

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor-șef	Prof. dr. Mircea A. DIACONU
Redactor-șef adjunct	Prof. dr. Elena-Brândușa STEICIUC
Colegiul de redacție	Prof. dr. Albumița-Muguraș CONSTANTINESCU Conf. dr. Sabina FÎNARU, Conf. dr. Cornelia MACSINIUC Conf. dr. Ovidiu MORAR, Conf. dr. Elena-Luminița TURCU Lector dr. Daniela PETROȘEL, Lector dr. Gabriela RANGU Lector dr. Codruț ȘERBAN
Secretar de redacție	Lector dr. Raluca DIMIAN
Coperta	Conf. dr. I.C. CORJAN
Responsabil de număr	Lector dr. Raluca DIMIAN

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Mihai CIMPOI (Chișinău – Republica Moldova)
Acad. Nicolae MANOLESCU (Academia Română)
Prof. dr. Jean BURGOS (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Alain MONTANDON (Clermont-Ferrand – Franța)
Prof. dr. Jean-Paul MADOU (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Constantin GRIGORUȚ (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Jorge PAREDES (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Maria SLEAHTIȚCHI (Bălți – Republica Moldova)
Prof. dr. Mircea MARTIN (Universitatea din București)
Prof. dr. Mircea MUTHU (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. dr. Ioan POP (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)
Prof. dr. Andrei CORBEA-HOIȘIE (Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași)
Prof. dr. Cornel UNGUREANU (Universitatea de Vest, Timișoara)
Prof. dr. Al. CISTELECAN (Universitatea „Petru Maior”, Târgu Mureș)

ADRESA REDACȚIEI

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Str. Universității nr.13, Corp A, Camera 4, 720229 Suceava
Tel./Fax: 0230 524 097

Revistă recunoscută CNCSIS și cotate în categoria **B+ (cod 419)**.

Pagină web: <http://analelitere.usv.ro/>

ISSN: 2069 – 6787

© Copyright, 2010, Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava.
Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.

Procesare pe calculator:

Documentarist Iuliana CÎRȘTIUC

Bun de tipar: 14.XII.2011

Apărut: 2011

Editura Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava
720229 – Suceava Str. Universității nr. 13

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

**UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA**

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

TOMUL XVII, NR. 2

2011

**Editura Universității din Suceava
2011**

SUMAR

I. DOSAR CRITIC. TIMPUL FICTIONAL (II)	7
Raluca DIMIAN-HERGHELIU, Einleitung: Zum Thema Zeit in der Literatur.....	9
Ingrid-Remy LACHENY, Die Zeitmetapher in Hoffmanns <i>Serapions-Brüdern</i> : Vergänglichkeit und Verewigungsversuch	15
Peter C. POHL, Zeitkonflikte. Zur Transformation der Muße im Bildungsroman (Wieland, Hoffmann, Freytag)	29
Rainer NOSKE, Und jetzt war Sonnabend. Zeit und Geschehen in zwei Romanen Fontanes	51
Fabian GROSSENBACHER, Kafka „aus der Mitte seiner Bildwelt“ gedeutet – Über einige Aspekte von Bild und Zeit in Walter Benjamins Kafka-Lektüre	61
Jean-Pierre CHASSAGNE, Zeitliche Diskontinuität als Motiv und als Strukturelement in <i>Zwischen neun und neun</i> von Leo Perutz	81
Eva NÄGELI, Langweile, Schreib- und Traum-Zeit im Bureau – Uhren und Zeit in einigen Texten Robert Walsers	91
Markus BAUER, Metamorphosen der Zeit – Walter Benjamins Begründung der Melancholie	113
Silvia RICHTER, “When the World Disappears...” – Emmanuel Levinas’s <i>Carnets de captivité</i> in Light of His Early Philosophical Writings ...	123
Ramona TRUFIN, Eskapaden in einem Zeit-Raum-Kontinuum in Ingeborg Bachmanns Prosa	139
Martina LÄUBLI, Gleichzeitig – ungleichzeitig. Gespenstische Zeit in W.G. Sebalds <i>Austerlitz</i>	151
Matthias HAFT, Subjektive Historie bei Maxim Biller. Geschichtsvergegenwärtigung durch das Individuum	159
Mathilde BATAILLÉ, Angoisse du temps et obsession du passé: <i>Les Météores</i> de Michel Tournier, un roman «secondaire»	169
Johann REIßER, Ereignisverzweigungen und Gegenwartenspiegelungen – Zeit(ver)formungen in Gedichten von Ulrike Draesner und Barbara Köhler	177
Carmen Elisabeth PUCHIANU, Zeit und Politik in der rumäniendeutschen Gegenwartsliteratur. Überlegungen am Rande einiger Beispiele aus Joachim Wittstocks Lyrik	193

Silvia-Oana ALESTAR, Les instances de la dimension spatio-temporelle dans le roman surréaliste: Le cas de Boris Vian	205
--	-----

II. EXEGEZE 213

Salim GASTI, La perception sensorielle de la femme et le souvenir dans les poèmes antéislamiques appelés «Les suspendues»	215
Irena TRUJIC, <i>Je me souviens</i> : La querelle gaumiste entre tempête et débâcle ...	233
Simona ANTOFI, Temporalitate narativă, lumi posibile și metatext în <i>Catastihul amorului</i>	241
Mihaela PARPALEA, Immer mal Dichtung und Geschichte	247
Dana NICA, De la <i>géopoétique</i> au <i>géogramme</i> : Paul Chamberland	259
Ioan FĂRMUȘ, Reclădind imaginea cititorului. Lectura ca indeterminare în romanul <i>Patul lui Procust</i> de Camil Petrescu	275
Florina CERCEL, L'identité maaloufienne au carrefour des cultures	287
Daniela PINTILEI, Entre deux amours: les langues et la traduction	297
Florin ȚUPU, Memoria teologiei ca literatură a detenției	305
Liliana-Stela BALAN, Constantin Virgil Negoită sau împotriva logicii binare	315

III. RECENZII 321

Dana Nica, Cristina Petraș (éd.), <i>Regards sur le Québec</i> (Tania MUNTEANU) .	323
Alvin H. Rosenfeld (coord.), <i>The Writer Uprooted. Contemporary Jewish Exile Literature</i> (Georgeta ȚAN)	326
<i>La Retraduction</i> (sous la direction de Robert Kahn et Catriona Seth), (Dana-Mihaela BEREHOLSCHI)	328
Cornel Ungureanu, <i>La Vest de Eden. O introducere în literatura exilului</i> (Florica TEODORIUC)	330
Charles Guignebert, <i>Creștinismul antic</i> (Petronela MUNTEANU)	332
<i>Hic et nunc und die Wiederholung der Geschichte</i> . Cătălin Dorian Florescu, <i>Jacob beschließt zu lieben</i> (Cosmin DRAGOSTE)	334
Jörn Albrecht, <i>Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung</i> (Carmen BERCEA)	336

IV. NOTE DESPRE AUTORI

I. DOSAR CRITIC

TIMPUL FICTIONAL

EINLEITUNG ZUM THEMA ZEIT IN DER LITERATUR*

Raluca DIMIAN-HERGHELIU
Universität „Stefan cel Mare“ Suceava
ralu_meu@yahoo.com

“Quid est enim tempus?“. Die Frage des Heiligen Augustinus, wieder aufgenommen von Thomas Mann in dem berühmten Exkurs zum Thema Zeit aus dem *Zauberberg*, entspricht einer Konstante des identitären Denkens aller Zeiten. Die unsichtbare Materie der Zeit, ihre chamäleonartige Erscheinung, ihre duale Artikulierung als subjektive und zugleich objektive Konstante machte den Gegenstand philosophischer Debatten und künstlerischer Bildinszenierungen aller Epochen. Sollte man eine Analyse der Wechselwirkungen zwischen den zeitgebundenen Perspektiven der Philosophen und Künstler eines bestimmten Zeitalters und den parallellaufenden wissenschaftlichen, ja technologischen Orientierungen machen, würde man wahrscheinlich zur Schlussfolgerung gelangen, dass das philosophisch und literarisch reflektierte Zeitbewusstsein einer jeden Epoche von der Implementierung wissenschaftlicher Entdeckungen und technologischer Erfindungen veranlasst werden kann. Die Auseinandersetzung des menschlichen Wesens mit der Technik schien immer eine Zuspitzung der temporalen Sensibilität, eine neue Infragestellung des Selbst vor dem Hintergrund einer veränderten, weil vertieften, Auffassung der phänomenalen Wirklichkeit herangezogen zu haben.

Schon in der deutschen Romantik zeugte die intensive Ideenzirkulation und der rege Wissenstransfer vom Bereich der Technik zum Bereich der Literatur und Philosophie von einer vergleichbaren Tragweite der Vorstellungen über die Zeit: Nicht von ungefähr stand die Ausbreitung der Theorien zum Tiermagnetismus Anton Franz Mesmers (1734-1815) in Verbindung mit der romantischen Veranschaulichung einer ubiquitären Zeitlichkeit, die aus der Verbindung aller Lebewesen und Gegenstände durch „unsichtbare Fäden“ resultierte. Die Erfindung des ersten elektrischen Telegraphen um 1809 von Anton Samuel Thomas von Soemmering und die damit verstärkte Vorstellung von der Kommunikation aus der Ferne, aber auch die berühmten Hypnose- und Gedankenkontrolle-Experimente des nun in Meersburg exilierten Mesmer sind an den Parallellauf subjektiver Zeitebenen und an der oft inszenierten Simultaneität subjektiver Zeitebenen oder an der Unterscheidung zwischen einer wirklichen und einer fantastischen Zeitlichkeit in der Literatur E.T.A. Hoffmanns abzulesen.

