jelloun évoque avec insistance.

Le critique Najib Redouane a mis en relief cette caractéristique, qu'il appelle « semblant d'oralité ». Selon lui, le texte de Ben Jelloun est marqué par ce phénomène :

L'écrivain exprime une tendance à cultiver le mythe de l'existence d'un modèle d'écriture fondé sur une composition poétique, une recherche esthétique, une structure rythmique et une atmosphère onirique. C'est une stratégie subtile qui cherche à séduire et à amener le lecteur à adopter à l'égard des choses racontées une attitude fondée sur la croyance et la communion. (Redouane 1994, 77)

Une telle stratégie se fonde donc sur le pouvoir évocatoire de l'oralité, ou, si l'on veut, de l'effet d'oralité de l'écriture de Ben Jelloun. Par contre, la « communion » procurée n'est rien d'autre que l'insertion de l'optique du lecteur individuel dans l'ensemble, imaginaire ou projeté, des auditeurs réunis en cercle autour du conteur, à partir du moment où ce lecteur est convoqué à écouter, de près, l'histoire racontée presque en secret, en sourdine, selon le pacte de complicité qu'inculque le conteur. On peut en donner un exemple assez frappant :

Amis du Bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire. [...] Que ceux qui partent avec moi lèvent la main droite pour le pacte de la fidélité. Les autres peuvent s'en aller vers d'autres histoires, chez d'autres conteurs. Moi, *je ne raconte pas des histoires pour passer le temps*. [...] J'ai besoin de vous. Je vous associe à mon entreprise. Je vous embarque sur le dos et le navire. (1985, 15-16 ; c'est moi qui souligne)

Cet extrait du discours poétique, prophétique et inaugural du conteur qui domine le récit et la narration de *L'Enfant de sable* contient une phrase prononcée par l'auteur dans une entrevue accordée deux ans avant la publication du roman : « Mes objectifs ? Témoigner. Dire. Essayer de ne pas trahir l'écoute. *Je ne raconte pas*

des histoires pour passer ou faire passer le temps dans le train » (Ben Jelloun 1983, 44 ; c'est moi qui souligne). Cette « coïncidence » scelle l'identité entre l'auteur et le narrateur, et leur vocation, en tant que conteurs, de médiateurs ou passeurs culturels. Les deux extraits parlent de la narration comme une sorte de voyage qui n'a rien de divertissant ou d'anodin : l'écrivain-conteur « ne raconte pas des histoires pour passer le temps » ; il tisse patiemment, progressivement, de fil en aiguille, de roman en roman, les liens entre ses plaquettes de poésie et sa thèse (qu'il porte avec lui et avec soin dans ses valises, à son arrivée à Paris en 1971, comme nous l'avons dit au début de cet article) ; il nous fait embarquer dans sa prose poétique et nous montre (ou dénonce), sous les diverses facettes des différentes figures de plusieurs conteurs, le visage symbolique et douloureux de l'émigré, de l'être qui vit ou survit entre deux mondes.

6 En guise de conclusion

La littérature maghrébine francophone constitue un territoire de l'autre, où l'on écrit par allusion à l'oralité et à l'exil. Ce territoire est également tragique, puisqu'il s'agit d'une littérature de l'errance et de l'immigration, marquée et imprégnée par les ruptures qui lui sont inhérentes.

L'étude de la trilogie de Ben Jelloun permet de constater que le caractère hybride et l'étrangeté de l'écriture (tels que décrits ci-dessus) s'ajoutent au semblant d'oralité du texte. Par ce moyen l'auteur se dédouble, s'incarne dans l'image millénaire du conteur d'histoires, et « dit par écrit », en transgressant les codes du genre, en traversant les versants des flux migratoires, en oscillant entre les traditions littéraires et en donnant voix à des personnages qui, d'habitude, n'en ont pas dans leurs sociétés.

À travers la pléthore de conteurs possédés et de personnages dépossédés, Ben Jelloun fait parler, dans une vraie cacophonie, tout un patrimoine culturel, une mémoire collective, en la dévoilant au lecteur qui se laisse entraîner dans ce voyage dans le temps et dans l'espace... du livre.

Bibliographie

- Ben Jelloun, Tahar. « La Réclusion de l'écrivain ». *L'Afrique Littéraire (Romans maghrébins, 1970–1983)* n° 70 (1983) : 41–45.
- Ben Jelloun, Tahar. *L'Enfant de sable*. Paris : Seuil, 1985.
- Ben Jelloun, Tahar. *La Nuit sacrée*. Paris : Seuil, 1987.

Ben Jelloun, Tahar. *La Nuit de l'erreur*. Paris : Seuil, 1997.

Ben Jelloun, Tahar. « Tahar Ben Jelloun : *La Nuit de l'erreur* ». Entretien accordé à Akalay Lotfi. *La Vie Économique* (Maroc). <http://www.marocnet.net.ma/vc3901/p43.html>, [1998] : 43 (26 juin 1998).

Bonn, Charles. « Le voyage innommable et le lieu de dire : émigration et errance de l'écriture maghrébine francophone ». *Revue de Littérature Comparée* n° 1 (1994) : 47–59.

Redouane, Najib. « La stratégie esthétique-stylistique de l'écriture de Ben Jelloun ». *Journal of Maghrebi Studies*, vol. 2 n° 1 (1994) : 64–79.

Zumthor, Paul. *La Lettre et la voix. De la littérature médiévale*. Paris : Seuil, 1987.

Luciana Persice Nogueira is a professor of French language and French language literatures at Rio de Janeiro State University. Her Ph.D. was published under the title “Le théâtre du conteur d’histoires de Tahar Ben Jelloun” (<http://www.limag.refer.org/Theses/Nogueira.PDF>, 2001, 250p.). Her other publications include “Proust et sa vision de Ruskin : rétrospection et passage entre les ‘deux côtés’”. *Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises* n°66 (2014). Paris. 279–305 (awarded the *Prix de l'AIEF pour l'Amérique latine* in 2013). She is a member of three Brazilian research groups on contemporary literature.

Walter Wagner

Die Ästhetik des hohen Nordens

Eine vergleichende Stilistik des Erhabenen

Abstract: Der vorliegende Artikel untersucht exemplarisch die stilistische Umsetzung der ästhetischen Kategorie des Erhabenen in der französischen und englischen Reiseliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts anhand landschaftlicher Darstellungen des hohen Nordens von Asien, Europa und Amerika, die Berge, Gletscher und Eisberge motivisch fokussieren.

Keywords: Reiseliteratur, Landschaft, Ästhetik, Ökologie

1 Einleitung

Als der Fotograf und Autor Dave Bohn mehr als achtzig Jahre nach John Muirs legendärer Alaskareise 1965 Glacier Bay besucht, muss er, von der imposanten Erscheinung des Muir-Gletschers überwältigt, gestehen, dass er dessen sublimen Schönheit nicht in Worte zu fassen vermöge: „And now I understand. I understand all the old attempts at description. I understand why they were written and why they failed. The scene before me is staggering and I find no other word.“¹ (Bohn 1967, s.p.)

Diese hier angedeutete „Beschreibungsimpotenz“,² um mit Peter Handke zu sprechen, resultiert aus der Konfrontation mit dem Erhabenen, das seit dem Traktat *Peri Hypsous* des griechischen Autors Pseudo-Longinos den europäischen Kunstdiskurs als Schlüsselbegriff bestimmt. Als ästhetische Kategorie bezieht sich das Sublime insbesondere auf Naturerscheinungen und Landschaftselemente, die beim Betrachter aufgrund ihrer Dramatik und Dimensionen sowohl Furcht als auch Faszination auslösen. Blitz, Donner, Vulkanausbrüche, Wasserfälle, die

¹ Siehe dazu auch den Kommentar der französischen Schriftstellerin Marguerite Yourcenar, die 1977 durch Alaska reist und auf die Ästhetik der arktischen Landschaft mit Sprachlosigkeit reagiert: „Comment parler de la beauté de ces immenses paysages encore quasi inviolés (pour combien de temps?). En parcourant cet archipel d'îles et de promontoires surmontés de glaciers, et où le plus souvent la forêt descend jusqu'au ras de l'eau, je me suis souvent dit que c'était proprement *indescriptible*, et que seules les visions des poètes offraient ça et là un équivalent [...]“ (Yourcenar 1995, 552)

² Vgl. das legendäre Diktum Peter Handkes anlässlich der 1967 in Princeton abgehaltenen Tagung der Gruppe 47.

Weite des Meeres, das Hochgebirge, mächtige Gletscher, Wüstenlandschaften usw. erfüllen die Kriterien erhabener Schönheit. Ausgehend von dem eingangs angeführten Zitat soll der Frage nachgegangen werden, mit welchen stilistischen Mitteln das Erhabene der Natur am Beispiel der arktischen Landschaften in der Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne dargestellt wird und welche Diskurse dabei bedient werden. Das Korpus dieser Untersuchung umfasst französische und amerikanische Reiseberichte, die zwischen 1915 und 2012 erschienen sind und landschaftliche Eindrücke aus dem hohen Norden Asiens, Europas und den USA dokumentieren. Die für die Auswahl der Texte maßgeblichen Kriterien sind ihre literarische Qualität sowie ihre nicht nur punktuelle Auseinandersetzung mit dem Motiv des Erhabenen. Analysiert wird die Erfahrung der sublimen Natur anhand von Belegstellen, welche Begegnungen mit Bergen, Gletschern und Eisbergen literarisch vermitteln. Ziel dieser Studie ist mithin der Entwurf einer vergleichenden Stilistik des Erhabenen, die zeigen soll, inwiefern die vorgestellten Beispiele aus der französischen und amerikanischen Reiseliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts diese ästhetische Herausforderung bewältigen.

2 Der Begriff des Erhabenen

Pseudo-Longinus definiert in seiner wegweisenden Schrift das Sublime in der Natur wie folgt: „Von der Natur irgendwie geleitet, bewundern wir [...] nicht die kleinen Bäche, beim Zeus, wenn sie auch durchsichtig und nützlich sind, sondern den Nil und die Donau oder den Rhein und noch viel mehr als sie den Ozean.“ (Pseudo-Longinus 1966, 99) Der Verfasser zählt auch Naturphänomene wie Vulkanausbrüche zum Erhabenen, die für unsere Analyse allerdings keine Relevanz besitzen. Für Pseudo-Longinus repräsentiert mithin das Große in der Natur, das „Bewunderung [...] erregt“ (Pseudo-Longinus 1966, 99), das zentrale Merkmal des Erhabenen.

Edmund Burke greift in seiner Ästhetik den Begriff des Erhabenen auf und schreibt: „Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime* [...]“ (Burke 1990 [1757], 36) In seiner Theorie des Erhabenen postuliert Burke des Weiteren: „[...] sublime objects are vast in their dimensions [...]“ (Burke 1990 [1757], 113) Ohne auf die Konfiguration des ästhetischen Objekts näher einzugehen, lässt sich folglich sagen, dass überdimensionierte Naturdinge, mit denen der Betrachter die Vorstellung von „Schmerz“, „Gefahr“ und „Schrecken“ assoziiert, im Sinne Burkes als erhaben gelten.

Immanuel Kant unterscheidet zwischen dem Mathematisch-Erhabenen als quantitativer Größe und dem Dynamisch-Erhabenen, das Macht über unsere Seelenkräfte ausübt. Die erste Kategorie definiert er wie folgt: „Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist.“ (Kant 2001 [1790], 113) Die Voraussetzung für das Dynamisch-Erhabene erfüllen bestimmte Naturscheinungen und Landschaftselemente exemplarisch:

Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden [...]. (Kant 2001 [1790], 128–129)

Ähnlich wie Pseudo-Longinus und Burke gründet auch Kant seine Vorstellung des Erhabenen auf der visuell-emotionalen Konfrontation eines Subjekts mit einem überdimensionierten ästhetischen Objekt. Im Fall des Dynamisch-Erhabenen löst diese Begegnung beim Betrachter auf ambivalente Weise sowohl Furcht als auch Attraktion aus.

Friedrich Schiller greift den Kant'schen Dualismus des Erhabenen auf und unterscheidet in seinem analogen Entwurf der Ästhetik zwischen dem Theoretisch- und dem Praktisch-Erhabenen:

Theoretisch-erhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung der Unendlichkeit mit sich führet, deren Darstellung sich die Einbildungskraft nicht gewachsen fühlt. Praktisch-erhaben ist ein Gegenstand, insofern er die Vorstellung einer Gefahr mit sich führt, welche zu besiegen sich unsre physische Kraft nicht vermögend fühlt. [...] Ein Beispiel der ersten ist der Ozean in Ruhe, der Ozean im Sturm ein Beispiel des zweiten. (Schiller 1968 [1793], 168)

Schillers Theoretisch-Erhabenes stellt wie Kants Mathematisch-Erhabenes unser kognitives Vermögen auf die Probe, während das Praktisch-Erhabene analog zum Dynamisch-Erhabenen aufgrund seiner Dimension und der daraus resultierenden Naturkräfte „für die Sinnlichkeit furchtbar sein“ (Schiller 1968 [1793], 178) muss und die Vorstellung von Gefahr und mithin Furcht auszulösen vermag.

Martin Seel widmet sich in seiner *Ästhetik der Natur* ebenfalls dem Erhabenen und verweist auf den „Schwindel, der zum erhabenen Bewußtsein in allen Deutungen gehört“. (Seel 1996, 59) Parallel zu Kant begreift auch er die ästhetische Ambivalenz des Sublimen als „*ungeheure Schönheit* der Natur“. (Seel 1996, 109) Aufgrund des inhärent subversiven Charakters dieser Form des Naturschönen spricht Seel folgerichtig von der „Erfahrung des Scheiterns aller ästhetischen

Raumfindungsversuche“ (Seel 1996, 204) und bringt so vorgängige Theorieansätze auf den Punkt.

3 „Le poème des montagnes“

Wie aus dem oben angeführten theoretischen Abriss ersichtlich geworden ist, begünstigen Berge, zumal wenn sie hoch aufragen und zerklüftet sind, die ästhetische Konfrontation mit dem Erhabenen. Ein Beispiel, das den Versuch der sprachlichen Bändigung der ästhetischen Erfahrung von Gebirgen im hohen Norden der USA illustriert, liefert Nicolas Vaniers Reisebericht *L'enfant des neiges*. Der Abenteurer überquert vom Sommer bis zum Winter 1994 mit seiner Frau und der 18 Monate alten Tochter die menschenleere Wildnis von Prince George Lake in British Columbia bis zur mehr als 2.000 Meilen entfernten Stadt Dawson City an der Grenze zu Alaska.

Im ersten Abschnitt der Reise zieht die Gruppe durch die Rocky Mountains, die Vanier „la tête bourdonnante de beauté“ (Vanier 1996 [1995], 55) bewundert. Vom Zeltplatz aus kann Vanier „l'imposant et majestueux spectacle de dizaines de montagnes enneigées, fièrement dressées dans un ciel mauve et or“ (Vanier 1996 [1995], 92) betrachten und befindet resümierend: „Quelle plénitude! Une vraie carte postale de commencement du monde.“ (Vanier 1996 [1995], 92) Seiner Euphorie zum Trotz gibt er allerdings zu bedenken: „[...] j'ai conscience de la précarité de cette beauté originelle qui nous entoure.“ (Vanier 1996 [1995], 117) Um die Umgebung besser überblicken zu können, steigt der Autor, ehe der erste Schnee fällt, auf Gipfel, die entlang der Route liegen. Über einen solchen Ausflug notiert er retrospektiv: „[...] je domine un paysage d'une incroyable beauté. [...] il faudrait sans doute une vie entière pour se repaître du spectacle.“ (Vanier 1996 [1995], 154) Nach Einbruch des Winters verwandelt sich die Landschaft, wodurch das ästhetische Erlebnis eine Intensivierung erfährt: „Nous ne nous lassons pas de la vue extraordinaire [...]. C'est unique, majestueux. Au coucher du soleil, un soir de grand froid, c'est à couper le souffle.“ (Vanier 1996 [1995], 203) Im Lauf seines Berichts versieht Vanier die perzipierte Landschaft mit den Epitheta „féérique“ (Vanier 1996 [1995], 223), „grandiose“ (Vanier 1996 [1995], 246) bzw. „merveilleux, grandiose“ (Vanier 1996 [1995], 281), um erneut auf „le spectacle sensationnel de ce vaste territoire des montagnes Rocheuses“ (Vanier 1996 [1995], 281) hinzuweisen.

Die aufgeführten Passagen weisen eindeutige Merkmale des Erhabenen auf, das als ästhetische Erfahrung den gespeicherten Bildvorrat des Naturschönen bei weitem übersteigt und das Subjekt, wie der Hinweis auf die „tête bourdon-

nante“ (Vanier 1996 [1995], 55) dokumentiert, geradezu physisch affiziert. Die aufgrund ihrer „*beauté originelle*“ (Vanier 1996 [1995], 117) gerühmte sublimale Schönheit der Gebirgslandschaft führt den Betrachter in einer mentalen *regressio ad fontes* zum Ursprung der Welt zurück. Allerdings scheint dieser anachronistische Status quo der Landschaft nicht vor anthropozentrischen Übergriffen sicher, wie der ökologistisch grundierte Verweis auf ihre „*précarité*“ (Vanier 1996 [1995], 117) unterstreicht. Die Verwendung des Nomens „*spectacle*“ (Vanier 1996 [1995], 92, 154) und des Adjektivs „*féérique*“ (Vanier 1996 [1995], 223) zeigt, dass die sublimale Bergszenerie, die jegliche Kategorie des Schönen übertrifft, als unreal wahrgenommen wird, womit eine Anknüpfung an den Diskurs der Fantastik erfolgt.

In stilistischer Hinsicht wartet der Autor mit einem schmalen Repertoire an Darstellungsmöglichkeiten auf. Die verschneiten Berge werden als „*fièrement dressées*“ (Vanier 1996 [1995], 92) charakterisiert und solcherart personifiziert. Darüber hinaus werden superlativische Adjektive wie „*incroyable*“ (Vanier 1996 [1995], 154), „*extraordinaire*“ (Vanier 1996 [1995], 203), „*unique*“ (Vanier 1996 [1995], 203), „*grandiose*“ (Vanier 1996 [1995], 246, 281) und „*merveilleux*“ (Vanier 1996 [1995], 281) verwendet, welche die Darstellung des Sublimen pathetisch aufladen.

Ein weiteres eloquentes Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Sublimen liefert Sylvain Tesson, der von Februar bis Juli 2010 eine Hütte am Baikalsee bewohnt und davon literarisch Zeugnis ablegt. Sich in ein temporäres Eremitentum einübend, benutzt er sein Refugium als Beobachtungsposten und Ausgangspunkt zahlreicher Ausflüge und naturästhetischer Reflexionen. Über die gebirgige Landschaft des Baikalsees befindet er, dass ihr „*une absolue splendeur*“ (Tesson 2011, 49) eigne. Tesson, der die umliegenden Höhenzüge erkundet, erklimmt einen 2.000 Meter hohen Gipfel, um sich einen Überblick über die Topografie der Gegend zu verschaffen, und schildert seine Eindrücke folgendermaßen: „*Se tenir là, au sommet. Les montagnes, je les admire. Elles gisent, indifférentes, elles se contentent d'être. Le *So ist* de Hegel est la plus intelligente parole prononcée devant l'incommensurable.*“ (Tesson 2001, 185) Als besonderes Naturschauspiel erweist sich der Sonnenuntergang über den Bergen, den er launig kommentiert: „*Savoir si Dieu ou le hasard est responsable de cette beauté m'importe peu. Faut-il connaître la cause pour jouir de l'effet?*“ (Tesson 2011, 193) Ähnlich wie Vanier behauptet auch Tesson: „*On ne se lasse pas de la splendeur [...].*“ (Tesson 2011, 194) Ironisch mahnend fügt er freilich hinzu: „*Finalemt, avec la vodka, l'ours et les tempêtes, le syndrome de Stendhal, suffocation devant la beauté, est le seul danger qui menace l'ermite.*“ (Tesson 2011, 194) Erneut die Panoramaperspektive einnehmend, bemerkt Tesson: „*Ces montagnes n'offrent rien qu'une profusion de sensations à éprouver sur-le-champ. L'homme ne les bonifiera jamais. Dans ce paysage sans promesse, écartelé de grandeur, les calculateurs en seront pour leurs*

frais. Rien ne soumettra cette nature.“ (Tesson 2011, 260) Am Ende seines Buchs zieht der Reiseschriftsteller Bilanz über seinen mehrmonatigen Aufenthalt in der russischen Taiga, dessen Erfolg sich nicht zuletzt der landschaftlichen Schönheit verdankt: „J’ai contemplé le poème des montagnes et bu du thé pendant que le lac rosissait.“ (Tesson 2011, 265)

Tesson erweist sich zwar als sensibel für die Attraktion des Sublimen, findet indes keinen adäquaten Stil für diese ästhetische Herausforderung. Analog zu Vanier rekurriert er auf superlativische Formulierungen wie „absolue splendeur“ (Tesson 2011, 49) oder „l’incommensurable“ (Tesson 2011, 185) und macht vereinzelt Zugeständnisse an das *genus grande*, das sich in den Nomen „splendeur“ (Tesson 2011, 49) und „grandeur“ (Tesson 2011, 260) manifestiert, um seine affektive Betroffenheit zu artikulieren. Zur Beschreibung der ästhetischen Qualität des Sublimen sucht Tesson sogar Anschluss an den religiösen Diskurs, verweigert sich hier jedoch des zu erwartenden Pathos. Die Szenerie appelliert wie schon bei Vanier an den Ökologismus des Autors, der mithilfe des Verbs „bonifier“ (Tesson 2011, 260) anmerkt, dass der Mensch selbst mit technischen Hilfsmitteln nicht imstande sei, ihre erhabene Schönheit zu steigern. Ironie, Esprit und häufige intertextuelle Referenzen auf die Literatur und Philosophie kompensieren den Umstand, dass der Autor dem Erhabenen stilistisch nicht gewachsen ist, sich seinem zwingenden visuellen Reiz indes nicht zu entziehen vermag.