Die immer stärker werdende Popularität von Darwins Entwicklungslehre, H. A. Taines Veranschaulichung einer strikten Kausalität, unter der sich das menschliche Wesen definiert und vor allem die atheistische Orientierung marxistischer Theorien aus der ersten Phase der Industrialisierung im 19. Jahrhundert prägten das Interesse der Realisten an einer objektiven Zeitlichkeit, die aus der Summe der subjektiven Zeiten der Menschen besteht, die ein gesellschaftliches Ganzes bilden.

Nicht zuletzt brachte das moderne Zeitalter tief philosophische und noch nie probierte Darstellungsformen der Zeitlichkeit mit sich: Der Fortschrittsenthusiasmus aus den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – die massive Einführung der modernen Fortbewegungsmittel (der Eisenbahn und des Automobils), die Erfindung des Fotoapparats und die Entwicklung der damit zusammenhängenden Kinetoskopie und Chronophotographie sowie die ersten Kinoerfahrungen – haben eine neue Auseinandersetzung mit der Thematik der Zeiträumlichkeit bewirkt. Die Erscheinung der Relativitätstheorie (1905) brachte eine Bestätigung und eine Objektivierung der Erfahrungen über die Zeitrelativität. Unter anderen hatte die Umsetzung des traditionellen Paradigmas subjektive Zeit / objektive Zeit, das schon bei Pascal auftauchte, das Objekt der Theorien zur Irreversibilität der biologischen Zeitvorgänge des Nobelpreisträgers Wilhelm Ostwald (1909) gemacht. Der Aufschwung der Zeitphilosophie in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts koinzidierte mit der Periode, in der die größten Romane der Zeit der Weltliteratur erschienen. Es erschien ein Bruch im Zeitdenken des frühen 20. Jahrhunderts, der von der Erscheinung der Relativitätstheorie veranlasst wurde: 1920 stellte Edmund Husserl seine *Vorlesungen zur Phänomenologie zum inneren Zeitbewusstsein* in Paris vor; Bergson (*Durée et simultanéité*, 1922) und Martin Heidegger (*Sein und Zeit*, 1927) stellten infolge der Erscheinung der Relativitätstheorie (deren Vertreter 1921 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurden) neue Ausdrucksversionen der Zeitlichkeit dar.

Vor dem Hintergrund einer allgemeinen Zeitobsession und gefördert durch den kulturellen Internationalismus wurde die Rezeption der Zeitphilosophie Schopenhauers erst jetzt erfolgreich. Nachklänge des Wagnerianismus prägten dem literarischen Schaffen eine Poetik des Bewusstseins und der subjektiven Zeit auf. Die Entstehung der Psychoanalyse und der damit zusammenhängenden Sondierung der Tiefen des Unbewussten brachten die Vorstellung von der Unendlichkeit der subjektiven Zeit und schufen die Prämissen zur Entstehung einer neuen Hermeneutik.

Diese intensive Beschäftigung mit dem Phänomen Zeit, die in den Reihen der Wissenschaftler und Philosophen des frühen 20. Jahrhunderts zu erkennen war, spiegelte sich ebenso gut in der Literatur wieder: 1921 erschien James Joyces *Ulysses*, eine beispielhafte Exemplifizierung der literarischen Darstellung subjektiver Zeit, wo in über 300 Seiten die Gedanken und Erlebnisse der Einwohner der irischen Hauptstadt Dublin wiedergegeben werden, 1924 brachte *Der Zauberberg* Thomas Manns eine neue literarische Zeitgestaltung auf und 1927 erschien, fünf Jahre nach dem Tode Prousts, *Le temps retrouvé*, ein „summum bonum“ literarischer Meditationen zum Thema Zeit; 1929 legte William Faulkner eine literarische Darstellung der radikalen Gegenwart – *The Sound and Fury* – vor

und in den '30 er Jahren erschienen im englischen Sprachraum Virginia Woolfs *The Waves* (1931) und Joyces *Finegans Wake* (1932). Die in diesem Zeitalter schnell anbrechende Internationalisierung der Literatur durch massenhaftes Übersetzen führte zu einer intensiven Ideenzirkulation, die eben die Konvergenz dieser Meisterwerke im deutschen Sprachraum ermöglichen konnte.

Die immer stärkere Technologisierung des Lebens im postmodernen Zeitalter zieht die Neigung zur Repräsentierung einer immer abstrakteren Zeitlichkeit nach sich; die Ausbreitung und Vervielfältigung der sprachlichen und visuellen Kommunikation prägt die Neigung zur literarischen Inszenierung der Gleichzeitigkeit.

Unser Sammelband nimmt sich vor, eine Perspektive auf die sich entwickelnden Formen der Zeitdarstellung in der Literatur seit der Romantik bis zur Postmoderne anzubieten.

Der Band wird durch die Studie Peter Pohls, *Zeitkonflikte zur Transformation der Muße im Bildungsroman* (Wieland, Hoffmann, Freytag) eröffnet. Im Rekurs auf Gabriele Stumpfs Forschungsergebnisse zum müßiggängerischen Habitus der Bildungsromanprotagonisten entwickelt der Autor zwei Thesen: „Muße ist für die Temporalisierung des modernen Selbst ein bedeutsames, aber auch – der religiösen, aristokratischen, metaphysischen Konnotate wegen – ein höchst problematisches Konzept; Literatur stellte die Chronifizierung des modernen Subjekts daher als Konflikt unterschiedlicher Zeitkonzepte dar, zu denen die Muße zählt, was anhand der (Anti-) Bildungsromane *Geschichte des Agathon* von Christoph Martin Wieland, *Lebensansichten des Katers Murr* von E.T.A. Hoffmann und Gustav Freytags *Soll und Haben* belegt wird. Die Konklusion schließt dann mit gattungsgeschichtlichen Erwägungen und wagt einen zeitsoziologischen Ausblick auf die klassische Moderne.“ (in diesem Band)

Ingrid Remy-Lacheny (*Die Zeitmetapher in Hoffmanns Serapions-Brüdern: Vergänglichkeit und Verewigungsversuch*) konzentriert sich auf eine intermediale Ebene von Hoffmanns Literatur: Analysiert werden Beispiele von fiktionalen Situationen, wo Hoffmanns Gestalten durch den Schreibakt, die Vertextung der Musik, des Bildes oder durch die Mechanisierung des Lebens die Zeit zu bändigen versuchen. Die Prämissen dieses kühnen Untersuchungsverfahrens formuliert die Autorin bereits in der Einleitung ihrer raffinierten Studie: „Indem Hoffmann die Schrift mit anderen Künsten (Malerei, Architektur, Musik) verknüpft, schafft er seine eigene Wirklichkeit jenseits der historischen und politischen Realität. Der zerstörerischen Zeit setzt er also das schöpferische und fantasievolle Erzählprinzip, das serapiontische Erzählen, das die Einbildungskraft (das geistige und innere Auge) und die Vernunft (das leibliche Auge) verbindet, entgegen. Wenn auch die meisten Erzählungen in einer bestimmten Epoche verankert sind, bemächtigt sich Hoffmann dieser Zeit und spricht einen atemporalen Leser an. Gegen die unbezwingliche Macht der Zeit, die zu dem Tod jedes Lebewesens führt, leisten die Erzählinstanzen, die Figuren der Fiktion und der Künstler Widerstand. Eben der Künstler parallelisiert die Kunst des Raums (Malerei) und die der Zeit (Musik): Hoffmann verfährt wie der Maler mit seinem Pinsel oder wie der Musiker mit den Tasten des Instruments. Er ruft bei seinem Leser mentale Bilder und Klänge hervor.“ (in diesem Band).

Rainer Noskes Studie (*Und jetzt war Sonnabend. Zeit und Geschehen in zwei Romanen Fontanes*) schafft den Übergang zur literarisch inszenierten Zeitlichkeit des deutschen Realismus. Ausgehend von Fontanes Romanen, *Irrungen* und *Effi Briest*, untersucht der Autor die Modalitäten der realistischen Zeitdarstellung auf der Ebene der Bedeutungskonstrukten aber auch der Grammatik.

Der Darstellung der Zeit in der Modernität werden insgesamt vier Studien gewidmet.

Einen wichtigen Ausgangspunkt zur Interpretation der Melancholie als Punkt, an dem sich die raumzeitlichen Determinierungen gegenseitig ersetzen und verwandeln, bietet die Studie des Berliner Literaturwissenschaftlers Markus Bauer an (*Metamorphosen der Zeit – Walter Benjamins Begründung der Melancholie*). Dabei wird Bezug auf die Philosophie der Moderne, nämlich auf die Theoretisierung der Raum- und Zeitdeterminierungen ausgehend von der Entfaltung des Melancholie-Konzepts bei Walter Benjamin, genommen.

Fabian Grossenbacher widmet sich demselben Philosoph, konzentriert sich aber auf die Problematik seiner Kafka-Rezeption. Mit Akribie untersucht der deutsche Literaturwissenschaftler die Interaktion zwischen Zeit und Bild in Walter Benjamins Texte über Franz Kafka.

Jean Pierre Chassagne untersucht in seiner Studie (*Zeitliche Diskontinuität als Motiv und als Strukturelement in Zwischen neun und neun von Leo Perutz*) verschiedene Ebenen der Zeitlichkeit im Roman des Zeitgenossen Kafkas und in Prag lebenden österreichischen Schriftstellers Leo Perutz.