4 „God’s own temples“

Beschreibungen von Gletschern, die ein wesentliches Merkmal der arktischen Landschaft bilden, figurieren ebenfalls in den einschlägigen Reiseberichten. Zu den berühmtesten Büchern über Alaska zählt John Muirs *Travels in Alaska*, das zwei Reisen schildert, die der Autor in den Jahren 1879 und 1880 in den hohen Norden Amerikas unternimmt und wo er nicht nur Küstenlandschaften, Berge, Gletscher und Eisberge bestaunt, sondern sich auch mit der Lebensweise der Eskimos vertraut macht. Eine Auswahl aus dem reichen Fundus seiner Naturporträts vermittelt uns das Bild eines wortgewaltigen Schriftstellers, der die Bandbreite seines stilistischen Könnens ausschöpft, um sein Publikum vor allem für die erhabene Schönheit der arktischen Gletscherwelt zu begeistern, deren ästhetische Qualität mit der Helligkeit und dem Lichteinfall korreliert. Im Herbst, schreibt er, „the glaciers, seem to bloom like the plants in the mellow golden light“. (Muir 1998 [1915], 46) Besonders deutlich tritt diese Interdependenz in der von Muir unternommenen Beschreibung des Stickeen-Gletschers zutage: „The sunbeams streaming through the ice pinnacles along its terminal wall produ-

ced a wonderful glory of color, and the broad, sparkling crystal prairie and the distant snowy fountains were wonderfully attractive [...].“ (Muir 1998 [1915], 47) Die unbeschreibliche Schönheit eines anderen Eisriesen wächst sich bei Muir zur rhetorischen Zerreißprobe aus:

No words can convey anything like an adequate conception of its sublime grandeur [...]. Still more impotent are words in telling the peculiar awe one experiences in entering these mansions of the icy North, notwithstanding it is only the natural effect of appreciable manifestations of the presence of God. (Muir 1998 [1915], 63–64)

Von der physischen und ästhetischen Dimension des Gletschers eingeschüchtert, empfindet sich Muir als winziges Individuum vor dem „gateway of this glorious temple [...]“. (Muir 1998 [1915], 64) Sein Eispanzer erscheint ihm als „glorious crystal wall“ (Muir 1998 [1915], 66), die sich durch „a bewildering variety of novel architectural forms, clusters of glittering lance-tipped spires, gables, and obelisks, bold outstanding bastions and plain mural cliffs, adorned along the top with fretted cornice and battlement“ (Muir 1998 [1915], 66) auszeichne. Die in blaues Licht getränkten Rillen und Spalten vermitteln ihrerseits ein Bild von „ineffable tenderness and beauty“. (Muir 1998 [1915], 66) Unter dem Eindruck religiöser Gefühle schließt Muir, ehe er seine Reise in den Norden fortsetzt: „we had been in one of God’s own temples and had seen Him and heard Him working and preaching like a man.“ (Muir 1998 [1915], 68) Auf seiner ersten Alaska-Expedition besteigt der Autor einige Berge, um die topografischen Besonderheiten der Gegend zu studieren, und gewahrt „a picture of icy wildness unspeakably pure and sublime“. (Muir 1998 [1915], 149) Während Tesson dem Sonnenuntergang am Baikalsee enthusiastisch beiwohnt, blickt Muir fasziniert auf den Sonnenaufgang über dem Fairweather-Gebirge und den Gletschern: „Beneath the frosty shadows of the fiord we stood hushed and awe-stricken, gazing at the holy vision [...]“. (Muir 1998 [1915], 152) Auf seiner zweiten Reise in die Arktis besucht der Autor den Muir-Gletscher, der im heutigen Glacier-Bay-Nationalpark liegt und den er zu Fuß erkundet. Voll des Lobes erklärt er in seinem Bericht: „The view of the ice-cliffs, pinnacles, spires and ridges was very telling, a magnificent picture of nature’s power and industry and love of beauty.“ (Muir 1998 [1915], 282)

Muir’s Konfrontation mit der hyperboreischen Gletscherlandschaft erweist sich als Erfahrung des Sublimen, die er häufig mithilfe von Pathos, superlativischen Adjektiven bzw. Adverbien wie „wonderful“ (Muir 1998 [1915], 47), „wonderfully“ (Muir 1998 [1915], 47) sowie „magnificent“ (Muir 1998 [1915], 282) und Vergleichen wie „seem to bloom like the plants“ (Muir 1998 [1915], 46) sowie „nature’s power and industry“ (Muir 1998 [1915], 282) zu literarisieren sucht. Frappierend ist ferner der vermehrte Gebrauch biblischer Lexeme wie „glory“ (Muir 1998 [1915], 47),

„glorious“ (Muir 1998 [1915], 64, 66), „God“ (Muir 1998 [1915], 64), „temple“ (Muir 1998 [1915], 64) bzw. „temples“ (Muir 1998 [1915], 68) und „holy“ (Muir 1998 [1915], 152), die zeigen, wie sehr Muirs Prosa vom religiösen Diskurs geprägt ist. Dazu ist anzumerken, dass der Autor die Natur als pantheistischen Widerschein der göttlichen Herrlichkeit begreift, die sich dem Betrachter eloquent offenbart. Um die überdimensionierten Gletscherformationen zu beschreiben, rekurriert Muir auf die Terminologie der sakralen Architektur mit Begriffen wie „spires, gables“ (Muir 1998 [1915] 66) und der militärischen, die sich in Fachausdrücken wie „bastions“ (Muir 1998 [1915], 66) sowie „cornice and battlement“ (Muir 1998 [1915], 66) niederschlägt. Trotz aller Bemühungen, die sublimale Ästhetik von Gletschern literarisch festzuhalten, muss sich Muir die Inadäquatheit seiner sprachlich-stilistischen Mittel eingestehen, was die Wahl der Adjektive „impotent“ (Muir 1998 [1915], 63) und „ineffable“ (Muir 1998 [1915], 66) und des Adverbs „unspeakably“ (Muir 1998 [1915], 149) belegt.

Weniger eingehend widmet sich der Polarforscher Jean Malaurie der Darstellung der nördlichen Eiswelt. In seinem 1955 erschienenen ethnografischen Essay über die grönländischen Eskimos kommt er beiläufig auch auf Gletscher zu sprechen, die seine besondere Aufmerksamkeit erregen. Am Smith-Sund, der Meerenge zwischen Grönland und der kanadischen Ellesmere-Insel, quert er mit seinen einheimischen Begleitern eine Gletscherzunge, wo er mit „un monde fantastique“ (Malaurie 1989 [1955], 338) in Berührung kommt. Dazu führt Malaurie wie folgt aus: „Contre un château médiéval dont les poivrières, les courtines déchiquetées et ravinées font penser à quelque burg du Nibelung, s'appuie un pan de cathédrale taillé dans un verre opalin. Au près d'eux, des clochetons, des espèces de gargouilles [...].“ (Malaurie 1989 [1955], 338) Bei dieser Darstellung oszilliert der Autor zwischen Anklängen an die sakrale und profane Architektur und lässt sich vom mythologisch-fantastischen Diskurs des Mittelalters inspirieren, was die Metapher „ce palais des mirages“ (Malaurie 1989 [1955], 339) und die intertextuelle Referenz auf die Nibelungensage verdeutlichen.

Emmanuel Hussenet, der in seinem Essay *Le Nouveau Monde* das Schmelzen der Polkappen als kulturhistorisches Phänomen analysiert, hat sich in Spitzbergen aufgehalten, wo er Kajakfahrten im Eismeer unternommen hat. Über seine Erfahrungen in dieser Landschaft schreibt er: „J'évoluais dans un poème. Comment dépeindre sans l'attiédir cette grandeur primitive qui confère aux latitudes extrêmes leur majesté? Rien n'est plus puissant qu'un glacier.“ (Hussenet 2012, 18) Hussenet, der sich als Kenner der Eisregionen präsentiert, scheut nicht davor zurück, den Gletscher animistisch aufzuladen, um der Leserschaft sein Wesen verständlich zu machen: „Un glacier est une présence. Un glacier témoigne de la force tutélaire comme de la fragilité. Un glacier ne se navre pas en se délitant; il énonce le cours des choses.“ (Hussenet 2012, 21) Gemäß dieser natur-

mystischen Auffassung behauptet der Autor folgerichtig: „Le glacier est chargé d'âme. D'où le magnétisme qu'il exerce.“ (Husenet 2012, 27) Die globale Klimaerwärmung zieht allerdings den langsamen Verlust dieser Eismassen nach sich: „Le glacier est vieux, lent et poussif; sa surface est gercée, ses rides sont ses crevasses. Quand vient son dernier jour, il garde le front pendu au-dessus du gouffre, puis, d'un coup, s'effondre.“ (Husenet 2012, 76) Um ein ansprechendes Bild von ihm zu zeichnen, beschränkt er sich auf den Gebrauch der Personifikation, die das ästhetische Objekt mit anthropomorphen Zuschreibungen versieht. Wie Muir stößt Husenet an die Grenzen seiner stilistischen Kompetenz und gesteht dies unumwunden ein. Dieses Problem taucht bei der Begegnung mit Eisbergen erneut auf, wird in den jeweiligen Beispieltexten allerdings unterschiedlich verhandelt.

5 „Like ships steaming toward open water“

Die amerikanische Reiseschriftstellerin Gretel Ehrlich, die sich zwischen 1995 und 1999 mehrmals in Grönland aufhält, ist darauf bedacht, das mit der Darstellung des Sublimen häufig verwendete Pathos kreativ zu unterlaufen. In der Einleitung zum Band *This Cold Heaven* erinnert sie sich an Eisberge „big as warehouses [...]“. (Ehrlich 2003 [2001], XI) Einen analogen Vergleich wagt sie zu Beginn ihres Texts: „Glaciers calved great slabs of ice as big as convention centers and as fanciful as the Taj Mahal, and these sailed down the fjords all summer, their arches, towers, and shoulders collapsing in sudden heat as if from a fit of laughter.“ (Ehrlich 2003 [2001], 8) Ferner lesen wir: „a line of silhouetted icebergs were like ships steaming toward open water.“ (Ehrlich 2003 [2001], 175) Metaphorisierung leistet bei der Dekonstruktion des Pathos nicht minder wertvolle Dienste. So schreibt Ehrlich: „icebergs were continents drifting, pieces of light that stirred me.“ (Ehrlich 2003 [2001], 101) Desgleichen konstatiert sie: „Other icebergs were in ruins – the same deconstructed cathedrals I'd seen earlier – a spire here, a clerestory there, a nave somewhere else – their icy light spilling all over the place.“ (Ehrlich 2003 [2001], 175) Schließlich befindet die Reisende: „The icebergs were sphinxes, stranded in the frozen fjord [...]“. (Ehrlich 2003 [2001], 244)

Um die Emotionen der Leserschaft unmittelbar anzusprechen und damit die Identifikation mit den schmelzenden Eisbergen zu erleichtern, personifiziert Ehrlich die langsam dahintreibenden Eismassen, deren Existenz die steigenden Temperaturen gefährden: „an iceberg had come apart, the internal organs and inner lakes all turquoise bodies that belonged to another order of things.“ (Ehrlich 2003 [2001], 108) Parallel dazu stellt sie mithilfe eines personifizierenden Verbs fest: „An iceberg groaned, its innards collapsing.“ (Ehrlich 2003 [2001], 110)

Die organische Verbindung von Personifikation und Metapher zeigt folgendes sentimental gefärbte Beispiel: „The glazed wing of an iceberg caught light. From one translucent arch, a row of blue tears fell.“³ (Ehrlich 2003 [2001], 79) Andererseits lässt sich der Vorgang der Eisschmelze auch unter Rekurs auf den gastronomischen Jargon illustrieren: „exposed walls had been fired by sun and refrozen into glass – all glint and glaze and broken crust like crème brûlée.“ (Ehrlich 2003 [2001], 294)

Ehrlichs stilistische Annäherung an die Ästhetik der Eisberge erfolgt unter Verwendung von Tropen wie Vergleich, Personifikation und Metapher, wobei architektonische Referenzen auf Sakral- und Profanbauten wie „arches“ (Ehrlich 2003 [2001], 8), „towers“ (Ehrlich 2003 [2001], 8), „spire“ (Ehrlich 2003 [2001], 175), „clerestory“ (Ehrlich 2003 [2001], 175), „nave“ (Ehrlich 2003 [2001], 175) sowie „wings“ (Ehrlich 2003 [2001], 79) und moderne Zweckbauten aus dem Bereich der Industrie und Wirtschaft wie „warehouses“ (Ehrlich 2003 [2001], XI) sowie „convention centers“ (Ehrlich 2003 [2001], 8) das stilistische Programm erweitern. Dank der Personifikation gelingt, wie wir bereits im Zusammenhang mit der Ästhetik der Gletscher gesehen haben, eine Anthropomorphisierung der Eisberg-Individuen, deren Verschwinden durch Ehrlichs dramatisierte Darstellung an die Gefühle und vielleicht sogar das ökologische Bewusstsein der Leser appelliert.

Barry Lopez, der sich auf dem Feld des amerikanischen *Nature Writing* einen Namen gemacht hat, besucht Alaska namentlich wegen seiner Eisberge und meint: „If I had a desire simply to be with anything in the North, it was to be with icebergs.“ (Lopez 2001 [1986], 205) Stilistisch hat auch er ein Faible für die Personifikation, wenn er beispielsweise erklärt: „The first icebergs we had seen [...] seemed immensely sad, exhausted by some unknown calamity.“ (Lopez 2001 [1986], 206) Bei einer anderen Gelegenheit bemerkt er: „I stare for hours from the starboard window at these creatures I have never seen before. [...] How utterly still, unorthodox, and wondrous they seem.“⁴ (Lopez 2001 [1986], 208) Die bizarre Gestalt des Sublimen zwingt Lopez, nach Vergleichen zu suchen, die ihn aus dem Bildervorrat der germanischen Mythologie schöpfen und zugleich den Aspekt des Außerirdisch-Fremdartigen dieser Eisgebilde betonen lassen: „It was as if they [d. i. the glaciers] had been borne down from a world of myth, some Götterdämmerung of noise and catastrophe. Fallen pieces of the moon.“ (Lopez 2001 [1986], 206) Sich an diese eigenwillige Ästhetik herantastend, meint der Autor eine Parallele zwischen den Eisbergen und der profanen Architektur des

³ Ebenso: „Glazed by heat, they [icebergs] rained down turquoise tears“ (Ehrlich 2003 [2001], 97).

⁴ An anderer Stelle nennt sie Lopez elliptisch: „Creatures of pale light“ (Lopez 2001 [1986], 251).

„Potala Palace at Lhasa in Tibet, a mountainous architecture of ascetic contemplation“ (Lopez 2001 [1986], 206) zu erkennen. Den meisten Betrachtern jedoch drängt sich, so Lopez, der Vergleich mit der sakralen Architektur eines Doms auf, was er auf die je besondere Wirkung des Lichts zurückführt: „A comparison with cathedrals has come to many Western minds in searching for a metaphor for icebergs, and I think the reasons for it are deeper than the obvious appropriateness of line and scale. It has to do with our passion for light.“ (Lopez 2001 [1986], 248)

Die sprachlich-stilistische Herausforderung des Sublimen kulminiert in Lopez' Text in einer postmodernen Reflexion über das problematische Verhältnis von Signifikant und Signifikat. So meint er etwa: „we bring our own worlds to bear in foreign landscapes in order to clarify them for ourselves. The risk we take is of finding our final authority in the metaphors rather than in the land.“ (Lopez 2001 [1986], 247) Statt die perzipierten Eisberge in einen originellen Ausdruck zu überführen, wählt der Betrachter, wie Lopez argumentiert, aus einem Fundus vorgefertigter Tropen eine passende stilistische Schablone aus, in die er das ästhetische Objekt zwängt. Das bedeutet, dass die außersprachliche Wirklichkeit das selbstreferentielle Wechselspiel zwischen den Signifikanten lediglich anstößt, ohne als Signifikat neue Bedeutungen zu generieren. Damit verwirkt das ästhetische Subjekt die Chance, aus dem logozentrischen Gefängnis der Sprache auszubrechen, um zur materiellen Realität des Referenten, d. h. der Eisberge, vorzudringen. Nach Lopez besteht die Gefahr für den stilbewussten Arktisreisenden mithin darin, nicht die äußere Natur, sondern letztlich sich selbst fasziniert zu bestaunen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass trotz sprachkritischer Exkurse auch in Lopez' Arktis-Buch Tropen wie Personifikation, Vergleich und Metapher vorherrschen.

Kim Heacox, der als Nationalpark-Ranger eine besondere Beziehung zur Glacier Bay hegt, beschäftigt sich ebenfalls mit der erhabenen Schönheit von Eisbergen, die er mithilfe der Metaphorik sakraler Architektur sprachlich zu fassen sucht: „Blue minarets of ice tipped away at precarious angles. Others stood as fractured fins and flying buttresses two hundred feet tall, certain to fall any day.“ (Heacox 2006 [2005], 3) Daneben wird die mittelalterliche Wehrarchitektur von Burgen als metaphorische Referenz aufgerufen und ein Nexus mit dem Diskurs der Fantastik etabliert: „Icebergs surrounded me, this one a castle, that one a swan, each a corridor into the magic we know as children but lose as adults.“ (Heacox 2006 [2005], 3) In der Kontemplation des Erhabenen als schaurig-schöner Natur bleibt freilich die metaphorische Rückbindung an den religiösen Diskurs nicht aus. Heacox schreibt daher wenig überraschend: „Holy bergs, they seemed to glow from within, each with its own lambent light.“ (Heacox 2006 [2005], 5) Einen stilistischen Kunstgriff, auf den auch dieser Autor nicht verzichtet, bildet die anthropomorphe Personifikation: „No two icebergs were the same. With only

their upper parts visible it occurred to us that they were human, in a way – the visible conscious above, the invisible subconscious below, each unique and yet like every other.“ (Heacox 2006 [2005], 22) Über seine limitierten Darstellungsmöglichkeiten sichtlich irritiert, begibt sich Heacox auf das Terrain der Sprachkritik und stellt angesichts der von ihm bemühten Vergleiche die rhetorische Frage: „A few days earlier I had compared them to castles and swans, which now seemed absurd. *Wasn't it enough*, I wrote in my journal, *that an iceberg was an iceberg, spared of the simile shock of each one having to be like something else?*“ (Heacox 2006 [2005], 32) Die verschiedentlich evozierte Unfähigkeit, sprachlich adäquat auf die ästhetische Herausforderung des Sublimen zu reagieren, bringt Heacox zu der Überlegung, ob es nicht besser sei, jeglichen stilistischen Anspruch aufzugeben und stattdessen im mimetischen Modus zu verharren. Diese Schlussfolgerung verweist implizit auf den bereits bei Lopez monierten Versuch der Umweltliteratur, die unüberbrückbare Diskrepanz zwischen Signifikat und Signifikant im selbstreferentiellen Verweisungsspiel sprachlicher Zeichen aufzuheben. Um dieser Aporie zu entgehen, fordert Heacox die Schaffung einer Sprache des Erhabenen, die – und das scheint er zu übersehen – freilich keinen Ausweg aus der von ihm zuvor erahnten Vermittlungsunfähigkeit von Sprache böte: „Where was our language of reverence? Of sacredness? Every year in America we add hundreds of words to our dictionaries that describe our infatuation with pop culture and technology, but none that describe a deepening regard for the natural world.“ (Heacox 2006 [2005], 122) Stilistisch betritt Heacox zwar kein Neuland, berührt dafür aber ein sprachphilosophisches Dilemma, indem er wie Lopez den Verweisungszusammenhang sprachlicher Zeichen hinterfragt, ohne diese Problematik indes diskursiv zu vertiefen.