Der Beitrag Eva Nägelis (*Langweile, Schreib- und Traumzeit im Bureau – Uhren und Zeit in einigen Texten Robert Walsers*) thematisiert das in den literarischen Schriften Martin Walsers rekurrente Motiv der Zeitobsession und der Langweile, die die Umwandlung der Zeit in Raum bedingt.

Mit dem Bezug auf die Sphäre der fiktionalen Prosa Ingeborg Bachmanns schafft Ramona Trufin (*Eskapaden in einem Zeit-Raum-Kontinuum in Ingeborg Bachmanns Prosa*) den Übergang zur Spätmoderne. Die Autorin untersucht die Modalitäten der Zeitmanipulation durch Zeitauflösung und Zeitrekonstruktion in Bachmanns Prosa mit einem direkten Blick auf Texte, wie *Malina*, die Vorrede zum Entwurf des *Buchs Franza* oder das *Todesarten-Fragment*. Den in der Einleitung ihrer Studie fixierten Zielsetzungen, „über Ingeborg Bachmanns philosophische und literarische Reflexionen über Raum und Zeit hinaus, die von dem Ich in „Malina“ am besten zum Ausdruck gebracht wurden [...] eine nähere Untersuchung des Umgangs mit den Zeit- und Raumgrenzen in Ingeborg Bachmanns Erzählprosa“ (in diesem Band) vorzunehmen, folgt die Autorin mit Konsequenz bis zum Schluss: „Dabei soll das avantgardistische Konzept der Auflösung der Gegensätze durch die gegenseitige Konfrontation und Aufhebung von zeitlichen und räumlichen Dichotomien als ein wichtiger Bestandteil der Konstruktion und Konstitution einer neuen Wirklichkeit in Bachmanns Prosa erfasst werden.“ (ebenda)

Martina Läublis Beitrag, *Gleichzeitig – ungleichzeitig. Gespenstische Zeit in W. G. Sebalds Austerlitz*, bezieht sich auf die Temporalität im Werk von W. G. Sebald, wo das Thema Zeit ausgehend von den traumatischen Erinnerungen der Hauptperson philosophisch und literarisch genutzt wird.

Das Konzept von individueller/kollektiver geschichtlicher Zeit bei Max Biller wird von Matthias Haft ausgehend von den Erzählbänden *Bernsteintage* und *Land der Väter und Verräter* analysiert.

Mathilde Bataillé nimmt in ihrem Artikel, *Angoisse du temps et obsession du passé: Les Météores de Michel Tournier, un roman secondaire?* Bezug auf den Roman des französischen Schriftstellers, in dem durch das Mittel der Charakterologie die zeitliche Entwicklung des Protagonisten und Ich-Erzählers ausgehend von einem initiatorischen Moment beleuchtet wird.

Johann Reißer und Carmen Elisabeth Puchianu untersuchen die Voraussetzungen der Temporalität lyrischer Texte. Der erste analysiert die Gegenwartsebenen in den zeitgenössischen Gedichtsbänden von Ulrike Draesner und Barbara Köhler, während Carmen Puchianu sich mit Akribie auf die Dimension der Zeit und Politik in der rumänischdeutschen Gegenwartsliteratur ausgehend von Joachim Wittstocks Gedichten bezieht.

Der Band schließt mit dem Beitrag von Silvia Oana Alestar, *Les instances de la dimension spatio-temporelle dans le roman surréaliste: Le cas de Boris Vian*.

Durch die Vielfalt der Nuancierungen des Themas literarischer Zeitlichkeit im kritischen Diskurs vermögen die versammelten Beiträge, einen Einblick in die labyrinthische Temporalitätsproblematik zu geben. Der Band beleuchtet den performativen Charakter der Zeitfigurationen von der Romantik bis zur Gegenwart. Die Beiträge bieten einen Überblick über die im Laufe der literaturgeschichtlichen Entwicklung bekannt gewordenen Darstellungen der Zeit an.

***ACKNOWLEDGMENT:** *This paper was supported by the project "Progress and development through post-doctoral research and innovation in engineering and applied sciences – PRiDE – Contract no. POSDRU/89/1.5/S/57083", project co-funded from European Social Fund through Sectorial Operational Program Human Resources 2007-2013.*

BIBLIOGRAPHIE

- Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1959;
Barthes, Hans, „Über Zeit, Gesellschaft und Geschichte“, in: *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert*, Francke Verlag, Bern und München 1964;
Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, PUF 1982;
Danius, Sara, *The senses of Modernism. Technology, perception, aesthetics*, Cornell University Press 2002;
Ebeling, Gerhard, „Zeit und Wort“, in: *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert*, Francke, Bern und München 1964, S. 342-361;
Faulkner, William, *The Sound and the Fury*, New York 1929;
Glaser, Hermann, „Das deutsche Bürgertum. Zwischen Technikphobie und Technikeuphorie“, in: *Moderne Zeiten, Technik und Zeitgeist im 19. Und 20. Jahrhundert*. Hrsg. Von Michael Salewski und Illona Stöllken-Fischer, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1999;

- Heitler, W., „Reversible und irreversible Vorgänge“, in: *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert*, Francke, Bern und München 1964, S. 196-212;
- Husserl, Edmund, *Vorlesungen zur Phänomenologie zum inneren Zeitbewusstsein*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000;
- Joyce, James, *Finnegans Wake*, Faber and Faber, London 1975;
- Joyce, James, *Ulysses*, Boodley Head, London 1964;
- Joyce, James, *Work in progress*, Southern Illinois University Press 1983;
- Mann, Thomas, *Der Zauberberg*, Fischer 1966
- Mann, Thomas, „Einführung in den Zauberberg“, in: *Der Zauberberg*, Fischer 1966;
- Mann, Thomas, *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans*, Fischer, Amsterdam 1949
- Meyer, Rudolf, „Die Philosophie in Auseinandersetzung mit der Relativitätstheorie“, in *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert*, Francke Verlag 1964, S. 70-89;
- Neumeyer, Martina, *Das frühe 20. Jahrhundert. Wege der Moderne*, Verlag Pustet, Regensburg 1997;
- Woolf, Virginia, *The waves*, Shakespeare Head Press 1993.

DIE ZEITMETAPHER IN HOFFMANNS *SERAPIONS- BRÜDERN*: VERGÄNGLICHKEIT UND VEREWIGUNGSVERSUCH

Ingrid REMY-LACHENY
Universität Paris III
ingridremy@orange.fr

Abstract: Faced with earth vanity and in order to insure the survival of his work, the Serapiontic artist has no other means than to challenge temporality while he is aware of its pervert effects. It is for this purpose that to writing he applies music, the most temporal art according to the first Romantics, here understood both in its material and symbolic forms. Moreover, the general structure of *The Serapion Brethren*, where texts and discussions alternate, underlines this very destructive aspect of time and meanwhile fixes the latter in a reality in which each reader can find his place. In often addressing a universal and atemporal reader, Hoffmann aims at passing on his work and, in this way, at making it durable.

Key-words: musical writing, reader, universality, reception, art.

Résumé: Confronté à la vanité terrestre, l'artiste sérapiotique n'a pas d'autre moyen, pour assurer la survie de ses œuvres, que de défier le temps tout en constatant ses effets pervers. C'est à ce fin qu'il applique à l'écriture la musique, art temporel par excellence selon les premiers romantiques, entendu ici sous une forme tant concrète que symbolique. De plus, la structure générale des *Frères de Saint-Sérapion*, où alternent récits et entretiens, souligne cet aspect destructeur du temps tout en figeant ce dernier dans une réalité au sein de laquelle chaque récepteur peut trouver sa place. En s'adressant souvent directement à un lecteur universel et atemporel, Hoffmann vise à transmettre et, ainsi, à pérenniser son œuvre.

Mots-clés: écriture musicale, lecteur, universalité, réception, art.

Die Serapions-Brüder E.T.A. Hoffmanns (1818-1820) symbolisieren ein aus Erzählungen, Gesprächen und Diskussionen bestehendes vielfältiges offenes Werk: Die Vervielfältigung der Perspektiven, die Themenauswahl und die Erzählstruktur des Ganzen bekämpfen sozusagen die Zeitflucht und schreiben sich bis zu einem gewissen Grad in die Tradition der Frühromantik ein. Die hervorgehobene Vergangenheit wird vergegenwärtigt und der Unterschied zwischen der chronologischen Rahmenerzählung und den

Binnengeschichten, die sich in verschiedenen Zeitaltern abspielen, integriert den Leser in jede Zeitebene. Der Rezipient wird also universal.

Indem Hoffmann die Schrift mit anderen Künsten (Malerei, Architektur, Musik) verknüpft, schafft er seine eigene Wirklichkeit jenseits der historischen und politischen Realität. Der zerstörerischen Zeit setzt er also das schöpferische und fantasievolle Erzählprinzip, das serapiontische Erzählen, das die Einbildungskraft (das geistige und innere Auge) und die Vernunft (das leibliche Auge) verbindet, entgegen. Wenn auch die meisten Erzählungen in einer bestimmten Epoche verankert sind, bemächtigt sich Hoffmann dieser Zeit und spricht einen atemporalen Leser an. Gegen die unbezwingliche Macht der Zeit, die zu dem Tod jedes Lebewesens führt, leisten die Erzählinstanzen, die Figuren der Fiktion und der Künstler Widerstand. Eben der Künstler parallelisiert die Kunst des Raums (Malerei) und die der Zeit (Musik): Hoffmann verfährt wie der Maler mit seinem Pinsel oder wie der Musiker mit den Tasten des Instruments. Er ruft bei seinem Leser mentale Bilder und Klänge hervor.

1. „Die unbezwingliche Macht der Zeit“

„Nimmer wiederkehrt, was einmal da gewesen. Eitles Mühen, sich entgegenzustemmen der unbezwinglichen Macht der Zeit, die fort und fort schafft in ewigem Zerstören“ [HOFFMANN, 2001: 13], lautet die pessimistische Feststellung Lothars am Anfang der *Serapions-Brüder*. Jeder Mensch ist also mit der Vergänglichkeit des irdischen Lebens konfrontiert und dem Tod ausgeliefert: Es gehört sozusagen zum „Zusammenhang der Dinge“.

Das Motiv der Zeit durchzieht das ganze Werk, das so endet wie es angefangen hatte, nämlich mit einer direkten Anspielung auf die Eitelkeit, was Theodor wie folgt formuliert:

„Ich weiß in der Tat nicht, wie mir die wehmütige Ahnung kommt, daß wir uns auf lange Zeit trennen, vielleicht niemals wiedersehen werden, doch wird wohl das Andenken an diese Serapionsabende in unserer Seele fortleben“ [HOFFMANN, 2001: 1199].

Die serapiontischen Erzählinstanzen sind also nicht im Stande, das Rad der Zeit anzuhalten oder zu verlangsamen. Somit wickeln sie alle Erzählungen wie einen Faden ab, der mit anderen Fäden verstrickt und verwoben ist. Das ganze Kunstwerk gleicht infolgedessen einem Gewebe, das den allmächtigen Zeitlauf widerspiegelt. In „Der Zusammenhang der Dinge“ verkörpert Lothar das schon vorbestimmte Schicksal jedes Lebewesens. Die Erzählung endet mit einer freundlichen Stimmung und mit folgendem Gedanken Theodors, der das serapiontische Prinzip in den Vordergrund schiebt: „Sollte das Geschick uns nun wirklich trennen, so laßt uns auch geschieden die Regel des heiligen Serapion treu bewahren“ [HOFFMANN, 2001: 1199]. Die systematischen Gespräche zwischen den verschiedenen Erzählern, die jede Geschichte ankündigen und kommentieren, stellen keine belanglosen Ornamente dar. Als eine Art Arabeske unterstützen sie die ästhetischen Theorien Hoffmanns; sie leiten die Themen der Erzählungen ein und kritisieren sie. Sie haben eine sowohl anaphorische als auch kataphorische Funktion und spannen den erzählerischen Faden.

Das Motiv des Fadens auf der „Erzählschleife“ und das Symbol des Kaleidoskops (Vervielfältigung der Themen) rechtfertigen die Parallelisierung zwischen Horizontalität (Flucht der Zeit und Zeit der Erzählung) und Vertikalität (Vielfalt der Themen und Unterbrechungen in der Erzählung selbst).

Gleich am Anfang betont Lothar die waagerechte Zeitlinie, indem er seine Lust, für die serapiontischen Abende einen genauen Tag festzusetzen, ausdrückt: „Und hiermit erkläre ich die Präliminarien unsers neuen Bundes feierlichst für abgeschlossen, und setze fest, daß wir uns jede Woche an einem bestimmten Tage zusammenfinden wollen“ [HOFFMANN, 2001: 16]. Die Zeitmetapher erstreckt sich dann bis zur letzten Seite: „Nimmer wiederkehrt, was einmal da gewesen ist. [...] Nur die Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens bleiben zurück [...]“ [HOFFMANN, 2001: 13]. Theodor ist sich hier der zerstörerischen Macht der Zeit bewusst, was auch anlässlich der fünften Versammlung der Fall gewesen war:

„Aufs neue hatte das Leben in seiner stets wechselnden Gestaltung die Freunde auseinander geworfen [...] Mehrere Monate waren vergangen. [...] Dem Cyprion verdanken wir den Grundstein des heiligen Serapion, auf den wir ein Gebäude stützten, das für das Leben gebaut schien und zusammenstürzte in wenigen Monden“ [HOFFMANN, 2001: 619-620].

Der fünfte Abend spannt den Erzählfaden wieder ab, welchen die Lebensereignisse, der „Zusammenhang der Dinge“ zerrissen hatten. Dieser Abend entspricht dem ersten: Er appelliert an eine Wiedergeburt der serapiontischen Freundschaft:

„Laßt uns also die alte Zeit und alte Ansprüche aus ihr her vergessen, und von jener Gesinnung ausgehend, versuchen, wie sich ein neues Band unter uns verknüpft“ [...]

„Was gilt, dem wackern Keim, den wir bilden, entkeimt wieder ein lebensfrischer Baum mit Blüten und Früchten“ [HOFFMANN, 2001: 15 / 621].

Die Zeitthematik wohnt nicht nur dem allgemeinen Rahmen des Werks inne: Einerseits fügt Hoffmann die meisten Erzählungen in einen historischen Kontext ein, der an die fließende oder schon verflossene Zeit erinnert, andererseits wohnt der Leser temporalen Brüchen bei, wo er selber Verknüpfungen und Hinweise begreift oder schöpft. Dieses Verfahren greift auf die Charakteristiken der romantischen Musik zurück. Die Kontinuität, die Brüche, die Symmetrie, die für das Motiv der Arabeske typisch sind, werden durch die Metapher des Textes als Stoff, als anscheinend chaotisches und verstricktes Gespinnst verstärkt. Der Erzähler gleicht einem Weber und trotz auf diese Weise der Zeit, die „den ganzen Makrokosmos“ als ein „große[s] künstlich zusammengefügte[s] Uhrwerk“ [HOFFMANN, 2001: 1055] reflektiert. Die Zeitflucht wird durch temporale Messpunkte markiert, die das Erzählen als einen Prozess hervorhebt, wobei die Erzählungen in die Zeitgeschichte eingebettet werden, z. B. in die Epoche von Ludwig dem Vierzehnten („Das Fräulein von Scuderi“) oder in das sechzehnte Jahrhundert („Meister Martin der Küfner und seine Gesellen“). „Meister Martin“ beginnt also mit einer Beschreibung alter Bilder und zielt auf die Aktualisierung

eines anderen Zeitalters hin. Der Erzähler fordert dadurch den Leser auf, ihn in zwar weit zurückliegenden, aber unvergesslichen Zeiten zu begleiten:

„Wohl mag Dir auch, geliebter Leser das Herz aufgehen in ahnungsvoller Wehmut, wenn du über eine Stätte wandelst, wo die herrlichen Denkmäler altdeutscher Kunst, wie beredte Zeugen, den Glanz, den frommen Fleiß, die Wahrhaftigkeit einer schönen vergangenen Zeit verkünden“ [HOFFMANN, 2001: 502].

Nur der Leser kann also dank seiner Einbildungskraft die Vergangenheit wieder beleben und die Geschichte vergegenwärtigen. Damit können Legenden, Sagen und Märchen überleben, auch wenn die Rezipienten sich immer wieder ändern.

„Das ewig rollende Rad der Zeit“ [HOFFMANN, 2001: 502] führt zu einem gewissen Tod, eine pessimistische Feststellung, die in den meisten serapiontischen Erzählungen vorkommt: Elis in „Die Bergwerke zu Falun“ stirbt auf seiner Reise in den Bauch der Erde oder Antonie in „Rat Krespel“ verfällt einer geheimnisvollen Krankheit, indem sie ihren Geliebten wiedersieht. Deshalb unternehmen die Erzählinstanzen wie die Figuren der Erzählungen selbst den Versuch, das sich unermüdlich drehende Zeitrad zu verlangsamen. Verschiedene Widerstandsmethoden werden ins Werk gesetzt wie das Beharren auf der Kindheit (Felix und Christlieb in „Das fremde Kind“, Marie in „Nußknacker und Mäusekönig“), die unentbehrliche Verankerung in der Vergangenheit (Elis in „Die Bergwerke zu Falun“, die Tante Alexanders in „Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde“, die als Geist in ihrem Haus spukt, um ihre Vergangenheit heraufzubeschwören) oder die Notwendigkeit, ein „Vergangenheitswesen“ zu bleiben (der Einsiedler Serapion oder der Maler Berklinger) bzw. das Geheimnis der Kunst lüften zu wollen wie Rat Krespel es versucht, indem er die Violinen in Stücke reißt.

Die Verkörperung an sich des Widerstands stellt der Eremit Serapion dar: Laut Serapion steuert der menschliche Geist die Zeit und den Raum, da die Organe wie Maschinen funktionieren:

„Ja, was hört, was sieht, was fühlt in uns? – vielleicht die toten Maschinen die wir Auge – Ohr – Hand etc. nennen und nicht der Geist?“ [HOFFMANN, 2001: 34]

Der Geist vermag über den Lauf der Zeit die Oberhand zu gewinnen. Die von Serapion hier gestellte rhetorische Frage deckt die Verachtung des Eremiten für die aufklärerischen Theorien der Wahrnehmung auf, die nur auf dem Verstand und der empirischen Erfahrung beruhen. Das Gefühl von Raum und Zeit sei vollkommen subjektiv. Für real hält Serapion also seine Vorstellungswelt und nicht die Welt, die die anderen Individuen als soziale Menschen regiert. Das poetische Ideal der *Serapions-Brüder* besteht also darin, die Kluft zwischen Geist und Natur zu überwinden und der Fantasie so viel Platz wie der realen Welt zu geben.