6 Resümee

Anhand des untersuchten Textmaterials lässt sich konstatieren, dass die stilistische Bandbreite des Sublimen in der Ästhetik des hohen Nordens für das Genre der Reiseliteratur ein variationsreiches Bild ergibt. Zur ästhetischen Vermittlung von Bergen, Gletschern und Eisbergen, die auf Reisen in die Polarregionen betrachtet und bestaunt worden sind, werden neben superlativischen Adjektiven gelegentlich Pathosformeln⁵ verwendet. Im Bereich der Tropen verwenden die

⁵ Pseudo-Longinos lobt übrigens die Wirkung des pathetischen Stils im Hinblick auf das Erhabene: „ich würde zu behaupten wagen, daß kein Ausdruck so groß ist wie der des echten Pathos, wenn es im rechten Moment zur Geltung kommt [...].“ (Pseudo-Longinos 1996, 41)

sieben Autoren nebst einer Autorin Personifikationen, Vergleiche und Metaphern. Um der Kategorie des Sublimen in bildmotivischer Hinsicht gerecht zu werden, werden Anleihen am Formenkanon der Profan- und Sakralarchitektur genommen, wobei sich der Einfluss der biblischen Terminologie, der germanischen Mythologie und der Fantastik als bestimmend erweist. Verschiedentlich wird in den fraglichen Reiseberichten auf den Kunstwerk- und Schauspielcharakter der als statisch und dynamisch wahrgenommenen Naturschönheiten betont. Während in der Tradition von Kant und Schiller das Dynamisch-Erhabene und das Praktisch-Erhabene der Natur „unsre Ohnmacht, als Naturwesen“ (Schiller 1968 [1793], 179) unterstreichen, zumal sie mit unüberwindlichen Gefahren assoziiert werden, schlägt der kategoriale Aspekt der physischen Machtlosigkeit im untersuchten Korpus bisweilen in sprachlich-stilistisches Unvermögen um. Die Furcht beim Anblick erhabener Objekte scheint also dem sprachlosen Staunen gewichen zu sein. Das Subjekt unterliegt nicht mehr der Gewalt der Natur, sondern scheitert vielfach beim Versuch, die Ästhetik des Erhabenen literarisch zu fassen, weshalb Heacox die innovative Forderung nach einer eigenen Sprache des Sublimen äußert. An diese Problematik knüpfen einige geradezu avantgardistisch anmutende Passagen in den jeweiligen Texten von Lopez und Heacox an, die sich dem Phänomen des Sublimen im Modus der Sprachkritik nähern. Der komparatistische Befund ergibt also, dass die Ästhetik des Erhabenen nach wie vor eine der größten stilistischen Hürden des französischen und amerikanischen *Nature Writing* repräsentiert, der man sich im vorliegenden Korpus unter Rekurs auf wenige Tropen und den Diskurs der Architektur, der Bibel, der Fantastik und vereinzelt des Ökologismus stellt.

Literaturverzeichnis

- Bohn, Dave. *Glacier Bay. The Land of Silence*. San Francisco: Sierra Club, 1967.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Hg. Adam Phillips. Oxford, New York et al.: Oxford University Press, 1990 [1757].
- Ehrlich, Gretel. *This Cold Heaven. Seven Seasons in Greenland*. New York: Vintage Books, 2003 [2001].
- Heacox, Kim. *The Only Kayak. A Journey into the Heart of Alaska*. Guilford, CN: The Lyons Press, 2006.
- Hussenet, Emmanuel. *Le Nouveau Monde. Regard sur la disparition des banquises et sur le sens des choses*. Paris: Les Cavaliers de l'orage, 2012.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner, 2001 [1790].
- Lopez, Barry. *Arctic Dreams. Imagination and Desire in a Northern Landscape*. New York: Vintage Books/Random House, 2001 [1986].

- Malaurie, Jean. *Les derniers rois de Thulé. Avec les Esquimaux polaires, face à leur destin*. Paris: Plon, 1989 [1955].
- Muir, John. *Travels in Alaska*. Boston und New York: Mariner Books/Houghton Mifflin, 1998 [1915].
- Pseudo-Longinus. *Vom Erhabenen. Griechisch und deutsch*. Übers. Reinhard Brandt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- Schiller, Friedrich. „Vom Erhabenen“. *Sämtliche Werke V. Philosophische Schriften. Vermischte Schriften*. München: Winkler, 1968 [1793]. 166–189.
- Seel, Martin. *Ästhetik der Natur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.
- Tesson, Sylvain. *Dans les forêts de Sibérie. Février-Juillet 2010*. Paris: Gallimard, 2011.
- Vanier, Nicolas. *L'enfant des neiges. Récit*. Paris: France Loisirs, 1996 [1995].
- Yourcenar, Marguerite. *Lettres à ses amis et quelques autres*. Hg. Michèle Sarde, Joseph Brami et al. Paris: Gallimard, 1995.

Walter Wagner, Studium der Romanistik, Anglistik und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Salzburg und Paris. Lehrbeauftragter an der Abteilung für Europäische und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien. Seit 2015 Privatdozent für Vergleichende Literaturwissenschaft mit Schwerpunkt Französische Literaturwissenschaft. Publikationen zum französisch-österreichischen Literaturtransfer sowie zur französischen Literatur des 20. Jahrhunderts.

Alexandra Irimia

Depicting Absence: Thematic and Stylistic Paradoxes of Representation in Visual and Literary Imagery

Abstract: The article draws up an inventory of, and compares strategies for, the theoretical and critical treatment of the absence–presence interplay at stake in the literary and visual representations of absence. This brings to our attention a multiplicity of heterogeneous and, to a greater or lesser degree, marginal signifying phenomena that have in common patterns of disrupting and deviating from the standard conventions of creating and conveying meaning through figures of absence. Lacking a name for these disparate yet similar instances where meaning is created from empty signifiers, we have chosen to call them figural voids. This attempt to produce a critical inventory focuses on modern and contemporary approaches to the analysis of figures and figurations of absence in literature, visual arts, and cinema, relying on the works of Anne Cauquelin, Jean-Pierre Mourey, Philippe Le Roux, Maurice Frechuret, Bruno Duborgel, and Marc Vernet. Their theoretical positions stand in a variety of literary and artistic contexts that are seemingly disconnected yet can be brought together on the basis of their common affinity to figural voids. This calls for a comparative standpoint and can be illustrated with examples ranging across historical periods and disciplines: from Stoic writings to Alberto Moravia's *Boredom*, from Mallarmé's blank page to the controversial curatorial practices espoused by Yves Klein.

Keywords: absence, empty signifiers, figural voids, figures of absence, literary images, regimes of representation, visibility

Modern and contemporary landscapes of literary and artistic production bring to our attention a multiplicity of heterogeneous and, to a greater or lesser degree, marginal signifying phenomena that have in common patterns of disruption and deviation from the standard conventions of creating and conveying meaning. Our focus here falls on those instances where these semiotic effects are achieved through the deployment of (rhetorical) figures of absence, through the dynamic interplay of absence and presence in representations of absence as void, lack, nothingness, as blanks, as empty physical and conceptual spaces. Lacking a name for these disparate yet similar instances where meaning is created from empty signifiers, we have chosen to call them figural voids. The following pages are an attempt to provide a critical inventory of critical and theoretical approaches

to the analysis of figures and figurations of absence in literature and visual arts.

Under various paradigms and influences, from the interwar avant-gardes to the punk scene of the 1980s, from suprematist mysticism to quantum physics, from Zen Buddhism (differentiating between eighteen different kinds of void) to minimalist conceptual art, an impressive number of explorations of absence have seen the neon lights of the art scene, have drowned in typographic ink and oceans of monochrome, or have been projected, silenced, or performed in front of outraged audiences. As understood for our purposes, “figural void” refers equally to the white space on the museum wall where there is no picture, or to the white spaces inhabiting any text, any word, any graphic sign. Figural voids represent unused potentialities of figurability, regardless of medium and expected content. They are always engaging in play with (mostly unfulfilled) expectations.

Mallarmé’s anxiety in front of the blank page does not stem from the material page itself, but from its being a figural void, a space of indeterminacy capable of hosting all potentialities while actualizing none. However, just like the typographic blanks separating – and even inhabiting – written words, the emptiness implied by the figural void is a prerequisite condition of representation. As Anne Cauquelin puts it in her study on the incorporeal as a critical category: “[Le vide] est présent avec et en même temps que toute parole prononcée, que toute énonciation quelle qu’elle soit, car il est la condition de cette énonciation même. [...] la condition est comprise dans ce qu’elle conditionne, comme étant son noyau et sa fin” (Cauquelin 2006, 30). The projection screen must be blank in order to properly accommodate any image. To put it briefly, the figural void is the figure of absence, whether manifest or implicit, that is inherent to and necessary for any representation, lying at its very core¹ just like the paradoxical region of calm that remains untroubled in the eye of a tropical storm. Nothing spins in the vertiginous centre.

In this sense, any given figure is already a figure of absence. Differentiation against a background, just like the above-mentioned cleavage inflicted by the figural upon the image, from inside the image, is the mark of a split. It is the sign of an interruption, the opening of an internal abyss:

¹ The idea is not new – it simply echoes in wider terms Maurice Merleau-Ponty’s phenomenological insights, according to which visibility involves, implies, and is built upon invisibility: “Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un *punctum caecum*, que voir c’est toujours voir plus qu’on ne voit, – il ne faut pas le comprendre dans le sens d’une *contradiction* – Il ne faut pas se figurer que j’ajoute au visible parfaitement défini comme en Soi un non-visible (qui ne serait qu’absence objective) (c’est-à-dire présence objective *ailleurs*, dans un *ailleurs* en soi) – Il faut comprendre que c’est la visibilité même qui comporte une non-visibilité” (Merleau-Ponty 1964, 295; emphasis in original).

Si l'on s'imagine un milieu absolument quelconque, sans la moindre différenciation interne, qu'il s'agisse d'un son, le plus uniforme et le plus continu qu'il se puisse, ou d'une surface indéfinie, unie, non-orientée, on aperçoit une première possibilité de structuration de ce milieu dans la simple solution de continuité. Un son rompu puis continué se mue en rythme. Ainsi, une articulation élémentaire du matériau précédemment amorphe est déjà une figure de l'absence, en ceci que c'est l'absence même, l'interruption ou le retrait du matériau, qui, dans l'instant de silence, crée la forme. La suppression ou la suspension de ce qui figure est déjà, intrinsèquement, une figuration de l'absence. La figuration montre ainsi qu'elle ne peut être, au gré des vents, soit figuration de la présence, soit figuration de l'absence, mais figuration de l'absence, par l'absence. (Le Roux 1987, 97)

The study of figured absence already has a certain (eclectic) tradition and several critical landmarks, especially in French theory. Jean-Pierre Mourey's edited volume of interdisciplinary essays points to the transmedial complexity of this particular category of figuration (Mourey 1987). Only one year later, Marc Vernet published *Figures de l'absence: De l'invisible au cinéma* (1988), where he identifies five distinct figures used in cinematography – a spectral medium itself – to signal the existence of absent images that inhabit an off-screen space: looking at the camera, the subjective camera, superimposition, the portrait, and the absent character. More recently, Anne Cauquelin (2006) has revisited contemporary art through the lens of the four categories of the incorporeal (time, place, void, the expressible) as they are described in Stoic writings.

All these accounts testify to the complex and ambiguous nature of absence – a feature that disqualifies it from the inventory of rigorous concepts. In his essay “Ombres, éclats, fragments,” Jean-Pierre Mourey points to the three distinct meanings of the prefix *ab-* in Latin. Firstly, *ab-* “off, away” may be read as a sign of distancing; a purely spatial form of absence. Secondly, it may signify a lack, a more radical figure of loss, an ellipsis that interrupts a continuum. Thirdly, it is the mark of a deep, unbridged gap between two elements which it is impossible to reconcile with one another. The strongest example of this incompatibility would be the fact that any regime is prevented from properly accommodating the divine.² One might think here of Hegel's account of the entry of Pompey the Great into the Holy of Holies in the Temple of Jerusalem, where the Emperor was amazed to discover that this most sacred room, which he imagined filled with sights unseen, was in fact empty (Baum 2009, 425). However, the realm of absence is so vast that it accommodates both that which cannot be figured and that which can only be

² “L'incompatibilité suppose une différence radicale qu'aucun seuil [...] ne peut résoudre, effacer, suturer. [...] Aucun élément du monde sensible, aucune image ne peuvent donner une représentation adéquate du Divin. Cette représentation sera aimantée, travaillée par de l'irreprésentable” (Mourey 1987, 26).

figured.³ As such, absence is a *non-lieu*, the paradoxical territory which lies at once outside of figuration and within it.

Further attempts at approaching absence will only reveal more of its inherent contradictions. For example, the figuration of absence meets its most radical form either in the absolute absence of figuration, or in its overabundance. Referring to multiple aesthetics built around *horror vacui* (baroque or Islamic art, to give only two common examples), Mourey points out that the awareness of an absence does not necessarily lead to silence, void, nothingness – and, broadly speaking, to what we have called a figural void. It can just as well trigger an infinite proliferation of figures, a swirl of numbing appearances, a staged yet unstable excess of figuration.⁴ Perhaps due to these extreme, polarized tendencies, the strongest effects of absence are those created through a certain staging, a careful *mise en scène*. In his article “La *tabula rasa* ou le vide de la peinture,” Maurice Frechuret also validates this view, writing that “des mises en scène où les figures de l’absence se mettent en place, jamais frontalement, [...] mais dans des images progressives et elliptiques où les effets suggestifs sont souvent plus convaincants que la visibilité pure” (1987, 111). Let us give just one example: Yves Klein’s empty exhibition, *La Spécialisation de la sensibilité à l’état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, opened in Paris in 1958 at the Iris Clert Gallery. It was by no means a careless enterprise, even if it consisted of nothing but a white, empty room. The walls had been painted by the artist himself; witty invitations had been sent; blue cocktails had been served at a blue entrance. The immaterial works “on display” (bits of Klein’s pictorial sensibility, as he insisted on calling them) were sold for gold or simply taken away, impregnated in the clothes of visitors who had to pay as much as 1,500 francs to “see” them. “Ils sont tous aveugles!” Klein (2006, 22) said in disdain about those who complained about having nothing to see at his completely empty fully exhibit. But there was more than just

3 “La figuration s’instaure toujours, d’ores et déjà, sur fond d’absence: absence du réel qui est figuré” (Mourey 1987, 9).

4 “La conscience du manque (manque d’une vérité salvatrice, d’un socle, d’un fondement) n’entraîne pas pour autant le silence, le vide. Elle peut susciter un tourbillonnement de figures, des redoublements vertigineux: la prolifération des arabesques, la spirale des volutes, l’enfilade des masques cachent le vide, le rien. La scénographie de l’excès, la théâtralisation de la mise en abîme, les métamorphoses et les ambivalences déploient leur faste. Dans son *Anthologie de la poésie baroque française*, Jean Rousset note cette proximité: de la conscience du vide naît le besoin de l’illusion, de l’inconstance des choses, le goût du décor, du déguisement. [...] Ainsi, quand l’expérience intérieure est l’intuition de l’inconstance, du peu de poids des choses, d’une vacuité, l’une des attitudes éthiques, esthétiques est de jouer de l’illusion, de redoubler celle-ci. Une autre stratégie serait le dénuement, le silence, l’effacement de soi.” (Mourey 1987, 7)

nothing to see, for the matter of nothingness is more complex than that; in Gaston Bachelard's words: "There is an imaginary beyond, a pure beyond, one without a within. First there is nothing, then there is a deep nothing, then there is a blue depth" (Bachelard 1988 [1943], 167–168).

The figurations of absence are, therefore, endowed with a rhetoric and a topology of their own. Nevertheless, the resulting regime of figuration is not to be mistaken for a regime of representation: the difference between the two is that, while figuration refers to the articulation of figures, representation implies a more or less transparent strategy of mimesis, a certain repetition and reproducibility (Mourey 1987, 11). Mourey continues his argument by explaining how the fragment (in fact, any result of an interruption, a syncope, an ellipsis) is a matrix for figuring absence, for it is the trace of a loss, the present mark of an absence, and it functions by the logic of synecdoche. Other figures able to embody an absence may take on a different logic – the logic of metaphor, for example.⁵

Afterwards, the French critic points to another necessary distinction between the "presentification" of absence (the return of the absent as present, the overcoming of the *ab-*) and the figuration of the absent as absent (Mourey 1987, 32). According to him, the work of figuring absence – articulating figures that signify absence and render it perceptible – is a work of staging, a way of keeping it at a distance through subtle effects that replace, with a stronger impact, the usual inventory of signs explicitly gravitating around the idea of absence (deserted or abandoned places, graves, ruins).⁶ Mourey's hypothesis is based on examples drawn from Romantic or modern painting (Caspar David Friedrich, de Chirico), but its relevance is broader and exceeds the margins of the canvas. One can recognize it in the words of Maurice Blanchot, who refers to the same effect of neces-

5 "C'est un fragment, il porte la trace de la violence des hommes et du temps: ses bords sont à vif et le vif de cette coupure le marque comme fragment. Parmi les figures de l'absence, les unes sont des restes du corps, de l'objet perdu [...]. Les autres sont produites en substitution à ce qui a été perdu. [...] Métaphores de l'absent, elles peuvent aussi par l'unité, l'euphorie de leur forme, affirmer la pérennité de ce qui a disparu. La puissance du fragment tient à sa nature paradoxale. Ce qui saute aux yeux, c'est ce qui manque, fait défaut" (Mourey 1987, 42–43).

6 "Tout autrement, certaines peintures mettent en scène l'absence. Elles produisent (*pro-ducere*) un effet d'éloignement, de défection ou de manque. Celui-ci ne résulte pas d'une figure, d'un détail nommables, localisables. L'impression d'absence naît d'un je ne sais quoi qui est l'effet de l'ensemble du dispositif pictural, d'une scénographie. La peinture de De Chirico, de Friedrich serait fastidieuse si elle se réduisait à un catalogue de signes de l'absence: places vides, fenêtres fermées, roulottes abandonnées pour le premier, ruines, tombeaux, bateaux échoués, arbres morts pour le second. La désolation et le vertige du vide, chez Friedrich, naissent du télescopeage d'un plan proche (avec ou sans personnage) et d'un plan lointain. Les plans intermédiaires sont supprimés" (Mourey 1987, 33).

sary distancing when exploring the poetic possibilities of grasping absence: “We see clearly, then, why poetic language can revive things and, translating them in space, make them apparent through their distancing and their emptiness: it is because this distance lives in them, this emptiness is already in them; thus it is right to grasp them, and thus it is the calling of words to extract the invisible center of their actual meaning” (Blanchot 2003 [1959], 58). Or, several paragraphs earlier, he speaks of

that ability to represent by absence, and to manifest by distance, which is at the center of art, an ability that seems to distance things in order to say them, to keep them apart so that they can be illumined, a capability of transformation, translation, in which it is this very apartness (space) that transforms and translates, that makes invisible things visible and visible things transparent, thus makes itself visible in them and is revealed as the luminous heart of invisibility and unreality from which everything comes, and where everything is completed. (Blanchot 2003 [1959], 56)

Maurice Blanchot situates the figurations of absence at the crossroads of language and the realm of visibility. In a similar gesture, Mourey acknowledges that this ontologically unstable concept is, quite transparently, as much a matter of writing as it is one of seeing.⁷ Moreover, he adds that the figuration of absence not only transcends the limits of a single medium but even goes beyond the linguistic and the visual. Towards the end of this article, we shall explore in more detail how semantic vacuums are figured.

It is precisely because absence can take many forms that eventually it gives up all form. However, its presence can still be figured, for we have already shown that the figure is not a form but rather an event, just as figuration is not a representation, an indication, a signification, or an image, as described by Husserl (1969, 27–35). In this sense, Bruno Duborgel identifies a specific figure of absence in *moiré* patterns, a strange articulation of space which allows for an endless interplay of appearance and disappearance. What is visible can be seen because of the invisibility of a complementary figure; due to the permanent codependency

7 “La figuration de l’absence dans du visible, sa visualisation, ne sont pas une opération simple dès lors, mais un redoublement entre le dire et le voir. Ce qui se donne à voir dans une peinture a certes son propre ordre spatial, architectonique, mais en même temps, comme telle ou telle description littéraire, ce qui s’y figure est d’ores et déjà du discours (un certain discours sur le sujet humain, sur l’être du monde). [...] L’étude des figurations de l’absence permet de repérer des points nodaux, éléments communs au discours philosophique et à l’image littéraire, picturale. [...] les éléments qui s’imposent comme déterminants dans les figurations de l’absence appartiennent à la fois à l’ordre du discours et du voir. Dans la dialectique de la présence et de l’absence, ils s’altèrent, s’inversent, se métamorphosent” (Mourey 1987, 41–42).

of absence and presence, the image is unstable and momentary, emerging from the potentialities of the interwoven inscription and effacement in the pattern of a texture (or a text):

moiré – [...] étoffe devenue sub-stance de l'apparition et de la disparition, espace des reconversions souples et incessantes du même et de l'autre. Chaque présence d'une configuration de formes et de rythmiques lumineuses se nourrit d'une disparition, "absorbe" un état précédent, mais aussi bien ne fait que tenir en suspens son retour possible. Le disparaître n'est guère que s'absenter; l'apparaître fait corps avec l'absence dont il se soutient; il n'est lui-même qu'une des figures momentanées, dé-couverte, des émergences possibles du tissu ou texte. Chaque état de présence portée à la visibilité retient – au double sens simultanément de "tenir en retrait" et de "se souvenir" – l'altérité et l'absence que sa propre mise en exergue semble mettre entre parenthèses, le temps d'une posture du regard. [...] L'inscription et l'effacement se disent l'un l'autre [...] et se donnent paradoxalement coefficients de profondeur sur surfaces mobiles. (Duborgel 1987, 69)

In "Ceci est mon corps," Philippe Le Roux formulates two challenging questions. The first one is closely related to the features of *moiré* patterns: if absence can only be understood in relation to presence, would it not be worth asking whether the presence and the absence are each the negation of the other, or whether, on the contrary, they imply each other in the act of figuration? Le Roux's answer is that the very figuration of absence is, simultaneously, fundamental to and threatening for this frequently misunderstood opposition. The figured absence, he says, already takes the consistency of a presence, despite the fact that it engenders a double absence: the absence which is figured, as well as the absence inherent in every figuration. The second question draws on an analogy: if figuration engenders some sort of presence, what is it that opposes figuration in the same way as absence opposes presence? To this, Le Roux replies:

L'ipséité, sans autre forme qu'elle-même, demeure inarticulée, et n'est ni énoncée ni montrée; elle est, à la limite, inaccessible, et, plus spécialement, invisible, et s'apparente davantage à l'absence qu'à la présence. A l'inverse, la figuration met le visible en formes, l'interprète, le manifeste, et, par là, y prépare l'initiative du spectateur par laquelle advient la présence. Toute figuration, fût-elle d'absence, est aussi, comme figuration, une présence. La figuration surmonte ainsi l'équivoque de l'absence et de la présence, laissant en arrière l'ipséité du réel innomé. (Le Roux 1987, 107)

A slightly different vocabulary further complicating the relations between absence and presence is used by Anne Cauquelin when she revisits, from the perspective of contemporary art, the figuration of the void as conceived by the Stoics. According to Apollodorus, quoted by Diogenes Laertius, *to pan*, "the All", includes *to holon*, "the finite body of the world," and the void, an infinite space

deprived of direction, limits, orientation, or content. “By the totality of things, the All, is meant, according to Apollodorus, (1) the world, and in another sense (2) the system composed of the world and the void outside it. The world then is finite, the void infinite” (Laertius 1925, 247). This void surrounds the world (it is nowhere to be found inside it) and counts as one of the four species of the “incorporeal,” together with time, space, and the expressible. Moreover, the only determination that applies to it is the ability to contain matter without actually doing so. Diogenes states the same about all incorporeals:

The world, they say, is one and finite, having a spherical shape, such a shape being the most suitable for motion [...]. Outside of the world is diffused the infinite void, which is incorporeal. By incorporeal is meant that which, though capable of being occupied by body, is not so occupied. The world has no empty space within it, but forms one united whole. This is a necessary result of the sympathy and tension which binds together things in heaven and earth. (Laertius 1925, 245)

For the Stoics, the void was impossible to figure. Its role is precisely to make room for figuration, to create a space for the world to breathe, inserting a neutral space (Cauquelin 2006, 36) that allows for the play and movement of signs. Three examples of figural voids (*formes du vide*, as Cauquelin calls them) are given, partly overlapping with the figures of absence identified by Jean-Pierre Mourey. The first form of the void is the gap, the pit, the hole (*le trou*), which appears in a pre-existing *dispositif* as an interruption or a lack; either way, its ontological regime is a negative one. The second form described by Cauquelin is “l’immatériel sous le signe du blanc,” exemplified by monochrome paintings. Just like the first form of the void, the monochrome requires the materiality of a medium in order to make itself seen. The empty canvas, as a negation of painting, needs to be put on display “somewhere” in order to affirm itself. A scene from Alberto Moravia’s novel *La Noia* [Boredom] is an excellent example of performative *ekphrasis* that proves how an empty canvas becomes a work without becoming less empty:

I remember perfectly well how it was that I stopped painting. One evening, after I had been in my studio for eight hours, painting for five or ten minutes at a time and then throwing myself down on the divan and lying there flat, staring up at the ceiling for an hour or two – all of a sudden, as though at last after so many feeble attempts I had had a genuine inspiration, I [...] slashed repeatedly at the canvas on which I had been painting, not content until I had reduced it to ribbons. Then from a corner of the room I took a blank canvas of the same size, threw away the torn canvas and placed the new one on the easel. Immediately afterward, however, I realized that the whole of my – shall I say creative? – energy had been vented completely in my furious and fundamentally rational gesture of destruction. I had been working on that canvas for the last two months, doggedly and without pause; slashing it to ribbons with a knife was equivalent, fundamentally, to finishing it – in a negative manner, perhaps, as regards external results. In fact my destruction of

the canvas meant that I had reached the conclusion of a long discourse which I had been holding with myself for an interminable time. It meant that I had now planted my foot on solid ground. And so the empty canvas that now stood on the easel was not just an ordinary canvas which had not yet been used; it was a particular canvas that I had placed on the easel at the termination of a long job of work. (Moravia 2004 [1960], 3–4)

Last but not least, the third form of absence identified by Anne Cauquelin is withdrawal or displacement – “le retrait ou le déplacement.” This refers to multiple phenomena that push the contemporary work of art towards its periphery and its context, abandoning its pretensions of producing specific objects defined by their inner consistency (Cauquelin 2006, 79–80). Yves Klein’s 1962 empty exhibition of a room from which he had removed all paintings, or Robert Morris’s *Statement of Aesthetic Withdrawal* (1963) are works that dislocate the scope of artistic practice from the realm of visibility and insert it into a conceptual space. Morris’s work consists of a typed and notarized text serving to negate the “aesthetic quality and content” of a previous work by the same artist, referred to as “Exhibit A.” In other words, the second work is nothing more than the statement of a loss, a deprivation: the voluntary withdrawal of aesthetic value from another work. In a sense, the gesture reiterates in conceptual terms the visual erasure of a Willem de Kooning drawing by Robert Rauschenberg (which had taken place exactly ten years earlier), with the difference that the author of the original work is now identical with the author that engenders and signs its disappearance. Towards the end, Anne Cauquelin’s analysis performs a similar gesture of self-erasure. Her extensive attempt at illustrating, describing, and defining the incorporeal concludes with recognition of the overwhelming indeterminacy of the subject matter that immediately renders any such attempt vain, null and void.⁸

The figures of absence already identified by the French theorists cited above are not mutually exclusive. With the exception of Vernet’s five figures pointing to the absent presence of an off-screen space in cinematography, these figural voids are not medium-specific either. Rather, one could consider them attempts to grasp absence from fleeting viewpoints and always-too-narrow angles. With the full awareness that aiming to create an exhaustive taxonomy of such figures is nothing short of a utopian endeavour, we have drawn here a comparative chart of contemporary theoretical approaches to figural voids in literature and visual arts. Simultaneously, as an instrument for further investigations, our enquiry reveals

⁸ “Inutile de les illustrer [les incorporels], ils n’ont pas d’image; inutile de les décrire, ils n’ont pas de forme – et en cela, ils sont bien invisibles; inutile de les assigner à résidence, ils n’ont rien qui puisse les fixer” (Cauquelin 2006, 133).

how the many relationships between the written word and the artistic image can be explored not only in the positive mode of presence, but also in the negative ontological regime of absence.

Works cited

- Bachelard, Gaston. "The Blue Sky." *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*. By Bachelard. 1943. Trans. E. R. Farrell and C. F. Farrell. Dallas: The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1988. 161–174.
- Baum, Deborah. "Le Rien et les Juifs." *Vides: Une retrospective*. Eds. John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, and Clive Phillpot. Paris: Centre Georges Pompidou; Berne: Kunsthalle Bern, 2009. 425–431.
- Blanchot, Maurice. *The Book to Come*. 1959. Trans. Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Cauquelin, Anne. *Fréquenter les incorporels: Contribution à une théorie de l'art contemporain*. Paris: PUF, 2006.
- Duborgel, Bruno. "Moires intérieures: Sur quelques tapis photographiques de Maurice Muller." *Figurations de l'absence: Recherches esthétiques*. Ed. Jean-Pierre Mourey. Saint-Étienne: Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), 1987. Travaux-Université de Saint-Étienne 60. 69–94.
- Frechuret, Maurice. "La *tabula rasa* ou le vide de la peinture." *Figurations de l'absence: Recherches esthétiques*. Ed. Jean-Pierre Mourey. Saint-Étienne: Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), 1987. Travaux-Université de Saint-Étienne 60. 111–126.
- Husserl, Edmund. "Expression et signification." *Recherches logiques: Prolégomènes à la logique pure*. By Husserl. Trans. Hubert Élie, Lothar Kelkel, and René Schérer. Vol. 2. Paris: PUF, 1969. 27–35.
- Klein, Yves. *Vers l'immatériel*. Paris: Éditions Dilecta, 2006.
- Laertius, Diogenes. *The Lives and Opinions of Eminent Philosophers*. Trans. Robert Drew Hicks. Vol. 2. London: Heinemann, 1925.
- Le Roux, Philippe. "Ceci est mon corps." *Figurations de l'absence: Recherches esthétiques*. Ed. Jean-Pierre Mourey. Saint-Étienne: Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), 1987. Travaux-Université de Saint-Étienne 60. 95–110.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Moravia, Alberto. *Boredom*. 1960. Trans. Angus Davidson. New York: New York Review Books, 2004.
- Morris, Robert. *Document*. 1963. Museum of Modern Art, New York. Object no. 516.1970. <https://www.moma.org/collection/works/79897> (19 December 2018).
- Mourey, Jean-Pierre. "Ombres, éclats et fragments." *Figurations de l'absence: Recherches esthétiques*. Ed. Mourey. Saint-Étienne: Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), 1987. Travaux-Université de Saint-Étienne 60. 25–48.
- Vernet, Marc. *Figures de l'absence: De l'invisible au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1988.

Alexandra Irimia is a PhD candidate in Comparative Literature at Western University in London, Ontario. Having a background in literary studies and political science, she is currently conducting research on text-image relations, bureaucratic poetics, and figures of absence in literature and visual arts. Her work combines translation projects with teaching and research assistantships in world literature, film studies, and image studies.

Jesper Gulddal

Putting People in Jail, Putting People in Books: Author Characters in Agatha Christie and Dashiell Hammett

Abstract: The use of authors as fictional characters is a shared feature of two novels by authors who are often seen as diametrical opposites: Agatha Christie's *Death in the Clouds* (1935) and Dashiell Hammett's *The Dain Curse* (1928–1929). This article argues that the fictional authors have significant implications for our understanding of the two novels, not only because they serve as mediums for reflection on the detection genre and its conventions, but also, more importantly, because they initiate a complex interplay between conflicting forms of authority – a game of truth and fiction that threatens the authority of the detective protagonist and thereby calls into question the authoritative self-interpretation of the mystery plot as presented in the form of the detective's solution. The article presents a comparative analysis of two writers who are rarely studied together and may seem to have little in common, embodying as they do two distinctive styles of detective fiction. As the analysis shows, the close proximity of detectives and authors in both novels makes for an important and overlooked connection between them, bringing to light a set of shared epistemological ironies.

Keywords: Agatha Christie, authors as characters, Dashiell Hammett, detective fiction, metafiction

The career of crime fiction as an area of academic criticism has always been characterized by an ambiguous relationship to its object. On the one hand, scholars in popular fiction and cultural studies have done much to raise the status of crime fiction as a genre that is produced, bought, read, translated, and adapted on a colossal scale and is arguably the only literary genre with a truly global reach. On the other hand, critics have been reluctant to apply to this genre the same methods as those applied to what is sometimes referred to as literary fiction. In his seminal essay "The Typology of Detective Fiction," Tzvetan Todorov (1977) argues, for example, that individual instances of detective fiction are ultimately nothing more than embodiments of a stable structure with only three major variants, which he conceptualizes as the whodunit, the thriller, and the suspense novel; accordingly, there is no particular need for a critical approach that uncovers the individuality of the singular literary text. Much later, in 2004, Ken Gelder argues,

drawing on Pierre Bourdieu's (1993) dualist account of the "literary field," that a categorical divide separates "popular fiction" from "Literature," and that the former is generally seen not to warrant the detailed scrutiny devoted to the latter (Gelder 2004, 35–39). What has emerged as a result of these and related contributions is an epistemic regime – one that allows for many exceptions – that determines which critical activities can and cannot be brought to bear on crime fiction texts. Under this regime, crime fiction can be explored in terms of genre and genre evolution; analysed contextually from the point of view of the publishing industry or the social, cultural, or political environment; or mapped and charted using the broad, sweeping perspective of the fan, the historical surveyor, or the taxonomist. However, unlike "Literature," crime fiction texts are not commonly subjected to detailed textual analysis with a view to establishing their individual – as opposed to strictly generic – ways of generating narrative and meaning.¹

The following comparative discussion of Agatha Christie and Dashiell Hammett forms part of a larger, collaborative research project, "Crime Fiction on the Move," which challenges this view (Gulddal, King, and Rolls 2019). Against the notion that crime fiction is formula-bound and static, we want to highlight the formula-bending dynamism of crime fiction and the ways in which the genre evolves as a result of constant self-critical experimentation. Whereas the field of literary studies has in recent years veered away from close textual analysis in favour of new forms of "distant reading" (Moretti 2013), we assert that distant reading was always the default mode of crime fiction studies, and that genuine innovation in this area therefore necessitates the opposite movement, from distant to close critical reading.² Contesting the idea of an ontological divide between popular and literary fiction, we work on the assumption that lit-

1 To get a sense of this epistemic divide, one only has to take stock of the many books devoted to the history and evolution of crime fiction as a genre while at the same time looking at the relatively few titles devoted to the critical assessment of individual crime fiction authors or novels. It is striking to note, for example, how relatively little academic criticism is available on Agatha Christie, who, according to the Agatha Christie Ltd website (n.d.), is "the best-selling author of all time," and, further, to see a book published as recently as 2016 lay claim to being "the first major scholarly collection of essays on Christie in English" (Bernthal 2016, 1). The French literary critic Pierre Bayard's detective criticism trilogy (2000, 2002, 2008) represents an ambitious, although perhaps also somewhat extreme, attempt to apply close analysis strategies to crime fiction classics. Alistair Rolls and I have engaged critically with Pierre Bayard's "detective criticism" in two complementary journal articles (Gulddal and Rolls 2015; Rolls and Gulddal 2016).

2 More specifically, innovation in this area seems to require the combination of close-reading practice with a global outlook on the genre (see Gulddal, King and Rolls 2019, 1–24). For an example of a close reading of Agatha Christie inspired by psychoanalysis, see Rolls (2015).

erature is a highly diverse field of variously interrelated textual practices, and that a neat segregation of this field using criteria of popularity or genre blinds us to the hybrid forms that make up a considerable part of what we refer to as literature.

It is this broad research agenda that provides the framework for this paper's comparative discussion of Agatha Christie's *Death in the Clouds* (first published 1935) and Dashiell Hammett's *The Dain Curse* (first published 1928–1929). My specific entry point is a type of self-reflexivity characteristic of detective fiction, centred on the use of authors as fictional characters and the complex relationship between such author characters, the detective protagonists, and the real authors. This triangular relationship looms large in the history of crime fiction, arguably appearing for the first time in Edgar Allan Poe's detective stories in the form the detective-and-sidekick structure that would later become a commonplace of the genre. However, as I argue in the following pages, the interpretive implications of this relationship, which also manifests itself in a range of other forms, have not been fully appreciated. In Christie and Hammett, the appearance of author characters seems to initiate a complex interplay of conflicting forms of authority – a game of truth and fiction which threatens the authority of the detective protagonist and thereby calls into question the authoritative self-interpretation of the mystery plot as presented in the form of the detective's concluding solution. What follows, then, is a comparative analysis of two authors who are rarely studied together and may seem to have little in common, embodying as they do two distinctive styles of detective fiction. However, as my analysis will show, the close association of the detective and the author in the two novels makes for an important, and overlooked, connection between them, bringing to light a set of shared epistemological ironies.

*

Agatha Christie is sometimes seen as the queen of “formula fiction” (Cawelti 1976, 111). The widespread view implied by this characterization is that two-dimensional characters and contrived plots abound in Christie's works, and that they – by adhering closely to proven patterns and conventions – represent the opposite of “real” literature, which is wedded instead to an ideal of genre-transcending originality. While there is no denying that Christie's detective fiction contains formulaic elements, there is reason to challenge this view. The noted crime fiction writer P. D. James talks about the “extraordinary variety of books and writers which this so-called formula has been able to accommodate, and how many authors have found the constraints and conventions of detective fiction liberating rather than inhibiting of their creative imagination” (2009, 16). This

statement applies particularly well to Christie's works.³ Far from simply rehashing existing genre conventions, Christie can usefully be read as an experimental writer who constantly challenges the rules and constraints of the genre, and in this sense she has more in common with her modernist contemporaries than she normally gets credit for (see Birns and Birns 2010). Her experimental streak manifests itself most clearly in a constant search for new ways of both committing and investigating murder; often, this involves clean breaks with convention as well as challenging the idea that authors of detective fiction should "play fair" with their readers. Yet it also comes to the fore in her constant play with narrative voice, with reader expectations, and with the detective's authority, which is often challenged by means of subtle, and sometimes not-so-subtle, ironies (Gulddal 2016, 18–20).

Christie's 1935 novel *Death in the Clouds* includes among its cast an author of whodunit novels, Mr Clancy. This person is thrilled on learning that the murder that took place on his flight from Paris to Croydon was seemingly committed using an indigenous South American blowpipe and a dart soaked with the poison of an exotic snake. The reason for his "blissful excitement" is that this murder weapon clearly references detective fiction conventions; the killer in Arthur Conan Doyle's *The Sign of Four* also uses poison darts, and Clancy himself claims to have used a very similar device "both in book and short story form" (Christie 2003, 485). In other words, the murder of Madame Giselle appears to be a case of reality mirroring, and perhaps even outdoing, detective fiction: "As I say, most extraordinary. I am myself a writer of detective stories, but actually to meet, in real life –'. Words failed him" (391).

Determined not to be upstaged, Mr Clancy sets to work writing a detective novel based on the events of the Croydon flight, featuring his banana-eating and nail-biting private investigator, Wilbraham Rice. His outline for this novel, the working title of which is *The Air Mail Mystery*, is a witty parody of the whodunit format as well as a bit of self-deprecating fun on the part of Agatha Christie herself. It uses the setting and characters of the real-life murder mystery, yet introduces its own suitably contrived solution involving a female murderer who is not only a contortionist and a master of disguise, but also a parachute jumper, a snake charmer, and a chemist with ready access to the "newest gas" (Christie 2003, 486). "You can't write anything too sensational," Clancy states in defence of this plot. "After all, you don't want a detective story to be like real life? Look at the things in the papers – dull as ditchwater" (487).

³ It is worth mentioning here that P. D. James, despite her emphasis on the productive and liberating aspects of formula writing, regards Christie as a cunning but conventional writer whose greatest strength was that "she never overstepped the limits of her talent" (2009, 4).

However, Mr Clancy's character and his remarks on the poetics of the detective story are not just a witty interlude, but also generate a string of self-reflexive ironies that are significant in terms of our understanding of this novel. In the first instance, these ironies concern the relationship between fiction and reality. It can reasonably be assumed that Christie introduces Mr Clancy so as to establish an opposition between a sensationalist type of detective fiction and the allegedly more serious type that she herself represents – in other words, that Clancy fulfils the same narrative function as the numerous derogatory references to detective fiction that are scattered across Christie's novels, namely that of assuring readers that the story they are reading is in fact more real and less fanciful than the standard detective writing of the day. Yet, by situating the novel's murder plot at the halfway point between the detective fiction conventions on which it draws and the (fictional) detective fiction it inspires, Christie arguably achieves the exact opposite. If anything, this curious framing suggests that the novel's own murder plot is simply one in a sequence of fictions, and thereby foregrounds its artificiality rather than its realism. This irony is not lost on Mr Clancy, who at one point takes to calling Poirot "Watson," casting himself in the role of Sherlock Holmes. Clancy is suggesting that Poirot serves as his "idiot friend." However, in a wider sense, the implication is that the roles of the detective and the detective fiction writer are interchangeable, and even that their methods are similar: both are sense-making operations that transform a mass of heterogeneous and sometimes conflicting information into a meaningful narrative.