Ein anderes, aber perverses Mittel, gegen die Macht der Zeit Widerstand zu leisten, bildet der Hang zum Mechanischen (Professor X in „Die Automate“, Droßelmeier in „Nußknacker und Mäusekönig“), zum Magnetismus („Der unheimliche Geist“, „Die Automate“) oder zum Vampirismus und Kannibalismus (Aurelie in „Vampyrismus“). Auf diese Weise hoffen die Menschen darauf, ihre

Lebenskraft bei anderen zu schöpfen und dadurch das ewige Leben zu erreichen. Drosselmeier als Uhrmacher und Automatenbauer versucht, die Zeit zu bewältigen. Nur Traumfiguren kann es aber gelingen: Der Nussknacker vermag, die Zeit anzuhalten, indem er den Mausekönig niederschlägt und seine sieben goldenen Kronen raubt. Die Zahl „sieben“ symbolisiert das Alter der Vernunft und das Ende des Traums und der Kindheit. Durch den Tod des Ungeziefers entzieht sich also die siebenjährige Marie der Gefahr des Fantasieverlustes. Hybris und irdische Eitelkeit werden folglich nur dank eines reichen Inneren bekämpft. In diesem Sinne wirft „das Märchen von der harten Nuß“ die Probleme des Scheins und des menschlichen Egozentrismus auf und misst dem Onirismus Bedeutung wieder bei.

Mit der Zeit konfrontiert strebt der Mensch danach, in einem Ausgleichsprozess Zuflucht zu finden. Die Automatenbauer oder der Magnetiseur versuchen also, sich Gott zu vermessen und über das Menschengeschlecht zu spotten. Der wahre Künstler lehnt aber das Künstliche ab und seine Einbildungskraft verkörpert seine einzige Waffe. Durch seine Werke und deren Fortleben schafft er für sich eine Art Ewigkeit. Er überwindet den Tod und bleibt in der Zeit erstarrt. Deshalb darf er die Frau, die ihn inspiriert hat, nicht heiraten, um die unübersehbaren Spuren des Alters wahrzunehmen. Aus diesem Grund bedauert Theodor in „Die Fermate“, seinen „Musen“ wieder zu begegnen:

„Jeder Komponist erinnert sich wohl eines mächtigen Eindrucks, den die Zeit nicht vernichtet [...]. Glücklicherweise ist der Komponist zu preisen, der niemals mehr im irdischen Leben *die* widerschaut, die mit geheimnisvoller Kraft seine innere Musik zu entzünden wußte“ [HOFFMANN, 2001: 91-92].

Der Künstler soll also seine Inspirationsquelle abstrahieren und sie in eine Allegorie umwandeln. Die Frau wird ihm zum Kunstwerk und sie verliert dabei gewissermaßen jede Spur von Eitelkeit. Das Kunstwerk spiegelt das Genie seines Schöpfers wider. Das Spiegelmotiv erscheint hier als positiv, was bei Hoffmann aber nicht immer der Fall ist. Wenn Marie im See seine Doppelfigur in Form einer Traumgestalt wahrnimmt, ist Ännchen („Die Königsbraut“) mit ihrer eigenen Hässlichkeit konfrontiert: „O-o-To-ch-ter-wie-si-ehst-d-u-a-u-s!“ Fräulein Ännchen rannte ins Zimmer, sah in den Spiegel und fuhr zurück von jähem Todesschreck erfaßt“ [HOFFMANN, 2001: 1186]. Der Spiegel als Allegorie des Altwerdens und der Vergänglichkeit verhehlt nichts. Er reflektiert den Schein und das Bild des Menschen. Als Spiegel gilt auch der Andere, durch den der Mensch andere Facetten seines Ichs entdeckt. Es geht um ein entweder narzisstisches (vergebliches) oder ästhetisches (eitles) Streben. Der Spiegel, als Instrument der Augentäuschung schlechthin, verschönert (Marie) aber verzerrt (Ännchen) und verursacht oft Wahnfälle und Wahrnehmungsprobleme. Er verbindet Zeit (Alter) und Raum (Widerspiegelung der Umgebung) miteinander. *Die Serapions-Brüder* an sich verbinden auch Zeit und Raum, da sie sowohl die Bedeutung der Musik als auch die der Malerei hervorheben.

2. Die musikalische Schriftlichkeit

Die Erzählkunst stellt einen Impuls, ein Handeln dar, sie ist nicht erstarrt. Mit der Musik verknüpft symbolisiert sie also einen Aspekt des frühromantischen Ideals:

„Denn Zeit ist allgemeine Form der Einbildung des Unendlichen ins Endliche, sofern als Form, abstrahiert von dem Realen, angeschaut“ [SCHELLING, 1990: 135].

Die Musik schafft eine Harmonie zwischen dem Gehörsinn und dem Geist, der in dem artikulierten Diskurs gebärt. Sie kreiert mentale unfixierte Bilder, die sich nach der Laune und dem Seelenzustand des Zuhörers ändern.

Laut der romantischen Theoretiker ist die Musik die Kunst der Zeit. Heißt es also, dass die Musik auch als vergängliche Kunst begriffen werden darf? Die Schrift versucht, die Allegorie der Zeit hervortreten zu lassen und vor allem der Vergänglichkeit der Kunst, und dadurch deren Verschwinden, vorzubeugen. Hoffmann tendiert nicht dazu, die *Serapions-Brüder* wie ein Musikstück zu gestalten, er strebt aber nicht ganz nach Ritter Glucks Vorstellung, die darin besteht, die Notenschrift und die Partituren als eine Gefahr zu betrachten. Hier führt die musikalische Schriftlichkeit zu keiner Kunstzerstörung. Die Musik und der Schreibakt treten erstmals als Zeitallegorie auf. Das Komponieren bzw. der Akt des Komponierens wird durch den Schreibprozess ersetzt. Das Schreiben ist auch eine zeitliche Kunst, die erst dank der Veröffentlichung oder der mündlichen Übertragung (Märchentradition) festgehalten wird.

Die Musik wurzelt in der menschlichen Seele und kann nur mittels einer Partitur fixiert werden:

„Zu den musikalischen Elementen, die in die Poesie übernommen werden, zählen Formmerkmale wie das Arabeske und das Variationsprinzip, zudem das Ideal der Ungegenständlichkeit. Eine poetische Qualität hingegen, die in die Musikästhetik übergeht, ist die Aufhebung der Zeit im Kunstwerk“ [STEGBAUER, 2006: 121].

Die erwähnte Zeitaufhebung ist mehr symbolisch als objektiv. Die Zeit wie die Musik, die das Werk durchzieht, ist nicht linear, wie die Vielfalt der Zeitschichten es beweist. Die serapiontische Musik als Schrift verfäht z.B. mit Wiederholungen, Analepsen und Prolepsen:

„Die Musik [...] gehorcht dem Prinzip der variierenden Wiederholung. Sie wächst gleichsam in Kreisen, nicht linear; wie Blütenblätter, nicht wie Perlen an einer Schnur“ [STEGBAUER, 2006: 129].

Das Motiv des Blütenblatts erscheint in „Meister Martin“, wo die Frauenfigur Rosa heißt. Die Blütenblätter deuten nicht nur auf den Topos der Liebe hin, sondern auch auf ein Erzählprinzip. Sie stellen nämlich die Abwechslung von Gesängen, Dialogen und Erzählungen dar. Diese Struktur entspricht der Fuge und der Variation. Wenn Novalis den Akzent auf die Laute und den sinnlichen Aspekt der Musik legt, während Schlegel deren Form, Struktur und allegorische Dimension analysiert, dann lässt sich die Musik bei dem Dichter und bei dem Theoretiker in die Schrift integrieren. Dadurch verbindet

Hoffmann Kunst und Schrift, um die Zeit zu „bekämpfen“: Die Musik wie die Bilder bestehen im Inneren fort.

Die serapiontische musikalische Schriftlichkeit hebt die Integration der Musik in den temporalen Erzähl- und Schreibprozess hervor. Der Schriftsteller schreibt keine Musik, entwirft keine Partitur, sondern ermöglicht den Übergang vom Lesen zum Hören. Die serapiontischen Freunde können miteinander singen, wie es nach dem theoretischen Gespräch „Der Dichter und der Komponist“ stattfindet:

„Ha! rief Ottmar, ich erinnere mich wohl jener Übung, die du meinst mit dem Singen nach unsichtbaren Noten. – Du zeigtest die Akkorde aus den Tasten des Pianofortes ohne sie anzuschlagen und jeder gab den Ton der ihm zugeteilten Stimme an ohne sie vorher auf dem Instrumente zu hören [...] Theodor schlug auf dem Pianoforte [...], dann begannen die vier Stimmen“ [STEGBAUER, 2006: 120].