The novel returns to this radical point at the very end, in the context of Poirot's solution. The revelation in this case does not occur in a great drawing-room scene, but is an intimate affair attended only by Poirot himself, Inspector Japp, the murderer (whose name is Norman Gale), and Mr Clancy. While the first three invitees are clearly required to be present, forming as they do the familiar triad of policeman, amateur detective, and culprit, there is no compelling narrative reason why Clancy needs to be there; he is clearly the odd one out, having nothing to do with the murder. Poirot may have invited him due to a desire to settle the score with this somewhat arrogant writer and at the same time establish once and for all the difference between the detective and the author of detective fiction. Yet, even though Clancy appears to admit defeat, referring to Poirot's final revelation as "absolutely the most thrilling experience of my life. You have been wonderful!" (Christie 2003, 550), the set-up once again casts doubt on exactly what it sets out to prove. The neat separation of fiction and reality collapses when an indignant Norman Gale, confronted with Poirot's accusation, suggests that the detective "adopt Mr Clancy's profession" (548), that is, becomes a writer. Moreover, it is never made clear what exactly Clancy admires in Poirot. Is it his skills as a detective, or it is rather his talent for storytelling – his genius for turning jumbled bits of informa-

tion into a strong and coherent plot, eliminating all competing possibilities in the process?

Just as there is no narrative reason why Mr Clancy should be present in the final scene, there is no narrative reason why he should feature in the novel at all. In terms of the murder mystery itself, he is eminently replaceable. The fact that he *is* present and *does* feature, and that he throughout the novel hovers in close proximity to Poirot, suggests that his presence is required to make a point of a more general nature. A type of self-referentiality, yes, but perhaps also a broader questioning of some of the pillars of the whodunit format, particularly the distinctions between the rational and the imaginative, and the critical and the creative, and the definition of truth in terms of either correspondence with facts or the coherence of a narrative. We cannot be absolutely sure that Christie had any awareness of these ironies; but, as someone who was herself constantly moving between the roles of Poirot and Clancy, being, like Clancy, a *real* author and an *imagined* detective, she may well have been more aware than she lets on, and more aware than the dismissive view of detective fiction as simple and formulaic can accommodate. It is certainly true that Christie often treats her detective protagonists with continual irony, intimating in this way that detective work is not simply about order and method, as Poirot would have it, but also, like detective writing, about crafting persuasive and coherent narratives.⁴

*

A similar use of the author as a fictional character, and one that generates similar ironies, can be found in Dashiell Hammett's *The Dain Curse* (first published 1928–1929). A pulp shocker cobbled together from short stories to capitalize on the success of *Red Harvest*, this novel is often regarded as Hammett's least successful. Yet, although *The Dain Curse* certainly has a sensationalist feel, it cannot be dismissed out of hand as incoherent. It does cohere, but its plot is not one that builds towards a fully transparent and authoritative ending. Quite on the contrary, Hammett's plot seems to imply a progressive dismantling of the detective format itself. Accordingly, it describes a movement not towards clarity, but towards increasing levels of uncertainty.

⁴ For further discussion of this question, see Gulddal (2016, 16–18). Ariadne Oliver, the best-selling detective author who appears in seven novels, is the most sustained and elaborate example of this use of authors as fictional characters. For an analysis that draws in part on Bayard, see Grauby (2016).

Just as in Christie's *Death in the Clouds*, this dismantling of genre conventions and concurrent production of uncertainty is strongly associated with an author, the detective protagonist and narrator's friend, Owen Fitzstephan. The narrative importance of this author character is underlined by the fact that he appears at the end of each of the novel's three parts and is eventually given a key role in the overall plot.

Fitzstephan is introduced early in the novel in a way that openly and insistently suggests that the apparent opposition between the creative writer and the critical detective obscures a more fundamental similarity between the two professions. The detective and the author met each other for the first time five years before the main storyline begins, when both were in New York investigating, with different intentions and from the point of view of their different professions, a criminal gang of fake spiritual mediums. Since they were already "plowing the same field" (Hammett 1999, 206), they decided to collaborate. This similarity between their respective investigative practices is expanded upon by Fitzstephan when they are reacquainted in San Francisco in the novel's present:

"Are you – who make your living snooping – sneering at my curiosity about people and my attempts to satisfy it?"

"We're different," I said. "I do mine with the object of putting people in jail, and I get paid for it, though not as much as I should."

"That's not different," he said. "I do mine with the object of putting people in books, and I get paid for it, though not as much as I should." (Hammett 1999, 210)

The set-up here is very similar to what we found in Christie. In *Death in the Clouds*, the close association of Poirot and Mr Clancy suggested that the roles of detective and author have a common basis in storytelling. In *The Dain Curse*, there is a similar logic at work, which extends far beyond Fitzstephan's glib remark. After their initial meeting, the detective and the author meet again in the final chapter of each of the novel's first two sections. Their conversations, each of which conclude a relatively stand-alone part of the novel, clearly recall not just the standard revelation scene and the end of the conventional detective story, but also the classic relationship between the detective and his writer friend – the Holmes/Watson connection that Mr Clancy refers to explicitly in Christie's novel. Yet Hammett cites these conventions only to dismantle them. The conversations fail to produce clarity, and foreground instead the narrative aspects of the proposed solutions, thereby presenting the act of detection as a search for a story that convincingly accounts for the facts of the case – a coherence theory of truth that allows for the possibility that what really happened was different. In the first conversation, the detective's attempt to put the pieces together results in a highly disjointed narrative shot through with hypotheticals and what Fitzstephan calls

“two buts and an if” (Hammett 1999, 248). If the aim is to produce clarity, the conversation is a complete failure, and the case is accordingly filed by the Continental Detective Agency as “*Discontinued*” (Hammett 1999, 249; italics in original) rather than solved or concluded. The second conversation is even more explicit. The detective repeatedly interrupts his narrative, declaring three times in succession that the presumed solution is nonsensical and that the murder could have been committed by “anybody else.” As he says to Fitzstephan: “I hope you’re not trying to keep this nonsense straight in your mind. You know damned well all this didn’t happen” (284).

The third conversation, which takes place at the end of the novel, is arguably Hammett’s attempt to provide clarity and tie together the novel’s three very different and relatively independent parts. Certain facts point in that direction, above all the detective’s proposed solution. At this point in the narrative, Fitzstephan has suffered very extensive injuries in a bomb explosion, and it is not clear whether or not he will recover. The detective visits him in hospital and, in an unexpected turn of events, identifies him as the mastermind behind most of the novel’s many murders, going all the way back to the first part. In presenting this solution, the detective is explicit about the narrative function that Fitzstephan is called upon to fulfil, namely that of providing retrospective clarity and coherence to an otherwise highly fragmented plot. As Fitzstephan himself remarks, he is precisely the “one person who has that sort of mind, and whose connection with each episode can be traced” (Hammett 1999, 375).

Yet this sudden certainty, epitomized by the detective’s concluding retelling of the story in what is alleged to be its true logical order, leaves several key questions unanswered. First of all, the detective’s narrative is based almost exclusively on Fitzstephan’s own confession, and only a few facts are corroborated by witnesses. However, this confession is presented as nothing more than a legal defence strategy designed to support an insanity plea; the author deliberately confesses to as many crimes as he possibly can “on the theory that nobody but a lunatic could have committed so many” (Hammett 1999, 376). Second, it is important to note that the author and the detective have an interest in common. Just as Fitzstephan has a clear interest in lying and exaggerating, the detective has clear interest in believing him. Fitzstephan uses his tall tales to secure an insanity verdict. The detective narrator uses these tall tales to provide investigative *and* narrative closure. Fitzstephan’s story is precisely the best, and possibly the only, way of bringing the case and the novel itself to a satisfying end.

The point is, however, that this solution is not satisfying; it might be coherent, or reasonably coherent, but we have no way of knowing whether or not it is true in the sense of capturing what really happened. Even more so than in *Death in the Clouds*, the allegedly authoritative solutions produce uncertainties and ironies

that are never resolved, and cannot be resolved due to the unsettling interactions between the detective and the author.⁵

*

Christie and Hammett are very different writers both in terms of style and general approach to the detective genre. Yet the close association of the detective and author characters in both *Death in the Clouds* and *The Dain Curse* brings to light a commonality that is not normally acknowledged. In both novels, this association is used as a means of subtly challenging the authority of the detective and thereby also calling into question the seemingly incontestable solution provided at the end as a stock element of the detective genre.

By doing so, Christie's and Hammett's novels seem to highlight an aspect of the detective novel that has been analysed in detail by the French literary critic Pierre Bayard. In Bayard's view, the whodunit-type detective novel is characterized by the presence of multiple virtual storylines that readers are invited to actualize and complete as they read. While the detective ultimately privileges one of these possibilities, this seemingly authoritative solution is never able to eliminate fully all the virtual narratives that make up the bulk of the book, and it is therefore entirely possible, Bayard argues, that one or more will remain intact even at the end of the book as a potential alternative to the detective's version of events (2000, 67–68). By associating the detective's search for truth with the author's search for narrative coherence, Christie's and Hammett's novels seem to make a similar point, namely that the authority of the detective is ultimately a matter of narrative prowess, of telling stories that make sense of events, and that these stories could also have been told otherwise – as indeed they are in both novels, several times over.

A simpler way of making this point is to say that in detective fiction the mystery that reigns for the majority of the story is at odds with the clarity that is established at the end. It is sometimes argued – most recently by Luc Boltanski (2014, 1–39) – that the detective genre was traditionally tasked with assuring readers of the orderliness and cohesiveness of their reality. In this view, detective fiction is an antidote to the relativity that forms the epistemic foundation of modernity. Yet, as I have shown in this essay, the figure of the author in *Death in the Clouds* and *The Dain Curse* reminds readers that the semblance of order and transparency that these novels project is crafted out of uncertainties similar to those addressed by modernist authors of the same period. The author characters – be they Mr

⁵ For a more detailed analysis of Hammett's novel, see Gulddal 2019.

Clancy or Owen Fitzstephan – allow these uncertainties to surface in the novels, highlighting the narrative contrivance of the detective’s solution and suggesting that the process of detection is uncannily similar to storytelling.

Works cited

- Agatha Christie Ltd. “The Home of Agatha Christie.” n.d. www.agathachristie.com (26 November 2018).
- Bayard, Pierre. *Who Killed Roger Ackroyd? The Mystery Behind the Agatha Christie Mystery*. Trans. Carol Cosman. New York: The New Press, 2000.
- Bayard, Pierre. *Enquête sur Hamlet*. Paris: Minuit, 2002.
- Bayard, Pierre. *L’Affaire du Chien des Baskerville*. Paris: Éditions de Minuit, 2008.
- Berthel, J. C. “Introduction: Mystery and Legacy.” *Ageless Agatha Christie: Essays on the Mysteries and the Legacy*. Ed. Berthel. Jefferson: McFarland, 2016. 3–10.
- Birns, Nicholas, and Margaret Boe Birns. “Agatha Christie: Modern and Modernist.” *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*. Eds. Roland G. Walker and June M. Frazer. Macomb: Western Illinois University Press, 2010. 120–134.
- Boltanski, Luc. *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Cambridge: Polity Press, 2014.
- Bourdieu, Pierre. “The Field of Cultural Production, or The Economic World Reversed.” *The Field of Cultural Production*. By Bourdieu. New York: Columbia University Press, 1993. 29–73.
- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.
- Christie, Agatha. *Death in the Clouds*. 1935. *Poirot: The French Collection*. By Christie. London: HarperCollins, 2003. 375–552.
- Gelder, Ken. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. Milton Park, Abingdon: Routledge, 2004.
- Grauby, Françoise. “‘This Isn’t a Detective Story, Mrs Oliver’: The Case of the Fictitious Author.” *Clues: Journal of Detection* 34.1 (2016): 116–125.
- Gulddal, Jesper. “‘Beautiful Shining Order’: Detective Authority in Agatha Christie’s *Murder on the Orient Express*.” *Clues: Journal of Detection* 34.1 (2016): 11–21.
- Gulddal, Jesper. “Foggy Muddle. Narrative, Contingency and Genre Mobility in Dashiell Hammett’s *The Dain Curse*.” *Criminal Moves. Modes of Mobility in Crime Fiction*. Eds. Gulddal, Stewart King, and Alistair Rolls. Liverpool: Liverpool University Press, 2019. 113–128.
- Gulddal, Jesper, and Alistair Rolls. “Mobile Criticism: Pierre Bayard’s Irreverent Hermeneutics.” *Australian Journal of French Studies* 52.1 (2015): 37–52.
- Gulddal, Jesper, Stewart King, and Alistair Rolls. “Criminal Moves. Towards a Theory of Crime Fiction Mobility.” *Criminal Moves. Modes of Mobility in Crime Fiction*. Eds. Gulddal, King, and Rolls. Liverpool: Liverpool University Press, 2019. 1–24.
- Gulddal, Jesper, Stewart King, and Alistair Rolls, eds. *Criminal Moves: Modes of Mobility in Detective Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2019.

- Hammett, Dashiell. *The Dain Curse*. 1928–1929. *Complete Novels*. By Hammett. New York: Library of America, 1999. 193–386.
- James, P. D. *Talking about Detective Fiction*. Oxford: Bodleian Library, 2009.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.
- Rolls, Alistair. “An Ankle Queerly Turned, or The Fetishised Bodies in Agatha Christie’s *The Body in the Library*.” *Textual Practice* 29.5 (2015): 825–844.
- Rolls, Alistair, and Jesper Gulddal. “Pierre Bayard and the Ironies of Detective Criticism: From Text Back to Work.” *Comparative Literature Studies* 53.1 (2016): 150–169.
- Todorov, Tzvetan. “The Typology of Detective Fiction.” *The Poetics of Prose*. By Todorov. Trans. Richard Howard. Oxford: Blackwell, 1977. 42–52.

Jesper Gulddal is associate professor in Literary Studies at the University of Newcastle, Australia. He has published books and articles on the literary history of anti-Americanism, the nexus of mobility and movement control in the modern novel, and crime fiction. Recent essays have appeared in journals such as *New Literary History*, *German Life and Letters*, *Nineteenth-Century Contexts*, *Textual Practice*, *Comparative Literature Studies*, and *Comparative Literature*.

Alice Leal

Borges's Pierre Menard and Schnitzler's Herr Huber: Language as a Topos in Fiction

Abstract: Can we force language to unequivocally represent reality by attaching little notes to everything and everyone around us with their names? Can we use natural languages (or develop a universal language) in such a way as to render a text perfectly stable and repeatable? These are the main questions that the protagonists raise in a novelette by Arthur Schnitzler, "Ich" (1927), and a short story by Jorge Luis Borges, "Pierre Menard: Autor del Quijote" (1939), respectively. And should these two tasks prove possible, what would that mean for translation? Would the criteria for one-to-one equivalence finally be fulfilled? In this article, which celebrates the "literary turn" in translation studies, we will look at the two aforementioned works by Schnitzler and Borges, and entertain some thought-provoking ideas on both protagonists' peculiar notions of language, as well as on their consequences for translation.

Keywords: Borges, language, Schnitzler, translation

1 Introduction

Arthur Schnitzler (1862–1931) and Jorge Luis Borges (1899–1986) are two of the most celebrated writers of the twentieth century, but apart from that they seem to have little in common. Nevertheless, one trait that does unite them is language as a topos in their fiction. Indeed, many of Schnitzler's later works feature language, linguistic scepticism, and the crisis of language – issues that were at the heart of the *Wiener Moderne* movement as a whole – as their leitmotifs. Similarly, language as a topos permeates Borges's entire *oeuvre*, offering a fascinating outlook on his notion of the functioning of natural languages. As a South American translation researcher who has been living in Austria for over a decade, I find the unexpected parallels between the depictions of language in their fiction striking and highly interesting – particularly in light of the fact that they most likely never read each other's work, and lived and worked in rather different settings.

In this article, we shall look at two more or less contemporary works by these authors, namely Schnitzler's 1927 novelette "Ich" and Borges's 1939 short story "Pierre Menard, Autor del Quijote," aiming to identify the notion of language that underpins the actions and reflections of their protagonists – Schnitzler's Herr Huber and Borges's Pierre Menard. Given the current trend in translation

studies of deriving insight from fiction in our discourse on language and translation (Kaindl and Spitzl 2014; Arrojo 2018), one further objective is to analyse the impact of Borges's and Schnitzler's protagonists' views on language as far as translation is concerned – an issue more obviously related to Borges's short story, but still pertinent in relation to Schnitzler's novelette. This trend in translation studies, known as the “fictional turn,” puts fictional works, too, as opposed to solely academic texts, in the spotlight as legitimate sources of insight into language and translation, and represents “one of the main contributions to translation theory” at the turn of the present century (Pagano 2002, 81).

Assuming that most readers are familiar either with Borges or with Schnitzler, but not with both, I will provide a relatively detailed summary of key points in their biographies and literary work (sections 2.1 and 3.1), which will be followed by an analysis of Herr Huber's (section 2.2) and Pierre Menard's (section 3.2) notions of language based on the aforementioned stories. Finally, we shall see how these characters' thoughts on language can be relevant to translation (section 4). The article will end with a few closing remarks (section 5).

2 Arthur Schnitzler's Herr Huber

2.1 Arthur Schnitzler and the *Wiener Moderne*

Arthur Schnitzler (1862–1931) is one of the “most prominent and most controversial [Austrian] writer[s]” of all times (Gay 2002, xxviii). He wrote two novels and around forty plays, as well as sixty short stories and novellas; over a dozen of his works have been adapted to the cinema, the most renowned example of which is Stanley Kubrik's 1999 *Eyes Wide Shut*. Schnitzler's biography and literary path illustrate the life of the bourgeoisie in Central Europe at the *fin de siècle* (Lorenz 2003, 1; Gay 2002, xix–xxii).

Before we analyse Schnitzler's biography, however, let us take a quick look at the *Wiener Moderne*, the group of artists and intellectuals that took Vienna – and the world – by storm at the turn of the century. For Carl E. Schorske, the so-called Vienna schools “produced innovations” initially in psychology, music, and art history, and later in literature, architecture, plastic arts, and political science (1981, x–xvi). Gotthart Wunberg, in his anthology entitled *Die Wiener Moderne* (1981), includes, among many others, works by or about Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Sigmund Freud, Ernst Mach, Hermann Bahr, Karl Kraus, Richard Beer-Hoffmann, Peter Altenberg, Gustav Klimt, Otto Wagner, Gustav Mahler, and Arnold Schönberg.

What united such different names in a single group? As Schorske (1981, xvi–xvii) explains, it was a combination of several factors, including Austria's unique socio-historical and cultural context at the end of nineteenth century, due, on the one hand, to the astounding “temporal compression” (1981, xvi) with which modernism settled and quickly ripened in the country and, on the other hand, to the late ascension and rapidly following crisis of the liberal middle class. Additionally, two factors played a pivotal role in the formation of the *Wiener Moderne*. (i) In Austria, unlike in its European neighbours, the circles in question gathered at the same Viennese cafés and sat side-by-side with other increasingly prestigious social, professional, and intellectual groups, which in turn made the Austrian elite at the time relatively cohesive; and (ii) these groups embodied an unparalleled combination of provincialism and cosmopolitanism, traditionalism and modernism (Schorske 1981, xvii; Wunberg 1981, 637; Gay 2002, 23). This set of factors made up the melting pot of the *Wiener Moderne*, a group of *révoltés* whose common enemy were the values inherited from classic liberalism (Leal 2017, 315).

Within the *Wiener Moderne* there was a group known as *Jung-Wien* (also spelled *Junges Wien* or *Jungwien*), a significantly smaller circle of writers – essayists, playwrights, poets, and novelists. Its main members and leaders are relatively indisputable: Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, and Hermann Bahr (Rider 1990, 15). Wunberg (1981, 18) adds Leopold von Andrian-Werburg, Richard Beer-Hofmann, Ferdinand von Baumgartner, Felix Salten, Richard Specht, Leo Feld, Felix Dörmann, Ferry Bération, Karl Kraus, and Peter Altenberg to the list, whereas Patricia Ann Andres (2008, 44) also mentions Stefan Zweig, Siegfried Trebitsch, Jakob Wasserman, Paul Wertheimer, Theodor Herzl, and Raoul Auernheimer, among others. The maxim that united the group's literary programme was “die Wahrheit, wie jeder sie empfindet” [the truth according to one's perception],¹ which entailed the anti-essentialist shift from the object “itself” to the perception (inescapably subjective) of the object (Wunberg 1981, 33). As Jacques Le Rider (1990, 16) explains, this (at the time) innovative anti-essentialist gesture was linked with the desire, in Austria, to overcome German naturalism. Moreover, it was also intimately related to one of the main leitmotifs of the group, namely the crisis of the self. In his famous essay “Das unrettbare Ich,” for instance, Hermann Bahr argues that the self cannot be rescued – neither by the gods nor by the earth, since both have been dethroned by reason. What matters is hence not the truth but rather the illusions of whatever we need in order for life to move on (Bach 2010, 47). No wonder Nietzsche was one of the greatest influences on the group (Wunberg 1981, 133).

1 All translations in this article are my own unless otherwise noted.

Another topos that permeated the group's works and is at the forefront of the work analysed in this article is linguistic scepticism. The same crisis that afflicted the self also afflicted language in the following terms, formulated by Cecil A. M. Noble: "die wachsende Erkenntnis, daß Wort und Wirklichkeit einander nicht mehr decken, daß die traditionelle Sprache nicht mehr kongruent ist mit neuen Erfahrungszusammenhängen" [the growing knowledge that words don't represent reality, that traditional language is at odds with new experiential contexts] (1978, 7). And even though this subject had always been present as a theme in world literature, it was not until the mid-nineteenth and early twentieth century that it became an insurmountable obstacle in literature (Noble 1978, 19–20) and in philosophy (Kacianka and Zima 2004, 7; Leal 2014, 99). We shall look at examples of linguistic scepticism in section 2.2 below.