Die metaphorische Musikschrift fordert auch den Leser dazu auf, die Akkorde und die Musik der *Serapions-Brüder* zu vernehmen, ohne Noten zu sehen. Deshalb tauchen ebenfalls Sänger und Musiker auf („Die Fermate“, „Rat Krespel“, „Der Kampf der Sänger“, usw.). Weder die Melodie noch die Noten werden geschrieben, sondern nur die Texte der Lieder. Alle mittelbaren und unmittelbaren Rekurse auf die Musiksphäre geben dem Leser den notwendigen Impuls, sich seines inneren Ohrs wie seines inneren Auges zu bedienen :

„Dein Zuhören ist gar nichts – die fremden Töne drängen dir Ideen oder vielmehr sprachlose Gefühle auf, aber wenn du eigne Empfindungen – die inartikulierte Sprache des Herzens aushauchst in die Töne deines Instruments, denn erst fühlst du, was Musik ist. Mich hat Musik empfinden gelehrt, oder vielmehr schlummernde Gefühle geweckt“, schreibt Hoffmann in einem Brief an Hippel vom 24. 01. 1796 [HOFFMANN, 2003: 56]. Durch die musikalische Schriftlichkeit, durch diesen Kunsthaut, der dem ganzen Werk innewohnt, ist der Leser im Stande, neu und anders zu empfinden. Die Musik vermag verschiedene Formen anzunehmen wie eine theoretische („Der Dichter und der Komponist“), eine philosophische oder pathologische („Rat Krespel“, „Der Baron von B.“), eine erzählerische (die in den Zwischenerzählungen bestehenden Kritiken und Bemerkungen), oder noch eine groteske und witzige Form („Die Fermate“, „Der Baron von B.“). Natürlich können sich diese verschiedenen Formen in den Erzählungen auch überlappen. Den *Serapions-Brüdern* liegt eine Wahrnehmungsproblematik zu Grunde, die jeweils eine Augen- und Ohrenproblematik aufdeckt. Die musikalische Schriftlichkeit, die in dem System der Sprachlaute, der Wiederholung der Töne, in den Rhythmen und den musikalischen Momenten besteht, muss metaphorisch begriffen werden und prägt auch die Struktur und den Bau des Werks:

„Hoffmann fühlte sich in den vorgegebenen Formen nicht recht wohl und suchte zeit seines Komponierens nach neuen Möglichkeiten, auch in Tönen das auszudrücken, was er als Musikschriftsteller erkannt und als Dichter intuitiv erfaßt hat. Daher bleiben viele seiner Werke stilistisch zwiespältig. [...]

Homophonie und Polyphonie, Sonatensatz und Kontrapunkt, strenge motivistische Arbeit [...] stehen unversöhnt nebeneinander. Aus alledem entwickelt Hoffmann eine eigene musikalische Sprache, in der alle Stilelemente verschmolzen, technisch sicher beherrscht und nur dem einen Zweck untergeordnet sind, Ausdrucksmittel des Unaussprechlichen zu sein, Schlüssel zum Reich des Unendlichen“ [SEIFERT / SÖLLE, 1976: 252-253].

Das Verhältnis zwischen Ton, Laut und Wort und die verschiedenen Arten, die Musik in die narrative Form und in die Erzählungen selbst zu integrieren, kommen durch die Polyphonie, den Kontrapunkt und den Klang der Sprache zum Ausdruck.

Die Polyphonie oder Mehrstimmigkeit verweist auf die Vielfalt der Erzählinstanzen und auf die Verschachtelung der Erzählungen. Vier Stimmen verschaffen sich abwechselnd Gehör. Die horizontale Linie des Kontrapunkts ist also der in die Zeit eingeschriebene erzählerische Faden. Die kontrapunktische Schrift besteht in den Themenvariationen. Fünf Hauptthemen treten dabei hervor: die Kunst, das Psychische, die (Natur)philosophie, die Kindheit und die Liebe. Hoffmann versucht aber, die horizontale Linie des Erzählens in ein zeitliches Gewebe zu verwandeln. Somit benutzt er den Akkord und rekurriert auf Themenassoziationen.

Hoffmann verfasst die *Serapions-Brüder* nur metaphorischerweise wie eine Partitur, die auf dem Modell der polyphonen Technik der Mehrstimmigkeit und der kontrapunktischen Methode (Thema mit Variationen) beruht. Er begnügt sich aber nicht mit der horizontalen, nicht harmonischen Linie, sondern bedient sich des Akkords, wie es z.B. das Thema der Kunst und dessen Variationen veranschaulicht:

Thema	Akkorde	Akkorde unter allen Themen
Kunst	• Musik + Architektur: „Rat Krespel“ • Musik + Tanz: „Der Zusammenhang der Dinge“ • Musik + Malerei: „Die Fermate“ • Musik + Theater + Malerei: „Signor Formica“ • Musik + Dichtung: „Der Dichter und der Komponist“	• Kunst + das Psychische (Wahn): „Rat Krespel“, „Der Artushof“, „Der Baron von B.“ • Kunst + Naturphilosophie: „Die Automate“, „Der Kampf der Sänger“, „Die Bergwerke zu Falun“ • Kunst + Kindheit: „Der Nußknacker und der Mäusekönig“ • Kunst + Liebe: „Der Nußknacker und der Mäusekönig“, „Der Kampf der Sänger“, „Die Fermate“, „Signor Formica“.

Außer der polyphonen und kontrapunktischen Schrift legt Hoffmann auch auf andere musikalische Elemente Wert. Es geht um Formen der Lautmalerei, um Alliterationen, Assonanzen und gesungene Couplets. Die sprachlichen Komponenten führen zu Musikmetaphern und Synästhesien. Die Musiksphäre bringt den Menschen und die Natur in Einklang. Die Natur sei eine Äolsharfe. Sie

sei ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns seien (Ideenassoziationen) laut eines Novalis-Fragments. Wie die Natur wird die menschliche Seele verdinglicht und funktioniert wie ein Musikinstrument. Das Verhältnis zwischen Natur und Mensch wird vor allem an Hand der lexikalischen Felder des Tons und der Natur geschildert. Dadurch hat die Musik als Laute eine Vereinigungskraft. Die Töne und der verwendete Wortschatz werden akribisch ausgesucht, um das Gezwitscher der Vögel, das Brausen des Windes oder das Rauschen des Wassers spür- und hörbar zu machen, wie wir es zum Beispiel am Anfang der Erzählung „Der Kampf der Sänger“ zu tun haben: „Die Quellen murmelten, die Büsche rauschten wie in heimlichem Liebesgeplauder und dazwischen klagte eine Nachtigall ihr süßes Weh“ [HOFFMANN, 2001: 332]. Die Töne bringen auch Gemütszustände zum Ausdruck: „Sein Ton war bald rau und heftig schreiend bald leise gedehnt“ [HOFFMANN, 2001: 43]. Der Kontrast zwischen dem Vokal [I], dem Konsonanten [r] und dem Vokal [e:], zwischen kurzen, harten und langen, weichen Vokalen oder Konsonanten wird hier in „Rat Krespel“ hervorgehoben. Die Rede Krespels ähnelt einer Melodie und seine Seele einem Instrument. Die Diskrepanz zwischen der Laune des Menschen und dem verwendeten Ton – „aber immer paßte es nicht zu dem, was Krespel sprach“ [HOFFMANN, 2001: 43] – setzt eine nevrotische Figur in Szene, die als ein falsch gestimmtes Instrument betrachtet wird. Ähnliches gilt auch für den Baron von B.: „Dicht am Stege rutschte er mit zitternden Bogen hinauf, schnarrend, pfeifend, quäkend, miauend“ [HOFFMANN, 2001: 904]. Die präzise ausgesuchten Töne verlebendigen den Text und verwandeln ihn in eine temporale musikalische Kunst. Der Leser kann die Szene zugleich wahrnehmen und vernehmen. Das Spiel der Töne soll im „Nußknacker“ dem Leser Maries Beklemmung vermitteln: „Uhr, Uhre, Uhre, Uhren müßt alle leise schnurren, leise schnurren, purr purr – pum pum purr purr pum pum“ [HOFFMANN, 2001: 254]. Der mit dem Ticken der Uhr assoziierte Schrei der Eule und deren Bewegungen werden noch authentischer durch die Alliterationen und Assonanzen ans Licht gebracht. Diese Art Musikalität vermag auch den Zeitlauf und das Groteske zu markieren. In „Das Fremde Kind“ wird der in eine Fliege verwandelte Magister Tinte zornig: „er brummte und summte und schnarrte und knarrte“ [HOFFMANN, 2001: 601]. Die Alliteration auf [m], [t] und [r] und die Assonanz auf [u] und [a] sind mit der Lautmalerei so verknüpft, dass der Leser das Geräusch einer Fliege zu vernehmen glaubt. Die onomatopoetische Technik und die Methode der Wortwiederholung sind an der musikalischen Schriftlichkeit beteiligt. Im „Nußknacker“ vernimmt der Leser mit seinem inneren Ohr die knabbernden Mäuse, die läutenden Glocken, die Schlacht und die Kanone: „knack, krick, Schnack“, „Bum, burum, Bumburum, Bum“, „kling, klang“, „Hink und Honk und Honk [...] Pak und Pik, und Pik und Puk“ [HOFFMANN, 2001: 264]. Durch dieses System der Laute, durch Klang und Rhythmus nähert sich die Schrift der zeitlichen Musiksphäre an. Diese Annäherung wird auch durch den Gebrauch der musikalischen Momente unterstrichen.

Der Rhythmus der Sätze, die Zeichensetzung und die Wortwiederholungen tragen auch zu der musikalischen Schriftlichkeit bei. Im „Nußknacker“ sind zwei

Beispiele besonders interessant. Marie entdeckt die Wunderwelt des Nußknackers und hört zwei Silberstimmen:

Wer schwimmt auf rosigem See ? – die Fee! Mücklein! Bim bim Fischlein, sim sim – Schwäne! Schwa schwa, Goldvogel! trarah, Wellenströme, – *rührt* euch, *klinget, singet, wehet, spähet* – Feelein, Feelein kommt gezogen; Rosenwogen, *wühlet, kühlet, spület* – *spült hinan – hinan!* [HOFFMANN, 2001: 295]

Der Rhythmus der Sätze ist eher langsam und beschleunigt sich erst durch die Ausrufezeichen, die Gedankenstriche, die Kommata, die Wiederholungen. Der onomatopoetische Stil und die Diminutivform „-lein“ bringt eine Art Kindeslied zum Ausdruck, dessen mündlicher Charakter auf die Tradition des Volksmärchens hinweist.