Arthur Schnitzler, one of the most renowned members of both groups, was born in 1861, the firstborn in a relatively well-off Jewish family in Vienna. His father was a successful doctor and expected his son to follow in his footsteps, which he did, but only half-heartedly. At the age of eighteen, Arthur had already written twenty-three plays, along with first drafts for another thirteen (Wisely 2004, 4–5). It was not until his father's death in 1893, however, that the young doctor gradually scaled down and eventually quit his job in his father's polyclinic to make writing his full-time job (Lorenz 2003, 1–2; Wisely 2004, 8). That same year witnessed Schnitzler's establishment as a celebrated playwright in the German-speaking world, thanks chiefly to the publication of the full set of the *Anatol* plays in Berlin (Lorenz 2003, 2–3).

Schnitzler's marriage to Olga Gussman in 1903 and subsequent divorce in 1921 – a relationship that gave them two children, Heinrich (1902) and Lili (1909) – is not usually at the forefront of his various biographies. Instead, his biographers focus on his countless affairs, and, indeed, Schnitzler's diaries decidedly confirm his reputation as a playboy and *bon vivant*. His daughter's suicide in 1928, three years prior to Schnitzler's own death as a result of a stroke, is also very much commented on, as father and daughter were extremely close. The sombre character of the author's last few years of life is often attributed to her death (Lorenz 2003; Wisely 2004), a fact that his diaries also confirm (Farese 2010; Leal 2017, 319).

Another aspect of his life which is often scrutinized by his critics and biographers is his ambivalent relationship with Sigmund Freud, his colleague at medical school and then (in Freud's words) *doppelgänger* in later years (Wunberg 1981, 651–653). Though they never established close ties, they were both in the spotlight of Viennese society and knew each other's works very well. It is well known, for instance, that Schnitzler started writing down his dreams after reading Freud's *Traumdeutung* (Farese 2010, 34), and that Freud avoided Schnitzler because the latter writer seemed to understand the principles of psychoanalysis purely by

instinct, whereas Freud needed to resort to numerous clinical cases (Freytag 2007, 10; Loentz 2003, 79). Both enjoyed a lot of success at home and abroad until the 1930s and the rise of the National Socialist Party. The 1950s saw very few productions of Schnitzler's plays at all, and the connections between his works and Freud's psychoanalysis only made critics more impatient (Deutsch-Schreiner 2003, 59–60). It was not until the 1960s that Schnitzler's works experienced a comeback in his homeland, and it was not until the 1980s that he was granted the status of a modern European writer (Deutsch-Schreiner 2003, 72).

2.2 Herr Huber and his notion of language

Schnitzler's novelette "Ich" is considered a fragment by critics, as it was written in 1927 and then published posthumously. For Michael Scheffel (2006, 392–393), the story is a parody of Hugo von Hofmannsthal's 1902 "Brief des Lord Chandos an Francis Bacon" (Hofmannsthal 1980), in which the protagonist, Lord Chandos, announces his outright renunciation of his literary practice to Francis Bacon, blaming it on the alleged decay of language (Leal 2014, 103).

Schnitzler's novelette is narrated in the third person in free indirect style, and is set in Vienna. Although the exact time is not mentioned (nor is it relevant), there are minor indications that the story takes place at the turn of the century. Its protagonist, Herr Huber, is initially depicted as a perfectly normal middle-aged man, giving the story an almost dull atmosphere initially, which the word-choices in the first paragraph of the story confirm: "normal," "silently," "playfully," "innocuous," "cheerful," "quiet," "good," "simple," "good-mannered," "beautiful," "little trivial incidents" (Schnitzler 2006, 304). The first line of the story, however, foreshadows the epiphany that is about to take place and completely change the atmosphere – initially monotonous – of the novelette: "To this day he had always been a completely normal man" (304). In the fourth paragraph, the reader is pulled back to the present time of the narrative ("tonight"; 305), a break that announces the imminent change.

Whilst taking one of his customary strolls through the hills at the western end of Vienna, Huber notices an old-looking wooden sign with the word "Park" written on it and begins to wonder whether such an obvious indication is necessary: "But of course this was a park, the Schwarzenberg Park, there was no doubt about it whatsoever [...]. Anyone could see it was a park, there was no doubt about it whatsoever" (Schnitzler 2006, 306). He starts wondering about the relationship between language and reality, and whether there may be people who, faced with the same reality, arrive at different words or have different perceptions of this reality. From this point onwards, the narrator's voice becomes increasingly entan-

gled with the protagonist's voice, with bursts of stream of consciousness here and there. Herr Huber gradually comes to the conclusion that the park sign might not be pointless after all: "Very prudent, actually, to have that sign hanging on that tree saying 'Park.' Not everyone was as quick-witted and perspicacious as he was, to be able to tell automatically that this is a park, and this is a necktie" (308). Slowly, the sign comes to seem indispensable after all, since there may be people who do not have the same presence of mind as he, for example, does – "What a relief to know that, out there, there was a sign with the word 'Park' written on it" (310).

This epiphany changes the atmosphere of the novelette drastically – the vast, open spaces of the previous paragraphs are replaced with more confined places, in which Herr Huber is unable to escape his now-pressing reflections. His only source of relief is to attach little notes to objects and people around him with their names, to which Herr Huber's wife reacts with puzzlement. His explanation is that "it was a joke. [...] But it is important to teach the little ones the names of things and people as early as possible. What a tremendous confusion in the world. No one knows anything" (Schnitzler 2006, 310). And though his wife removes all the notes he has placed in the house, Herr Huber puts them up again, as a means of obtaining some sense of stability and relief. Frau Huber, ultimately assuming her husband is sick, calls the doctor, upon whose arrival Herr Huber is wearing a sign on his own chest on which the word "Me" is written in large letters (311; see Leal 2014, 105–106). And so, on this tragicomic note, the novelette ends abruptly, as though the narrator were trying to highlight the impossibility and the insanity of Herr Huber's endeavour.

But let us focus here on Herr Huber's voice instead of on the narrator's: by writing words down, Herr Huber attempts to stabilize language, to free it from possible misunderstandings, ambivalent meanings, misinterpretations. His gesture – unlike Lord Chandos's gesture of utter renunciation – is filled with hope for a less chaotic means of communication (if we ignore his naivety for a moment – what did he intend to do, for example, with abstract nouns, verbs, or prepositions?). His gesture is underpinned by a well-known and age-old wish – particularly in philosophy of language, but also in translation studies – to tame language, to rid it of its elusive character once and for all. Plato already spoke of this with great concern: "present language seems to be a corruption of an original fidelity to nature. [...] Names have been so twisted that the original language might appear to be a barbarous tongue to present speakers" (1921, 397).

There have been numerous attempts in philosophy of language to solve this "problem," as we will see in section 4 below. Yet is the inevitable potential of natural languages to generate misunderstandings necessarily a problem at all? Lord Chandos and Herr Huber certainly think so. Let us look at another char-

acter's perspective, that of Borges's Pierre Menard, before we come back to this question in section 4.

3 Borges's Pierre Menard

3.1 Jorge Luis Borges

The internationally acclaimed writer Jorge Luis Borges was born in Argentina in 1899 “under a curse,” as Tim McNeese puts it (2008, 6), referring to the blindness and poor eyesight that plagued the Borges family. His parents soon realized that their son was not going to be spared. Jorge's father was himself almost blind at the age of forty, when he and his family – Jorge was fifteen then, and his sister Norah, later a “well-regarded painter,” was thirteen – moved to Geneva to seek treatment (Burgin 1998, xiii; see also McNeese 2008, 10, 17). However, even before they moved abroad, Borges's family was relatively international, with both English and Spanish being spoken at home – the former thanks to his grandmother, who was from Northumbria in England (McNeese 2008, 14). Being a multilingual intellectual himself, Borges's father had a quite extraordinary library, with most of the collection made up of English classics (McNeese 2008, 15). In Switzerland, Borges learned French and Latin at school, and also learned German by himself (Burgin 1998, xiii). So, in addition to English-language classics, he also became an avid reader of Heine, Nietzsche, Schopenhauer, and the French symbolists (Burgin 1998, xiii). Borges's family would stay in Geneva for four years and then spend another two in Madrid before moving back to Buenos Aires, by which time he had already produced a few literary works, namely the story “La visera fatal,” borrowed from *Don Quijote*, at the age of seven; a Spanish translation of Oscar Wilde's *The Happy Prince*, at the age of nine; his first published short story, “El Rey de la Selva,” at thirteen; and his first poem, “Himno al mar,” which was published in Spain, at twenty (Burgin 1998, xiii).

In 1921, back in Argentina, Borges launched the magazine *Prism*, and a year later, together with friends, the magazine *Proa*. In 1923, his first collection of poems, *Fervor de Buenos Aires*, was published. What followed was an interminable list of collections of poems, essays, edited volumes, short stories, detective stories, translations, scholarly works, and lectures (Burgin 1998, xiv–xx; McNeese 2008, 106–109). From 1937 to 1948, he worked at a municipal library in Buenos Aires, before resigning the post as a poultry inspector to which he had just been appointed in a move by the Perón regime to punish him for protesting against it. Two years later, his mother and sister would serve time in prison for demon-

strating against the regime as well (Burgin 1998, xv–xvi). This pushed Borges into academia: he first became a lecturer and then, in 1950, a professor of English and American literature at the Argentine Association of English Culture (Burgin 1998, xvi). In the following decades, he received both numerous honorary doctorates – from the University of Cuyo, Argentina, in 1956; Columbia University and the University of Oxford, both in 1971; the Sorbonne in 1977; Harvard in 1981; and many others – and literary prizes such as the Argentine National Prize for Literature in 1957, the Formentor International Publishers’ Prize (with Samuel Beckett) in 1961, the Literary Prize of the Ingram Merrill Foundation in 1965, and the Cervantes Prize in 1980 (Burgin 1998, xvi–xx; McNeese 2008, 106–109).

Borges was appointed director of the National Library in Argentina by the military regime that overthrew Perón, a post he kept until 1973, when Perón, by then in his third mandate, allowed his retirement (Burgin 1998, xvii, xix). However, both during this period and later on, he continued acting as professor at various universities all over the world – including the Faculty of Philosophy and Letters in Buenos Aires, the University of Texas, the Stella Maris Catholic University of Argentina, and Harvard (Burgin 1998, xvii–xx). The first English translations of his work (*Fictions* and *Labyrinths*) appeared in book form in 1962, and the next few decades witnessed the publication of a long list of translations and critical works on his *oeuvre* (Burgin 1998, xvii–xx). Many of his stories were adapted to the cinema in Argentina, Italy, the US, and France, and several films and plays based on his life and works were produced in different countries (Burgin 1998, xvii–xx; McNeese 2008, 106–109).

As early as the 1930s, the “curse” of poor eyesight mentioned earlier started taking a toll on Borges – in 1938, he was involved in a car accident as a result and almost lost his life. According to the critics, he wrote “Pierre Menard: Autor del Quijote” while convalescing, to test his sanity (Burgin 1998, xv; Wilson 2006, 107). Having “fallen into near blindness,” Borges relied heavily on family members (most notably his mother), as well as friends and companions – the vast majority of whom were male – to read to him, to dictate his works to, and so on (McNeese 2008, 84). Into middle age and in his later years, Borges started surrounding himself with – usually much younger – female companions/secretaries as well, and he did become involved with some of them (McNeese 2008, 84–85). He remained single until 1967, when he married his childhood sweetheart and now secretary Elsa Astete Millán, whom he divorced less than three years later (Burgin 1998, xviii; Wilson 2006, 137). A few months before his death in 1986 as a result of liver cancer, he married his personal assistant, María Kodama (Burgin 1998, xx; McNeese 2008, 109).

3.2 “Pierre Menard: Autor del Quijote” and his notion of language

This is known as Borges's “first truly ‘Borgesian’ tale” (McNeese 2008, 108), written at a pivotal moment in his life (see 3.1). In an interview with Richard Burgin in 1967, Borges explained that the story is about the fact that “every time a book is read or reread, then something happens to the book. [...] it's really a new experience” (Burgin 1998, 15–16). Pierre Menard is a fictitious Frenchman of letters – although according to Wilson (2006, 107), the idea was inspired by Gustave Lanson's 1923 history of French literature, in which a certain “Louis Menard” is mentioned once in a footnote. For Wilson, the tale is a self-portrait of Borges in the crisis that followed his near-death experience: “Borges saw himself as a footnote in world literature” (Wilson 2006, 107).

Borges' short story is a “hoax review” (Wilson 2006, 107) of Menard's works – at first glance, little indicates that it is fiction and not a real review. The story opens with a first-person narrator cataloguing Pierre Menard's “visible works,” which include (in Andrew Hurley's translation) a relatively long list of monographs and articles on Descartes, Leibniz, John Wilkins, Ramon Lull, and George Boole, along with texts on the game of chess, on French poetry, as well as Menard's own poetry and poetic translations (Borges 1998, 89–90). The list is furnished with sources and explanatory footnotes; the style is academic throughout and includes quotations. We are informed at the end of the “review,” just as is customarily done, when and where the text was written: “Nîmes 1939” (95). The narrator takes it for granted that the readers know who Menard is – he is referred to as “this novelist” and “the mourned-for poet,” for example (1998, 88). Were it not for the series of humorous, ironic remarks, such as the one in the first footnote about Menard's “literal translation of Quevedo's literal translation of St. Francis de Sales's *Introduction à la vie dévote*” (90), we might actually believe that we are faced with a genuine – though old-fashioned, perhaps in accordance with the dominant style in the 1930s – review of a famous writer's *oeuvre*.

The narrator goes on to explain that what truly matters, nevertheless, is not Menard's visible work, but rather “the other, the subterranean, the interminably heroic production [...] perhaps the most significant writing of our time” (Borges 1998, 90), namely a few chapters and fragments of Miguel de Cervantes's *Don Quijote*. Not a translation, not an adaptation, not a rewriting, not a copy: “Pierre Menard did not want to compose *another* Quixote, which surely is easy enough – he wanted to compose *the* Quixote” (91; emphasis in original), albeit three centuries later. In order to do so, he first considered a “relatively simple” method: “Learn Spanish, return to Catholicism, fight against the Moor or Turk, forget the history of Europe from 1602 to 1918 – *be* Miguel de Cervantes” (91; emphasis in original).

Menard then quickly dismissed this initial idea as “too easy” (91). At this point, the narrator warns us, in one of his typical interactions with the readers, “Too impossible rather!, the reader will say. Quite so, but the undertaking was impossible from the outset” (91). We had been informed earlier that this work, however significant, was invisible, unfinished. Now we know that it is also impossible. A little further, the narrator inserts a long quotation from Menard himself, in which the latter asserts that “composing the *Quixote* in the early seventeenth century was a reasonable, necessary, perhaps even inevitable undertaking; in the early twentieth, it is virtually impossible. Not for nothing have three hundred years elapsed, freighted with the most complex events. Among those events, to mention but one, is the *Quixote* itself” (Borges 1998, 93). Yet the enthusiasm and awe with which the narrator tells us about it fills us with curiosity. How did Menard intend to complete this impossible task? And if it was impossible from the outset, why insist on it?

Menard finally opted not to turn into Miguel de Cervantes, but rather to remain Pierre Menard and to arrive at “the *Quixote through the experiences of Pierre Menard*” (Borges 1998, 91; emphasis in original). The narrator then quotes Menard’s words on his undertaking, saying it “is not *in essence* difficult. [...] If I could just be immortal, I could do it” (91–92). What follows in the short story is a detailed analysis of Menard’s work on *Quixote*, including comments by other critics and comparisons between Cervantes’s and Menard’s texts. The narrator concludes that “the Cervantes text and the Menard text are verbally identical, but the second is almost infinitely richer” and “the contrast in styles is equally striking” (94), for Menard’s style sounds archaic and foreign, whereas Cervantes “employs the Spanish of his time with complete naturalness” (94).

Two closing remarks by the narrator take us back to Borges’s analysis of his own story, which was mentioned earlier in this section: “There is no intellectual exercise that is not ultimately pointless” and, especially, “it is legitimate to see the ‘final’ *Quixote* as a kind of palimpsest, in which the traces [...] of our friend’s ‘previous’ text must shine through” (Borges 1998, 94–95). In other words, every text becomes a new text once it is read and reread, a realization to which our narrator, and perhaps Menard himself, seems to come. Menard failed at his most sublime undertaking because, despite producing a “verbally identical” (94) text to Cervantes’s, they were still different, not least because they were written by two completely different people three centuries apart. The “same” words are read differently, have a different impact when attributed to Cervantes in the seventeenth century as opposed to Menard in the twentieth. Indeed, the short story ends on this very note: “Attributing the *Imitatio Christi* to Louis Ferdinand Céline or James Joyce – is that not sufficient renovation of those faint spiritual admonitions?” (95).

Pierre Menard’s insistence on his impossible undertaking, along with his keen interest particularly in Leibniz, but also in Descartes, Wilkins, Lull, and Boole, is

underpinned by a wish similar to that of Schnitzler's Herr Huber, namely to free language of its elusive character, to stabilize language and to use it in a purely logical, unequivocal, and hence perfectly repeatable fashion. All these philosophers attempted as much: to remedy the flaws of natural languages by resorting to elaborate classification systems and/or universal languages. Menard's ultimate failure is nothing more than the failure of this very project (see Leal 2018).

Hofmannsthal's Lord Chandos loses faith in language and feels overwhelmed by its fragmentary character. Both Herr Huber and Pierre Menard, on the other hand, believe that, despite (or because of) the chaos inherent to human languages, they must be proactive and take measures to "control" language and achieve linguistic stability. Thus Pierre Menard sets out to "rewrite" *Don Quijote* in Spanish, whereas Herr Huber embarks on a quest to name all the objects and people around him by attaching little notes to them (Leal 2014, 106). One could argue that the narrators in both stories make the absurdity of their protagonists' quests evident, revealing an attitude towards language that is perhaps different from those of Menard and Huber themselves. And this point takes us to the fertile discussion, in literary studies, surrounding the distinction between narrators' and authors' voices – to what extent could we claim that Borges's narrator and Schnitzler's narrator echo their own authors' voices? But let us focus here, due to space constraints, on Pierre Menard's and Herr Huber's views on language and their impact on translation, which will be detailed in the next section.²

4 Language and translation

According to George Steiner (1998, 76–77), most theories of language are marked either by a predominantly universalist or relativist matrix. The former "declares that the underlying structure of language is universal and common to all men," whereas the latter "holds that universal deep structures are either fathomless to logical and psychological investigation or of an order so abstract, so generalized as to be well-nigh trivial." These matrices – though radically opposed – should not be perceived as mutually exclusive, since most theories of language will present traces, however subtle, of both simultaneously.

Universalist theories can be traced back to Heraclitus, Parmenides, and most notably Plato. For them, language is *logos*, that is, the place where word

² For more on the different "types of narration" and "the author's voice in fiction," see Booth (1982, 149–242), as well as Compagnon (2004, 29–68).

and reality represent each other univocally. Speech is the direct representation of thought; the former is hence secondary, derivative of the latter. Therefore, in the classical paradigm, the function of language is reduced to one of reference, of representing reality (Braun 1996, 5–8; Hoffmann 2003, 27; Leal 2018, 226–228). These universalist seeds – in other words, the firm belief in or yearning for a language that represents reality directly, logically, and objectively – have given rise to widely different theories of language over the past millennia, from Leibniz’s *characteristica universalis* and *scientia generalis*, Böhme and Hamann’s notion of divine *logos*, Frege’s third realm, Russell’s and the early Wittgenstein’s firm belief in the referential character of language, and Carnap’s ideal language philosophy, to Habermas’s universal conditions for mutual understanding, Chomsky’s universal grammar, and various aspects of Saussure’s structuralism (Leal 2018, 231–243). Descartes’s, Wilkins’s, Lull’s, and Boole’s theories of language could be added to this list, as already mentioned in the previous section.

Both Herr Huber and Pierre Menard share this notion of language as a means of representing reality unequivocally – or at least the wish that it did so. Herr Huber reveals this belief or wish by labelling everything and everyone around him, hoping that written words will bind language to reality definitively, thus riding language of obscurity and ambiguity. Pierre Menard reveals his belief in a similar notion of language by stubbornly and relentlessly trying to “repeat” a three-hundred year-old text, clinging to words as though they were stable receptacles of unchanging meaning. Unlike Herr Huber, nonetheless, who persists on his quest, Pierre Menard eventually comes to terms with the impossibility of his – an awareness of which he probably had from the outset, as we have seen above.