Im folgenden Auszug lassen die Kommata und die sieben mal wiederholte Konjunktion „und“, die am Anfang immer zwei Termini und am Ende fünf verbindet, einen schnellen Rhythmus entstehen, der ein Gedränge symbolisiert:

„Da gab es schön gekleidete Herren *und* Damen, Armenier *und* Griechen, Juden *und* Tyroler, Offiziere *und* Soldaten, *und* Prediger *und* Schäfer *und* Hanswürste, kurz alle nur möglichen Leute, wie sie in der Welt zu finden sind“ [HOFFMANN, 2001: 297].

Der Leser nimmt diese Menge Leute wahr und kann sich auch vorstellen, wie laut sie auftreten. Die Musik ist keine Kunst mehr an sich, sie wird in diesem Fall zu einem zeitlich geprägten Klangmedium. Das letzte Beispiel setzt die Tänzerin Emanuela in „Der Zusammenhang der Dinge“ in Szene:

„Immer stärker und mächtiger sauste und brauste das Tambourin, rauschten die Saiten der Chitarre, immer kühner wurden *die Wendungen, die Sprünge* des Mädchens [...] Immer glühender wurde ihre Begeisterung, immer mächtiger ihrer Stimme Klang, immer stärker rauschten die Akkorde“ [HOFFMANN, 2001: 1058].

Die zum lexikalischen Musikfeld gehörenden wiederholten Verben „sausen“, „brausen“ und „rauschen“, die durch das Adverb „immer“ unterstrichenen Adjektive in Komparativform, die das Subjekt etwas entfernen, zielen darauf hin, die Tanz- und Musikkunst intensiver darzustellen. Der Leser hört die rapider werdende Musik und sieht die flinken, gewandten und graziösen Bewegungen Emanuelas, die diese Musik begleiten. Der Leser spürt nicht nur den sich beschleunigenden oder verlangsamenden Rhythmus der Erzählung, sondern auch deren in der Zeit verankerte musikalische Intensität.

Die Couplets innerhalb der Erzählungen spielen auch eine wesentliche Rolle, da sie den thematischen Stoff ergänzen. Sie treten in „Die Automate“, „Doge und Dogaresse“, „Meister Martin“ oder in „Der Zusammenhang der Dinge“ auf. In italienischer oder deutscher Sprache beziehen sie sich auf das Thema der ewigen Liebe oder der Sehnsucht nach der verlorenen oder noch nicht eroberten Geliebten, was die Motive der Rose, des Weines oder des Meers betonen.

Die musikalische Schriftlichkeit spornt die Einbildungskraft des Lesers an; mit der Malerei verknüpft, verleiht sie seinem kreativen Elan die notwendige Nahrung. Die Malerei ist aber nicht die einzige Kunst, die mit der Musik assoziiert

wird. In „Rat Krespel“ trägt die Architektur auch zu der Entfaltung der Musikalität bei. In Schellings *Philosophie der Kunst* habe die Architektur wie die Musik einen rhythmischen, harmonischen und melodischen Teil. Sie sei eine konkrete und räumliche Musik, die einem zeitlichen Vorgang entspricht.

Der Musiker Krespel baut sein Haus auf fantasievolle Weise: Es war nämlich ein Haus, „welches von der Außenseite den tollsten Anblick gewährte [aber] dessen innere Einrichtung eine ganz eigene Wohlbehaglichkeit erregte“ [HOFFMANN, 2001: 42]. Das Gebäude gleicht also seiner Persönlichkeit: merkwürdig, einzigartig und jenseits aller Normen.

Zu Beginn der Erzählung baut er das Haus, dann zerlegt er die Violinen, schließlich zerstört er sie ganz. Die Kunst erscheint als ein Freiheitsraum, das Haus ist die Metapher dieser Freiheit und des Musikinstruments. Sein Bau definiert den geheimnisvollen Charakter Krespels: Mehr als ein Gerüst wird dies zum Spiegel des Gemüts. Der Akt des Bauens beruht also auf zwei Bedeutungen: einer künstlerischen und einer pathologischen. Der Rückgriff auf eine Kunst des Raums, um eine Kunst der Zeit einzuleiten, ist insofern nicht erstaunlich, als der Akt des Bauens einen inneren Raum eingrenzt. Wenn das Haus von außen als seltsam erscheint, hegt der Beobachter aber ein angenehmes Gefühl, sobald er alles von innen sieht. Das Innere ist das Wichtigste. Im Gegensatz zu seinem Instrument kann Krespel sein Haus betreten, es ist kein definitiv unzugänglicher Ort. Es ist Krespel und dem Leser möglich, das Werk von innen zu beobachten. Die Tür des Hauses führt zum Reich des Traums, des Unbewussten, aber auf eine unmittelbarere Weise als im Falle des Musikinstruments. Was das Instrument anbelangt, so braucht der Musiker wie der Zuhörer mehr Introspektion, es erweist sich für ihn also als eine kompliziertere Aufgabe. Krespel kann Geigen zerlegen, wie er es sich wünscht, allerdings wird er das Geheimnis der Musik durch keine künstlerische konkrete Betrachtung von innen lösen. Die Musik an sich ist das Rätselhafte. Sie ist kein Hereintreten, sondern ein Heraushören, und deshalb ist die Beziehung zwischen Krespel und der Kunst eine eher pathologische als eine künstlerische. Die musikalische Schriftlichkeit, die die *Serapions-Brüder* durchzieht, bleibt ein Heraushören aus der Schrift. Der Leser versucht aus der Dichtung Melodien herauszuhören, wie Kreisler damals „Melodien aus den Moosen“ [HOFFMANN, 1964: 325] herauszusehen pflegte. Die Lektüre ist das einzige Medium, das aus einem Hineinschauen ein Heraushören machen kann. Die Ohrenproblematik gehört eher konsubstanziell zu der musikalischen Schriftlichkeit. Theodor W. Adorno besteht in seinem Aufsatz „Fragment über Musik und Sprache“ auf dem Wesensunterschied zwischen Musik und Sprache: „Musik ist sprachähnlich. [...] Aber Musik ist keine Sprache. [...] Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, führt sie irre“ [ADORNO, 1978: 255]. Die Musik ist eine verinnerlichte Sprache. Die musikalische Schriftlichkeit weist insofern auf etwas Konkretes hin, als sie dem Leser ein inneres Auge und Ohr verleiht, damit dieser das Gelesene nicht nur wahr-, sondern auch vernimmt. Es wird ihm dann möglich, die Wörter und die Atmosphäre in Musik umzusetzen.

3. Der (a)temporale Leser

Beim Lesen wird sich der Leser der Heterogenität der äußeren Dinge und Lebewesen bewusst. Der Erzählprozess schafft eine unvorsehbare Realität, in welcher die Zeit nicht linear und chronologisch vergeht. „Das Kunstwerk ist das einzige Mittel, die verlorene Zeit wiederzufinden“ [PROUST, 1986: 293]: „L'œuvre d'art [est] le seul moyen de retrouver le Temps perdu“] und dem Leser die Möglichkeit zu geben, die Kunst zu verewigen. Die Schrift widersteht der Zeitflucht, die Rezeption verkörpert die einzige Waffe gegen das Unbehagen des Künstlers und dessen Verschwinden: „Das Kunstwerk vollendet sich erst in der Darstellung, die es findet, und [...] alle literarischen Kunstwerke vermögen, sich erst in der Lektüre zu vollenden. [...] In ihm scheint Raum und Zeit aufgehoben“ [GADAMER, 1965: 157]. In den *Serapions-Brüdern* wird dem Leser die Aufgabe zugeteilt, dem Text des Schriftstellers neues Leben einzuhauchen und alle Stücke des Erzählmosaiks zusammenzubringen, um einen Gesamtüberblick zu bekommen und Hoffmanns komplexes Universum zu begreifen:

„Daraus, daß die Eindrücke eines Kunstwerkes bey verschiedenen Personen an Reichthum und Tiefe und Zartheit so erstaunlich weit von einander abstehen, leuchtet es ein, wie viel auf das ankommt, was der Betrachter mit hinzubringt“ [SCHLEGEL, 1996: 18], betont August Wilhelm Schlegel in „Die Gemählde“.

In diesem Sinne bildet das Werk Hoffmanns keinen geschlossenen Kreis. Immer wieder kommen neue Interpretationen und Gesichtspunkte zum Ausdruck:

„Das Princip der Zeit im Subjekt ist das Selbstbewußtseyn, welches eben die Einbildung der Einheit des Bewußtseyns in die Vielheit im Idealen ist. Hieraus ist die nahe Verwandtschaft des Gehörsinns überhaupt und der Musik und der Rede insbesondere mit dem Selbstbewußtseyn begriffen“ [SCHELLING, 1990: 135].