Any progress in these predominantly universalist theories of language would entail either an unprecedented systematization of natural languages or the development of an all-embracing universal language. Either way, for translation studies this would mean the lost link, the piece of the puzzle required to establish perfect equivalence between languages and thus turn translation into an objective, logical, and perhaps even automatic task – and the recent developments in machine translation point in this direction. It is as Paul Ricoeur suggests: in order to criticize a translation effectively, we would have to compare source and target texts to a third text, “the bearer of the identical meaning, supposed to move from the first to the second” (2006, 34). Nevertheless, no theory of language has ever managed to locate or (re)create this “third place,” and therein lies the “paradox” of translation, according to Ricoeur, since equivalence is always and only “supposed equivalence” because there is no “demonstrable identity of meaning” (2006, 22).

However, would progress in this direction be a blessing or a curse for those of us who work with language – be it in literary studies, linguistics, translation

studies, or philosophy of language, for instance? And how realistic are the expectations that one day a theory of language or a universal language will emerge and revolutionize the way that we communicate? Let us look into these two final questions in the next section.

5 Final remarks

Schnitzler's "Ich" and Borges's "Pierre Menard: Autor del Quijote" offer precious insights into how one can understand language. Their protagonists' views are deeply rooted in philosophy of language, particularly in those theories labelled "universalist" by Steiner, as mentioned above – which arguably unveils Borges's and Schnitzler's more relativist convictions. However, Steiner stresses that the quest for "unambiguous and universal codes of communication" (1998, 208) has achieved very little, adding that "the logician is out of sorts from the start" because language has little to do with logic (225). For him, "the directly informative content of natural speech is small," so we speak about what is not, what might be, and so on, and this is one of our "greatest [...] tools by far" (231, 234). The "looseness" of natural languages is an evolutionary advantage in his view, "crucial to the creative functions of internalized and outward speech," so that "new worlds are born between the lines" (238, 239). Therefore, the elusive character of language need not be seen as a hindrance to the development of objective notions like equivalence and identity of meaning, but rather as the very reason why there are so many languages in the first place and why translation is possible. Seen from this perspective, significant progress in universalist theories would be neither realistic nor desirable.

Indeed, if we take the other matrix to which Steiner refers, namely the relativist matrix, it becomes clear that this "looseness" of natural languages – which is responsible for Herr Huber's and Menard's ultimate failure – can and should be celebrated. Predominantly relativist theories can be traced back to nominalism, with, among others, Hobbes, Bacon, Locke, and later Hume at its forefront. For Jacques Derrida, nevertheless, it is not until contemporary thought and post-structuralism that the first non-logocentric notions of language emerge, that is, the first notions of language completely detached from the *logos*, from the possibility of or wish for an identity of meaning outside language.

Works cited

- Andres, Patricia Ann. "Erzählen heißt, der Wahrheit verschworen sein": *Kommentierte Edition der deutsch- und englischsprachigen Fassung des bisher unveröffentlichten KZ-Berichts Die Zeit im Lager – Through Work to Freedom von Raoul Auernheimer*. Frankfurt am Main: Lang, 2008.
- Arrojo, Rosemary. *Fictional Translators: Rethinking Translation through Literature*. London and New York: Routledge, 2018.
- Bach, Hermann. *Studien zur Kritik der Moderne*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2010.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 1961. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard: Author of the Quixote." *Collected Fictions: Jorge Luis Borges*. By Borges. Trans. Andrew Hurley. New York: Penguin, 1998. 88–95.
- Braun, Edmund. *Der Paradigmenwechsel in der Sprachphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- Burgin, Richard. *Jorge Luis Borges: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- Compagnon, Antoine. *Literature, Theory, and Common Sense*. Trans. Carol Cosman. New Jersey: Princeton University Press, 2004.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn. "'... nothing against Arthur Schnitzler himself ...': Interpreting Schnitzler on Stage in Austria in the 1950s and 1960s." *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Ed. Dagmar C. G. Lorenz. New York: Camden House, 2003. 59–78.
- Farese, Giuseppe. "Arthur Schnitzlers Tagebücher und Briefe: Alltag und Geschichte." *Schnitzler's Hidden Manuscripts*. Eds. Lorenzo Bellettini and Peter Hutchinson. Berne: Lang, 2010. 23–48.
- Freytag, Julia. *Verhüllte Schaulust: Die Maske in Schnitzlers "Traumnovelle" und in Kubricks "Eyes Wide Shut"*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.
- Gay, Peter. *Schnitzler's Century: The Making of Middle-Class Culture 1815–1914*. New York: Norton, 2002.
- Hoffmann, David. "Logos as Composition." *Rhetoric Society Quarterly* 33.3 (2003): 27–53.
- Hofmannsthal, Hugo von. "Ein Brief." *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Ed. Gotthart Wunberg. Stuttgart: Reclam, 1980. 431–444.
- Kacianka, Reinhard, and Peter V. Zima. *Krise und Kritik der Sprache: Literatur zwischen Postmoderne und Spätmoderne*. Tübingen: Francke, 2004.
- Kaindl, Klaus, and Karlheinz Spitzl. *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam: John Benjamins, 2014.
- Leal, Alice. "Linguistic Scepticism and the Jung-Wien: Towards a New Perspective in Translation Studies." *trans-kom* 7.1 (2014): 99–114.
- Leal, Alice. "Arthur Schnitzler e a Linguagem na Ficção." *Revista Versatele* 5.8 (2017): 312–332.
- Leal, Alice. "Equivalence." *The Routledge Handbook of Philosophy and Translation*. Eds. Piers Rawling and Philip Wilson. London and New York: Routledge, 2018. 224–242.
- Loentz, Elizabeth. "The Problem and Challenge of Jewishness in the City of Schnitzler and Anna O." *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Ed. Dagmar C. G. Lorenz. New York: Camden House, 2003. 79–102.
- Lorenz, Dagmar C. G. "Introduction." *A Companion to the Works of Arthur Schnitzler*. Ed. Lorenz. New York: Camden House, 2003. 1–24.

- McNeese, Tim. *Jorge Luis Borges*. New York: Chelsea House Publishers, 2008.
- Noble, Cecil A. M. *Sprachsepsis: Über Dichtung der Moderne*. Munich: Edition text + kritik, 1978.
- Pagano, Adriana S. "Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar." *Translation and Power*. Eds. Maria Tymoczko and Edwin Gentzler. Amherst: University of Massachusetts Press, 2002. 80–98.
- Plato. *Cratylus*. *Plato in Twelve Volumes*. Trans. Harold N. Fowler. Vol. 12. Cambridge: Harvard University Press; London: Heinemann, 1921. 383–440.
- Ricoeur, Paul. *On Translation*. Trans. Eileen Brennan. London and New York: Routledge, 2006.
- Rider, Jaques Le. *Das Ende der Illusion*. Vienna: ÖBV, 1990.
- Scheffel, Michael. "Nachwort." *Arthur Schnitzler: Traumnovelle und andere Erzählungen*. By Arthur Schnitzler. Ed. Scheffel. Frankfurt am Main: Fischer, 2006. 385–394.
- Schnitzler, Arthur. *Traumnovelle und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006.
- Schorske, Carl E. *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Vintage, 1981.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London: Oxford University Press, 1998.
- Wilson, Jason. *Jorge Luis Borges*. London: Reaktion Books, 2006.
- Wisely, Andrew C. *Arthur Schnitzler and Twentieth-Century Criticism*. New York: Camden House, 2004.
- Wunberg, Gotthart. *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 1981.

Alice Leal is senior lecturer in Translation Studies at the University of Vienna, Austria. Her first book, on translation studies in Brazil, was published by Frank & Timme in 2014. Her recent publications include chapters in the *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, the *Routledge Handbook of Translation and Globalization* and the *Routledge Handbook of Translation and Philosophy*, along with articles in different translation studies journals. Her second book, *English and Translation in the European Union after Brexit*, is due to come out in 2021 (Routledge). Her main areas of research are translation theory, philosophy of language, multilingualism, and post-structuralist discourse.

Andrea D'Urso

Bounoure, Effenberger et les « réflexions parallèles » de *La civilisation surréaliste* ou la sémiotique du surréalisme après Breton et Teige

Résumé: Notre contribution montrera, sans doute pour la toute première fois, l'intérêt des réflexions sémiotiques des poètes surréalistes tchèques et français telles qu'elles s'expriment dans l'œuvre collective *La civilisation surréaliste* (Payot 1976), publiée sous la direction du surréaliste parisien Vincent Bounoure, ancien ami d'André Breton depuis le milieu des années 1950. La contribution à cet ouvrage de Vratislav Effenberger, animateur du groupe pragois après la mort de Karel Teige, a également été majeure. Face au silence général observé sur ce travail par les experts du surréalisme et de la sémiotique, nous nous pencherons sur le nouveau jeu collectif des *récits parallèles*, inventé dans les années 1970, et l'actualité des réflexions surréalistes sur le cours pris par l'usage du langage dans nos civilisations par le biais de la communication de masse, soumettant l'échange de signes à la logique de l'économie capitaliste et aux objectifs idéologiques du pouvoir politique. Par leur expérience ludique et poétique, les surréalistes ont compris le tournant négatif que prenait l'« universalité » du langage et de l'art. Ces idées sont confirmées et approfondies par quelques lettres et documents d'archives inédits, échangés entre Bounoure et Effenberger lors de la préparation du volume et jusqu'ici jamais pris en considération. Nous montrerons aussi l'existence de convergences implicites étonnantes entre cette *sémiotique générale* surréaliste et les théories des signes de Bakhtine et Rossi-Landi.

Mots clés : Surréalisme, récits parallèles, objets parallèles, homologie, sémiotique.

1 Repères historiques et méthodologiques

Dans le cadre de ce colloque de l'AILC consacré aux langues et aux langages qu'étudient et dont se nourrissent les études comparatistes, nous voudrions montrer l'intérêt de la réflexion sémiotique des poètes surréalistes français et tchèques au travers de l'ouvrage collectif *La civilisation surréaliste*, qu'ils ont réalisé en 1976. Il s'agit d'un sujet qui est au cœur des recherches que nous accomplissons depuis 15 ans désormais autour de la prétendue fin du « surréalisme historique » décrédé-

tée en 1969 par Jean Schuster et démentie par une série d'activités collectives et d'œuvres théoriques, poétiques et plastiques, que nous avons mises en lumière par nos travaux scientifiques, face à l'oubli plus ou moins volontaire où elles ont été reléguées par le paradigme dominant des spécialistes du surréalisme¹.

On ne rencontrera pas de réserves quant au fait que Vratislav Effenberger est le véritable animateur du surréalisme tchèque après la mort de Karel Teige, dont il peut être considéré comme le continuateur. Au contraire, maintes objections s'élèveront si nous disons, comme nous osons le dire au vu de nos recherches, que c'est à Vincent Bounoure qu'on doit la continuation d'une activité *surréaliste collective* à Paris autour du *Bulletin de liaison surréaliste* (ou *BLS*, 1970–1976) après la mort de Breton, dont il a prolongé les théories et les enseignements. Vincent Bounoure fut également le maître d'œuvre de *La civilisation surréaliste*, réalisée en collaboration avec d'autres camarades français du *BLS* (Jean-Louis Bédouin, Bernard Caburet, Robert Guyon et Roger Renaud), avec certains membres du groupe surréaliste tchèque (Vratislav Effenberger, Martin Stejskal et Jan Švankmajer, eux-mêmes participant au *BLS*), mais aussi avec d'importantes personnalités ayant côtoyé le mouvement surréaliste du vivant d'André Breton (René Alleau, Robert Label et Jean Markale).

Malgré le silence des experts en surréalisme, sémiotique et études slaves, on ne saurait nier que les deux interlocuteurs principaux dans l'élaboration de cet ouvrage sont Bounoure, en tant que coordinateur général, et Effenberger, en tant qu'intermédiaire pragois s'exprimant en français grâce à l'aide de Ludvík Šváb et d'autres camarades tchèques, d'où le sens de synthèse collective de cet échange dont témoignent trois documents inédits sur la préparation de *La civilisation surréaliste*. Ils montrent plus que l'ouvrage lui-même la présence des deux tendances conflictuelles : celle du structuralisme du côté tchèque et celle du poststructuralisme du côté français. On en trouve de vagues traces dans certaines contributions de *La civilisation surréaliste*, par quelques références explicites à Baudrillard chez Caburet et à Jakobson chez Label, Caburet et Effenberger. Ces références offrent une première piste de comparaison entre deux approches distinctes que confirme et approfondit particulièrement le premier des quatre pôles du débat dans les documents préparatoires : le langage, l'échange, le pouvoir, la logique.

D'un côté, Effenberger tenait à reconnaître un rôle de grande importance à Jakobson – ce qui s'explique historiquement par l'étroit lien existant entre le surréalisme tchèque et le Cercle linguistique de Prague par le truchement de Karel

¹ Il n'y a pas lieu ici de revenir sur l'occultation de cette histoire de 1969 à nos jours dont rendent compte en détail notre thèse de doctorat de 2009 et nos nombreux travaux scientifiques. Pour un début de discussion de la bibliographie disponible sur ce sujet, cf. D'Urso (2013).

Teige. De l'autre, Bounoure tenait à reconsidérer ce rôle, en s'appuyant sur la critique que Baudrillard avait proposée – et que les Tchèques ne connaissaient pas – de la connivence de la théorie structuraliste de la communication avec la théorie de l'information et donc avec la pratique dominante du langage à code unique du monde contemporain. Ainsi, Effenberger ne semble pas saisir la perspective de Bounoure, que nous définirions comme étant de *sémiotique générale* ; ce dernier semble s'apercevoir lui-même de ce décalage, quand il croit reconnaître deux approches : l'une « sociologique » du groupe pragois, l'autre « subjective » du groupe français, qui devraient à son sens se rencontrer, si possible².

Cette dialectique du « subjectif » et du « sociologique », du singulier et du collectif est à la base de *La civilisation surréaliste*. Témoinant donc de l'effervescence du surréalisme français et tchèque encore dans les années 1970, cet ouvrage montre que le langage y est présent à trois niveaux entrelacés : le *poétique*, le *théorique* et l'*idéologique*. Regardons-les de plus près.

2 La poétique des « récits et objets parallèles » au vu de la sémiotique de Bakhtine

Quand nous disons *poétique*, nous pourrions dire aussi *ludique* car nous nous référons au « langage surréaliste » tout court, cet ouvrage proposant une réflexion à partir de l'expérience d'automatisme collectif initiée en 1970 par l'un des nouveaux jeux inventés et pratiqués par les surréalistes du *BLS* : le jeu des « *récits parallèles* », dont la place dans la relance des activités surréalistes est jusqu'à présent ignorée par la critique. Nous avons pu déjà le résumer ainsi :

Bref, il consiste à préférer à tour de rôle, et au bout d'un laps de temps préétabli, un mot que tous les participants sont tenus d'insérer dans leur propre acte d'écriture automatique en cours. Le résultat est justement constitué par autant de récits que de présents, et chacun contient tous les termes prononcés par chaque joueur, mais insérés dans des contextes différents suivant le devenir de l'écriture de chacun d'entre eux. (D'Urso 2011, 6)

² Les trois textes inédits conservés dans les archives de la famille Bounoure sont : Bounoure (1973), Effenberger (1974) et Bounoure (1974). Ces documents sont l'un des exemples du débat qui a toujours existé au sein du surréalisme. Les dissemblances existant entre les deux groupes surréalistes dans l'approche théorique n'empêchent ni leur unité au niveau international ni leur accord sur les principes inspireurs et les activités collectives du mouvement. C'est dire que la critique spécialisée, relevant des dissemblances souvent évoquées pour singulariser et séparer chaque *groupe* surréaliste dans le monde, sous-estime une synergie unitaire au vu d'anciens liens trop aisément négligés au détriment de la dialectique propre du *mouvement*.

Des exemples des résultats de ce jeu se retrouvent déjà dans le *BLS* et sont reproduits aussi dans *La civilisation surréaliste*, en signe d'une unité retrouvée dans la différence, mais aussi d'une alternative « polysémique » au code univoque et établi qui régit la communication dans la société contemporaine. Il y en a déjà assez pour que cet ouvrage mérite davantage d'attention que le silence avec lequel il a été accueilli. Mais il y a plus. S'en tenant à la tonalité affective dictée par l'automatisme individuel, les surréalistes ont vérifié par leurs jeux ce que Bakhtine (1977, 116) exprimait de la sorte : « c'est la pluralité d'accents du mot qui rend celui-ci vivant. Le problème de la pluri-accentuation doit être lié étroitement à celui de la polysémie³ ». Et d'ajouter : « *La multiplicité des significations est l'indice qui fait d'un mot un mot* » (Bakhtine 1977, 144).

Bakhtine (1977, 142–143, 147) est d'autant plus précis sur ce point qu'il considère tout signe comme le résultat d'une triade : le *thème* (« individuel et non réitérable. Il se présente comme l'expression d'une situation historique concrète ayant donné naissance à une énonciation », et il est « concret comme cet instant historique auquel l'énonciation appartient ») ; la *signification* au sens strict (« un *appareil technique de réalisation du thème* » dont les éléments sont « *réitérables et identiques* ») ; et l'*accent de valeur* ou *appréciatif* (sans lequel « il n'y a pas de mot »). Ce dernier recoupe ce qu'Effenberger (1974, 2, 7) considère comme « l'*orientation valorique*, de nature déjà entièrement idéologique », précisant ainsi que « la contradiction dans les orientations valoriques nous semble représenter une source stimulante de la pensée humaine ».

Le jeu surréaliste des *récits parallèles* montre les usages et les contextes multiples dans lesquels pourrait se trouver le même mot, ses *significations* étant à chaque fois redéfinies par les *thèmes* (pour reprendre ainsi les termes de Bakhtine) de l'énonciation concrète (le récit) de chacun des joueurs suivant aussi l'*accent de valeur* qu'ils confèrent aux mots communs. Au vu de cette expérience ludique collective, les surréalistes en viennent à considérer l'échange communicatif comme la rencontre de différents *monologues* qui ont lieu dans d'incessants discours souterrains de chaque individu. À ce propos, c'est encore Bakhtine (1977, 138, 123–124) qui a affirmé : « L'énonciation actualisée est comme une île émer-

3 La traduction de cet ouvrage de Bakhtine-Volochinov est donc postérieure à *La civilisation surréaliste*. Nous sommes fondés à croire qu'il n'était même pas connu des surréalistes français dans son édition anglaise parue en 1973, également postérieure à l'invention du jeu des récits parallèles en 1970 à Paris. Du moins, nous n'en avons trouvé aucune référence dans les archives consultées. En raison des vicissitudes de l'ouvrage de Bakhtine-Volochinov, débattues aujourd'hui encore, et de la censure imposée au groupe tchécoslovaque, il est difficile d'affirmer qu'à Prague, on connaissait déjà l'original russe.

geant d'un océan sans limites, le discours intérieur » ; et encore : « Le mot est une sorte de pont jeté entre moi et les autres⁴ ».

Bien que Bakhtine écrive cela en parlant de « l'interaction verbale », rien n'empêche de chercher des convergences avec l'expérience poétique des surréalistes. Dans le jeu des récits parallèles, en fait, chaque joueur offre à tour de rôle un mot aux autres, qui le reçoivent, pour qu'ils l'emploient librement dans leur propre acte d'écriture automatique. Qui plus est, dans sa variante qui a donné lieu aux *dialogues* de 1973, les surréalistes se placent plus encore sur le terrain de « l'interaction verbale » dont parle Bakhtine, où le mot n'est pas seulement un « pont » comme l'affirme ce dernier, mais aussi un « tremplin », comme l'écrivait Breton en 1924 : « Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute », à ceci près que, dans les dialogues surréalistes de 1973, il ne s'agit plus de poursuivre « simplement son soliloque » (Breton 1988 [1924], 336). L'énonciation de chaque individu qui actualise à l'extérieur son propre monologue intérieur s'insère dans une dynamique collective, dans ce qui se bâtit comme une « interaction verbale » précisément, une conversation ou un dialogue *automatiques*, où les répliques des interlocuteurs ne sont pas dictées, suivant un enchaînement logique ordinaire, par la raison, mais reposent plutôt sur la première phrase venue à l'esprit.

Cette approche ludique et poétique des signes ne saurait se borner aux mots : c'est dire que ce que nous appelons la *sémiotique générale* qu'ébauchent les surréalistes ne se limite pas à considérer le langage verbal, sinon il serait impropre de la nommer ainsi, car elle ne serait qu'une linguistique voire une glottologie ; mais plutôt, elle s'applique aussi au langage non-verbal. De fait, c'est par la transposition du jeu des récits parallèles au domaine des choses que naît le jeu des « *objets parallèles* » montrant même sur le plan plastique l'existence de cette polysémie évoquée plus haut, comme l'explique J.-L. Bédouin (1976, 296–297) dans une de ses contributions à *La civilisation surréaliste*. Cette variante du jeu collectif a donné lieu à des assemblages multiples et différents à partir des mêmes objets d'usage quotidien offerts à l'imaginaire des joueurs. Et Bounoure et Effenberger (1976c, 312) d'ajouter : « l'imaginaire est ce qui établit un rapport réel avec l'objet ; et ce rapport est transformation du monde ».

4 Pour approfondir ces sujets, cf. D'Urso (2014).

3 Les affinités de *La civilisation surréaliste* avec la sémiotique de Rossi-Landi

Nous accédons par là au niveau *théorique* ou *métalinguistique* que nous annonçons au début et où se trouve de nouveau transposé par *La civilisation surréaliste* le jeu des récits parallèles, qui est à son origine. En effet, dans cet ouvrage le discours sémiotique sur le langage se présente comme un recueil de « *réflexions parallèles* » des surréalistes sur le sort réservé par la société contemporaine à la communication humaine en particulier et à l'échange de signes en général, de plus en plus soumis, l'une et l'autre, à l'idéologie du pouvoir politique et à la logique de l'économie marchande. En d'autres termes :

Sur le plan de *La civilisation surréaliste*, le jeu devient une occasion pour réfléchir sur des sujets communs, mais chacun de sa propre façon, en développant des discours qui se recoupent dans certains points pour ensuite continuer sur des routes différentes menant à de multiples critiques, approfondissements et suggestions qui concernent la société contemporaine. Une certaine répétitivité que sans aucun doute on peut relever dans ce volume est justement due à son principe directeur : certains arguments se représentent dans plusieurs contributions, de même que dans le jeu des récits parallèles reviennent les mots prononcés à voix haute. (D'Urso 2011, 6)

Pour tenter de résumer les 346 pages de *La civilisation surréaliste*, nous dirions qu'Effenberger et Bounoure (1976a, 25) dénoncent une hypertrophie des systèmes sociaux et économiques dans « l'évolution générale des sociétés par formalisation aberrante », là où « le nom de toutes parts désormais excède la chose ; l'organe excède sa fonction réelle et cesse de la remplir ». « Cette dégénérescence de la fonction dans un symbole gigantisé recouvre approximativement le passage historique de la valeur d'usage à la valeur d'échange », ce par quoi tout ressort psychologique sur lequel se fondent les activités humaines, la communication et l'expression est dérouteré et exploité « pour les soumettre aux lois économiques de l'échange mercantile et en évacuer toute valeur d'usage » : c'est ce que démontrent bien les arts plastiques, dont la valeur de « communication affective » est détournée par un « code commercial » qui en règle la circulation et en fixe la valeur « par convention d'échange » (Bounoure et Effenberger 1976b, 67–68). Pour Effenberger (1976), sur le plan du langage en général, l'application du système dominant de valeurs du discours économique, qui se fonde sur des critères commerciaux, mène à la réduction des signes à *une seule* de leurs fonctions : *l'échange utilitaire d'informations*. Caburet (1976b, 164) rappelle que la pensée surréaliste recoupe ici les analyses du Baudrillard dans *La Société de consommation* (1970) et *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972) sur l'abstraction croissante des valeurs et la fétichisation des objets-signes.

En s'appuyant sur l'ethnologie de Mauss et Malinowski, repris par Bataille et Baudrillard, Bounoure souligne que l'unanimité des économistes à l'égard du surplus comme origine de l'échange procède, en réalité, d'un ethnocentrisme négligeant les cas où les faits économiques révèlent leur aspect de *communication* et où la circulation de matières et artefacts a pour fonction de garantir de bons rapports intersubjectifs et l'ouverture du canal nécessaire à leur entretien, en dehors de tout équilibre entre les *valeurs d'échange*, bien au contraire. C'est ce que démontrent la *Kula* en Nouvelle-Guinée orientale et le *potlatch* en Colombie-Britannique. À cette *valeur de discours* de l'échange économique, l'utilitarisme de la civilisation de l'*homo œconomicus* a substitué les chiffres des Grands Livres : la perte des relations sociales qui va avec concourt à créer des « agrégats humains qu'il faudrait nommer des non-civilisations » (Bounoure 1976d, 154).

« Le traité d'économie qui pourrait s'esquisser dans les points de suspension de *La Civilisation surréaliste* », comme l'écrit Bounoure, ne se limite donc pas à une dénonciation de l'asservissement de l'être aux choses, mais il propose « que les choses retrouvent, elles aussi, dans *l'interrelation économique*, leur sens, ce sens retrouvé sur le dernier versant du XIX^e siècle dans *l'interrelation verbale* plus communément désignée sous le nom de poésie moderne » (Bounoure 1976c, 143–144, c'est nous qui soulignons). Pour lui, la considération, marxiste même, d'usage et échange comme valeurs insère l'un et l'autre dans « une dialectique abstraite où disparaissent les orientations vivantes de leur conjugaison pratique », cela portant à la codification totalitaire de l'usage des objets selon une fonction univoque, car leur sens « est prédéterminé par le discours économique » de leur propre matrice de transformation industrielle, qui leur retire toute polysémie foncière (144–146). Donc, la relation de l'homme aux choses en sort altérée : « l'intervention humaine *n'est qu'un travail* sur les choses : la servitude de la matière, à grand-peine obtenue, a pour corollaire la servitude humaine » (146, c'est nous qui soulignons). Si par le *jeu* des récits parallèles le surréalisme a expérimenté que la fécondité du discours « est directement liée à la transformation sémantique opérée par l'échange et aux interrelations qu'elle autorise entre chaînes matricielles distinctes, l'*interrelation économique* et la liberté dans l'ordre *pratique* apparaissent sujettes aux mêmes lois » (146, c'est nous qui soulignons). C'est pourquoi les mots et les choses réduits à un véhicule du code dominant doivent être *libérés*, car de leur liberté dépend celle de l'homme (147). Le mot suivant de Bounoure résume au mieux la perspective surréaliste jusqu'ici énoncée :

Dans la pratique, ce qu'on appelle les sociétés humaines consacrant une assez large part de leur activité à des relations d'échange ou à des relations de pouvoir, ces faits forment un chapitre considérable de leur langage : langage certes « infrastructurel », mais qui échappe par là aux accusations de futilité dont restent marquées les « superstructures ». Cette activité doit être rendue maintenant à son sens véritable, qui est la libre expression des

structures individuelles dans la *transformation* de *matériaux d'usage public* : les *mots*, les *marchandises*, les *statues*. [...] De la possibilité d'une autre infrastructure, où le *travail* est *libre parole*, au lieu de signifier la *servitude*, dépend réellement le « désencroûtement des mœurs » que réclamait Breton, dépend la mise à mort d'une mythologie mortelle, dépend la subversion entière du *rapport de l'homme avec le monde et des rapports entre hommes*. (Bounoure 1976b, 111 ; c'est nous qui soulignons)

Ce propos recoupe d'une manière étonnante la sémiotique marxiste que le philosophe italien du langage Ferruccio Rossi-Landi développait entre les années 1960 et 1970. Par son *homologie de la production linguistique et de la production matérielle*, il proposait de considérer le langage en général comme *travail* et toute langue historico-sociale comme à la fois le *produit*, le *matériau* et le *moyen* de ce travail. La langue constituant ainsi ce qu'on peut appeler le *capital (linguistique) fixe*, les gens qui parlent telle ou telle langue sont alors le *capital (linguistique) variable*, les travailleurs linguistiques ou la « marchandise parlante ». Rossi-Landi pousse son homologie au niveau du marché, c'est-à-dire de la communauté linguistique, où les *messages* circulent comme des *marchandises* et les marchandises comme messages⁵. Si cela fait déjà voir toute la proximité qui existe entre l'intuition sémiotique des surréalistes et la perspective rossi-landienne, cette autre remarque de Bounoure la confirme davantage : « Désormais il est possible d'envisager la *production des paroles*, leur *stockage*, leur *consommation*, d'évaluer leur *valeur d'usage* et leur *valeur d'échange* suivant les lois générales qui règlent dans le métabolisme social la transformation des *biens matériels* » (Bounoure 1976e, 168, c'est nous qui soulignons).

C'est à plus forte raison dans les documents inédits sur la préparation de *La civilisation surréaliste* qu'on trouve l'étonnante affinité avec la terminologie rossi-landienne, lorsque Bounoure écrit à Effenberger :

Or il nous semble qu'il faut désormais restituer à toute *circulation de marchandise* son sens originel et sa *valeur de discours qui s'échange*, discours obéissant aux lois de tout discours, c'est-à-dire pourvu d'une structure propre, dérivant d'un *procès de production particulier*, usant de *matières communes* comme sont communs à tous les mots dans les Récits parallèles, mais les inclinant à des fins particulières. (Bounoure 1973, 3 ; c'est nous qui soulignons)

De même, par l'idée que « l'univocité de la relation signe-sens est un leurre [...] qui ruine la communication interhumaine », et qu'« on commence à se comprendre quand on sait que le sens du mot (*comme la valeur de la marchandise*) vient du

5 Pour un aperçu en français, cf. Rossi-Landi (1973 ; 1969 [1967] ; 1974 [1973]). Rien ne prouve que les surréalistes français connaissaient ces textes à l'époque.

“*travail général abstrait*” que lui a incorporé la matrice où il a été mis en œuvre », (Bounoure 1974, 4, c’est nous qui soulignons) confirme toute la latitude que peut prendre la convergence de la vision surréaliste avec la sémiotique de Rossi-Landi.

4 Le langage poétique comme préparation « idéologique » de la révolution

Pour ce qui est du niveau *idéologique* de *La civilisation surréaliste* évoqué d’entrée de jeu, c’est encore au sens rossi-landien de « l’idéologie comme vision du monde et projet de société » qu’il faut l’entendre (Rossi-Landi 2005 [1978]). Aucun sémiologue n’a considéré ces liens possibles, que renforcent les remarques de Bédouin (1976a), sur la société programmée et de Caburet (1976a) sur le rôle paradoxal du langage d’enchaîner et de libérer l’homme à la fois, en le rendant soit un « usager » esclave de la publicité, du marketing et du mythe de la consommation des industries que sont devenues désormais la communication et l’information, soit un insoumis qui se révolte contre cette logique utilitaire par son propre *langage poétique*. Bounoure (1973, 5) en vient aussi à reconsidérer « la notion de pouvoir comme obligation faite au public d’user d’un code privé ».

Ce sont exactement les problèmes de « l’exécution des programmes sociaux », de « l’aliénation linguistique », de la non-liberté de l’usage de la langue et de la « *propriété privée de la langue* (qui est publique) » qu’a envisagés Rossi-Landi (1972 [1967], 241 ; 1972 [1968], 219), redéfinissant ainsi la classe dominante comme la classe qui possède les moyens de communication (codage, circulation et décodage des messages, redondance, bruit et brouillage de l’information), et les classes subalternes comme celles qui « en subissant la classe dominante se limitent à en employer les codes ou *sinon se taisent* » (Rossi-Landi 1972 [1968], 220 ; 1975, 183–194). D’où le propos qu’« opérer sur les systèmes fondamentaux de signes qui régissent une société signifie préparer idéologiquement la révolution » (Rossi-Landi 1972 [1969], 339), et que « si on veut changer d’idéologie, il faut changer de pratique sociale » (Rossi-Landi 2005 [1978], 97).

Ces devises rossi-landiennes font pendant aux idées de Bounoure (1973, 4, 5) affirmant « que “l’idéologie dominante” exerce, à l’instar d’une véritable mythologie, un pouvoir plus redoutable que celui-même de la police », et qu’« il n’est pas de fait où se manifeste le pouvoir qui ne procède d’une mythologie ou d’un discours antérieur ». Ou encore, comme l’écrit Effenberger (1974, 5) : « La parole elle-même ne devient un instrument du pouvoir que si elle correspond à une faim mythologique ou idéologique et qu’elle soit capable de l’assouvir de manière illusoire ». Par son dessein d’appliquer la nouvelle théorie surréaliste du langage,

découverte par le jeu des récits parallèles, à l'intégralité des faits sociaux, y compris les *faits économiques*, vu l'importance qu'ils revêtent dans la société d'aujourd'hui, Bounoure (1973, 3), tout en s'approchant de Rossi-Landi sans le savoir, en renverse l'issue, contre tout économisme, et il marque également une distance à l'égard de Baudrillard. En fait, la considération surréaliste de *l'économie comme un langage* n'implique ni un remplacement ni un refus de l'application au langage de l'analyse marxiste de l'économie que propose Rossi-Landi ; bien au contraire, elle la complète dialectiquement, en ne se limitant pas à la « critique de l'économie politique *du signe* », comme chez Baudrillard. La conclusion de Bounoure est effectivement que « l'économie *politique* est à réécrire » (Bounoure 1973, 4, c'est nous qui soulignons).

Cela ne dément pas le propos de Rossi-Landi quant à la nécessité de *travailler* à l'aide d'une praxis révolutionnaire et désaliénante, afin d'atteindre une société fondée sur le jeu, à ceci près que, pour les surréalistes, les pratiques ludiques et poétiques (dont Rossi-Landi 1975, 182-183, n'ignore pas le rôle de libération) sont partie prenante de ce projet social de désaliénation, qui est pour eux précisément aussi un projet pour une civilisation *autre*. En fait, en 1978, Bounoure fut interpellé dans un débat de *Critique communiste* suscité par Michel Lequenne et Michael Löwy, qui s'alarmaient du remplacement de la formule de « révolution surréaliste » de l'époque de Breton par celle de « civilisation surréaliste » que proposait cet ouvrage collectif. Bounoure répondit que « S'il s'agit de faire la révolution, c'est bien pour arriver à une civilisation » (Bounoure et al. 1978, 101).

Encore à propos de mystification idéologique, nous voudrions consacrer notre dernier mot à l'absurde *a priori* universaliste attribué à la poésie ou aux « arts comme code universel ». La critique faite par *La civilisation surréaliste* nous apprend que l'acception de « code universel » n'est pas toujours positive : elle recèle des partis pris, des préjugés, des pensées dirigées ayant comme contrepartie une idéologie, c'est-à-dire des pratiques sociales et un projet de société à même d'entacher d'obscurité et d'inintelligibilité tout ce qui demande un effort supérieur de découverte et de compréhension. À ce propos, en polémiquant avec un texte de Marcuse sollicité par les surréalistes américains en 1973, Bounoure (1999 [1973], 128) répliqua que « La parole poétique, quand elle surgit, n'a pas d'auditoire prédestiné. Elle n'est qu'un cri. Elle ne cherche pas à convaincre. Elle s'élève dans la certitude d'être sans partage. [...] L'universalité est un accident historico-sociologique de la lecture du poème : elle est étrangère à sa création ».

Songeons à la poétique de *La civilisation surréaliste* elle-même : elle nie l'universalisme impérialiste du code unique et établi ; elle rétablit l'échange et les rapports sociaux qui en découlent sur la rencontre de *discours parallèles indépendants*, en restituant ainsi au langage sa valeur expressive et à la parole échangée sa fonction de poétiser la vie collective. Quoi d'incompréhensible, d'obscur,

voire d'inexact dans ces propos ? Leur actualité brûlante ne les rend-elle pas plus encore « universels » ? Et pourtant cet ouvrage n'a pas parlé à d'autres comme il nous parle à nous, ce qui s'explique aisément historiquement et sociologiquement. Il n'en reste pas moins que *La civilisation surréaliste* est la pierre de touche permettant de comprendre le surréalisme français et tchèque après la mort d'André Breton et de Karel Teige, par la voix de leurs plus grands continuateurs : Vincent Bounoure et Vratislav Effenberger, qui parlent aujourd'hui encore à celles et ceux qui veulent les entendre.

Références bibliographiques

- Bakhtine, Mikhaïl (V. N. Volochinov). *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* [1929]. Trad. de Marina Yaguello, introd. de Roman Jakobson. Paris : Éditions de Minuit, 1977.
- Bédouin, Jean-Louis. « Information, communication, quadrillage et ratières ». *La civilisation surréaliste*. 1976a. 82–95.
- Bédouin, Jean-Louis. « Cycle de l'objet ». *La civilisation surréaliste*. 1976b. 295–302.
- Bounoure, Vincent. « Sur les tâches immédiates du surréalisme ». Inédit : archives Bounoure, s. d. (fin 1973), 6 pages dactylographiées.
- Bounoure, Vincent. « D'après remarques ». Inédit : archives Bounoure, s. d. (février–mars 1974), 9 pages dactylographiées.
- Bounoure, Vincent. « Libre échange avec Herbert Marcuse ». *Bulletin de liaison surréaliste* 7 (1973) : 11–18 ; reproduit dans *Moments du surréalisme*. Paris, L'Harmattan, 1999. 125–134.
- Bounoure, Vincent (éd.). *La civilisation surréaliste*. Paris : Payot, 1976a.
- Bounoure, Vincent. « Panorama ». *La civilisation surréaliste*. 1976b. 110–112.
- Bounoure, Vincent. « Solve et coagula ». *La civilisation surréaliste*. 1976c. 143–147.
- Bounoure, Vincent. « Généalogie de l'échange ». *La civilisation surréaliste*. 1976d. 148–156.
- Bounoure, Vincent. « Échange et communication ». *La civilisation surréaliste*. 1976e. 168–173.
- Bounoure, Vincent, et Vratislav Effenberger, « De 24 à 75 ». *La civilisation surréaliste*. 1976a. 24–27.
- Bounoure, Vincent, et Vratislav Effenberger. « Le cri, le chant, le renseignement ». *La civilisation surréaliste*. 1976b. 67–72.
- Bounoure, Vincent, et Vratislav Effenberger. « Art magique et révolution ». *La civilisation surréaliste*. 1976c. 310–313.
- Bounoure, Vincent, Lequenne, Michel et Carlos Rossi. « À propos de la *Civilisation surréaliste* ». *Critique communiste* 24 (1978) : 100–126 ; reproduit dans Bounoure, Vincent. *L'événement surréaliste*. Paris : L'Harmattan, 2004. 134–164.
- Breton, André. « Manifeste du surréalisme » [1924]. *Œuvres complètes*, t. I. Paris : Gallimard, 1988. 309–346.
- Caburet, Bernard. « Chaînes parlées et prisons linguistiques ». *La civilisation surréaliste*. 1976a. 96–103.
- Caburet, Bernard. « Injonction du désir ». *La civilisation surréaliste*. 1976b. 160–167.

- D'Urso, Andrea. « Poésie, peinture, sémiotique et anthropologie chez Vincent Bounoure (ou De quelques limites de la critique littéraire) ». *Between* 1.1 (2011). <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/195/231> (27 avril 2018).
- D'Urso, Andrea. « Un surréaliste méconnu : Vincent Bounoure et la critique française et italienne ». *Publif@rum* 19 (2013). https://www.publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?art_id=269 (27 avril 2018).
- D'Urso, Andrea. « Bakhtine, Morris, Rossi-Landi et le surréalisme : pour une sémiotique matérialiste-dialectique des valeurs du signe ». *Semat* 2.1 (2014) : 195–207. <http://journals.uob.edu.bh/SEMAT/contents/volume-13/articles/article-127> (27 avril 2018).
- Effenberger, Vratislav. « Quelques remarques sur les tâches immédiates du surréalisme ». Inédit : archives Bounoure, 15 janvier 1974, 7 pages dactylographiées.
- Effenberger, Vratislav. « L'économie est-elle un discours ? ». *La civilisation surréaliste*. 1976. 137–138.
- Rossi-Landi, Ferruccio. « Extension de l'homologie entre énoncés et outils » [1967]. *Actes du x^e Congrès international des linguistes*, t. i. Bucarest : Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1969. 503–508.
- Rossi-Landi, Ferruccio. « Sui programmi della comunicazione non-verbale » [1967]. *Semiotica e ideologia*. Milan : Bompiani, 1972. 237–251.
- Rossi-Landi, Ferruccio. « Capitale e proprietà privata nel linguaggio » [1968]. *Semiotica e ideologia*. Milan : Bompiani, 1972. 201–227.
- Rossi-Landi, Ferruccio. « Dialettica e alienazione nel linguaggio. Colloquio con Enzo Golino » [1969]. *Semiotica e ideologia*. Milan : Bompiani, 1972. 253–339.
- Rossi-Landi, Ferruccio. « Le langage comme travail et comme marché ». *L'homme et la société* 28 (1973) : 71–92.
- Rossi-Landi, Ferruccio. « Sur l'argent linguistique » [1973]. *Psychanalyse et politique*. Armando Verdiglione (éd.). Paris : Le Seuil, 1974. 103–127.
- Rossi-Landi, Ferruccio. *Linguistics and Economics*. La Haye et Paris : Mouton, 1975.
- Rossi-Landi, Ferruccio. *Ideologia* [1978, 1982]. Augusto Ponzio (éd.). Milan : Meltemi, 2005.

Andrea D'Urso received his MPhil (2008) and PhD (2009) in Comparative Literature and Literary Text Translation from the University of Siena with the “Doctor Europaeus” label. His PhD thesis, considered a pioneer work, was submitted under the title *Vincent Bounoure and the developments of Surrealism after André Breton's death*. He is now a lecturer in French Language and Literature at Salento University (Italy), and in Italian Language and Literature at SHS University in Lille (France). In addition to his numerous articles (including those on Walter Benjamin, Nicolas Calas and Pierre Mabille), he is the author of *Théorie et écritures surréalistes* (with A. Calì, Pensa 2012). He is also known as one of the few specialists and successors of Ferruccio Rossi-Landi's semiotics. He is currently writing a research thesis at SHS University in Lille on the promoter of Italian free verse, Gian Pietro Lucini.