Dieses „Selbstbewusstsein“ ist eng mit der Arbeit der Fantasie verknüpft. In „Meister Martin“ z.B. soll sich der Leser mit der Illusion abfinden, ein Teil der Erzählung zu sein und von dem Erzähler angesprochen zu werden, als sei er ein direkter Augenzeuge der Realität der Fiktion:

„Laß es Dir nun gefallen, geliebter Leser! daß eins dieser Bilder [des tüchtigen Bürgerlebens] vor Dir aufgestellt werde. [...] Vielleicht wirst Du selbst heimisch in Meister Martins Hause und verweilst gern bei seinen Kufen und Kannen?“ [HOFFMANN, 2001: 503]

Das Erzählprinzip erweist sich als ein indirekter Mittler der Wirklichkeit und baut einen fiktiven Kommunikationsort zwischen den Erzählern, dem Schriftsteller, den Figuren und dem Leser auf. In „Vampyrismus“ und in den Rahmengesprächen stellt die Einbildungskraft und die Fantasie des Lesers den Hebel der Angst dar, denn „warum sollte es dem Dichter nicht vergönnt sein, die Hebel der Furcht, des Grauens, des Entsetzens zu bewegen?“ [HOFFMANN, 2001: 1117]

Solange es eine Rezeption gibt, wird das Kunstwerk überleben. Somit ist die Musik, wie das Lesen, eine Kunst der Zeit, deren Tod nur sicher ist, wenn

keine Zuhörer oder keine Leser mehr existieren. Mit anderen Worten: Die Kunst stirbt aus, wenn sie keine Empfänger mehr hat.

Bei Hoffmann symbolisiert die Kunst eine individuelle Vervollkommenung und der Schreibakt gleicht einem Therapieversuch. Somit bedarf der Erzähler/ Dichter eines Empfängers, eines Gesprächspartners, in welchen er seine Ideale und Gemütsregungen hineinprojizieren kann. Die Problematisierung des künstlerischen Ichs spiegelt den Willen wider, alle Künste als Ort der Synästhesie und der Heterogenität hervorzuheben.

Das Heterogene besteht aus verschiedenen Erzählgenres (Novellen, Märchen, Zwischenerzählungen, Gesprächen), aus der thematischen Vielfalt, aus der wechselhaften Präsenz des Erzählten und des Gesungenen. Charakteristisch sind auch die narrative *mise en abyme* oder der narrative Polyzentrismus, d.h. das Spiel der Erzählperspektiven und -ebenen, die chronologischen Brüche innerhalb der Erzählungen und die erzählerischen Verzweigungen, wie in „Doge und Dogaresse“, „Rat Krespel“, „Die Bergwerke zu Falun“ und vor allem „Die Brautwahl“. Die ersten zwei Kapitel dieser witzigen und etwas grotesken Erzählung bringen zwei Schicksale zum Vorschein, die sich im dritten überlappen. „Die Brautwahl“ nähert sich der Mosaiktheorie an, weil ein nicht zusammengesetztes Puzzle nicht so klar wäre. Am Ende des zweiten Kapitels, das sich auf einer anderen Zeitebene abspielt, unterstreicht der Erzähler die narrative Verschachtelung:

„Auf welche Weise der Goldschmidt seine Operationen gegen den Geheimen Kanzlei-Sekretär begann, hat der geneigte Leser bereits im ersten Kapitel erfahren“ [HOFFMANN, 2001: 668].

In den *Serapions-Brüdern* spielt das Motiv der Zeit eine ambivalente Rolle: Chronologisch markiert, oft in einer festgelegten Zeitschichte verankert bekämpfen die Erzählungen die „Macht der Zeit“. Die Serapions-Brüder stellen zwar auf eine pessimistische, wohl auch realistische Weise die unvermeidbare Flucht der Zeit und damit den Tod des Menschen fest, sie streben aber nach einer unsterblichen Kunstform. Die Kunst vermag dank des Rezipienten fortzuleben. Aus diesem Grunde entspricht die Musik keiner Kunst der Zeit und die Malerei repräsentiert keine Kunst des Raums. Von den ästhetischen Theorien der Frühromantiker nimmt Hoffmann Abstand und versucht, seine eigene Realität zu erfinden. Diese Realität geht über die irdische Vergänglichkeit hinaus, sie entspricht der Zeit der Kindheit und der utopischen Welt, die nur im Inneren jedes Menschen überlebt. Die Schrift als Verewigungsinstanz betont dadurch die Wichtigkeit der menschlichen Fantasie und die Notwendigkeit, dem toten und erstarrten Philistinismus den Rücken zu kehren. Deshalb wird der Leser angesprochen und aus ihm wird ein Teil der Erzählung gemacht: Als Vermittler zwischen Realität und Realität der Fiktion wie als Empfänger stellt er die letzte Hoffnung des Künstlers dar.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W., „Fragment über Musik und Sprache“, in: *Quasi una fantasia*, Gesammelte Werke, Band 16, Frankfurt am Main 1978;
- Gadamer, Hans Georg, *Wahrheit und Methode*, 2. Auflage, Tübingen 1965;
- Hoffmann, E.T.A., *Die Serapions-Brüder*, in: Wulf Segebrecht (Hg.), *E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke*, Band 4, Frankfurt am Main 2001;
- Hoffmann, E.T.A., *Frühe Werke und Prosa 1794-1813*, in: Wulf Segebrecht (Hg.), *E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke*, Band 1, Frankfurt am Main 2003;
- Hoffmann, E.T.A., *Fantasie- und Nachtstücke*, Stuttgart, 1964;
- Lacheny, Ingrid, *Les Frères de Saint-Sérapion d'E.T.A. Hoffmann: Une œuvre d'“art total“?*, Saarbrücken 2010;
- Proust, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, 1986;
- Schelling, Friedrich, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, 1990;
- Schlegel, August Wilhelm, *Die Gemälde*, Gespräch, Dresden, 1996;
- Stegbauer, Hanna, *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik und ihrer Semantik*, Göttingen, 2006;
- Seifert, Wolfgang und Sölle, Dorothee, „In Dresden und in Atlantis“, in: Helmut Prang (Hg.), *E.T.A. Hoffmann*, Darmstadt, 1976.

ZEITKONFLIKTE

ZUR TRANSFORMATION DER MUßE IM BILDUNGSROMAN (WIELAND, HOFFMANN, FREYTAG)

Peter C. POHL

Universitäten Greifswald und Bremen
pohlp@uni-greifswald.de

Abstract: As a literary genre, the Bildungsroman was a specifically German reaction to the cultural modernization of the late 18th and early 19th centuries. In it, time-related conflict has a philosophical and poetic import, at the level of both form and content. The protagonists often need free, indeterminate time to develop self-reflection. In most cases, they gain autonomy, social intelligence and cultural knowledge by ignoring familiar and socially accepted demands. The heroes as well as the readers have, therefore, to cope with advantages and dangers of leisure such as dilettantism, idleness, melancholy and disintegration.

Keywords: Bildungsroman, social modernity, sociology and philosophy of time, modern aesthetics.

Résumé: En tant que genre littéraire le roman d'éducation est une réaction spécifiquement allemande à la modernisation culturelle de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle. Des conflits temporels y sont d'une pertinence philosophique et poétique aussi bien au niveau formel qu'à celui du contenu. Les protagonistes ont besoin du temps libre et indéterminé pour élaborer la réflexion du soi. La plupart du temps ils obtiennent de l'autonomie, de la pratique sociale et du savoir culturel, tout en ignorant les contraintes familiales et sociales. Ainsi les héros comme les lecteurs doivent affronter les avantages et les désavantages du loisir, voire le dilettantisme, la paresse, la mélancolie et la désintégration.

Mots-clés: roman d'éducation, modernité sociale, sociologie et philosophie du temps, esthétique moderne.

1. Einleitung

Ebenso wie in der anthropologischen Forschung zum Thema Zeit gibt es im Feuilleton regelmäßige *Comebacks* eines ehrwürdigen Begriffs: der Muße. Dass die massenmedialen Konjunkturen mit begrifflichen Ungenauigkeiten aufwarten, die sich durch Nachrichtenlöcher, feiertagsbedingte Behaglichkeit und interne Verkaufsstrategien erklären lassen, erstaunt kaum. So finden sich in der Wochenzeitung *Die Zeit* in den letzten Jahren jeweils in der Adventszeit und zum Jahresbeginn Artikel, in denen Muße tendenziell mit Nichtstun kollabiert. Anscheinend ist die arbeitsrechtlich distribuierte freie Zeit einer diskursiven Einhegung bedürftig, die der Journalismus im Hinweis auf Soziologie, Neurowissenschaften und eigene Arbeiten dann auch fleißig

liefert. [SCHNABEL, 2010]¹ Dass mit der Muße in ihrem antiken Ursprungskontext und in ihrem semantischen Wandel mehr gemeint ist als eine Phase der individuellen Entschleunigung [ROSA, 2005] und der hirnpfysiologischen „Digestion“ von Außenreizen, wie dort zu lesen, verraten anthropologische Reflexionen und begriffsgeschichtliche Rekonstruktionen des Themas. [WULF/ZIRFAS, 2007] Ohne auf synchrone Vergleiche eingehen zu können, zeichne ich zunächst die historische Semantik in einem groben Zickzack vom Rationalismus zurück zur späten Stoa und dann zum deutschen Idealismus und zur Romantik nach. Sodann entwickle und überprüfe ich im Rekurs auf Gabriele Stumpfs Forschungsergebnisse zum müßiggängerischen Habitus der Bildungsromanprotagonisten zwei Thesen: Muße ist für die Temporalisierung des modernen Selbst ein bedeutsames, aber auch – der religiösen, aristokratischen, metaphysischen Konnotate wegen – ein höchst problematisches Konzept; Literatur stellte die Chronifizierung des modernen Subjekts daher als Konflikt unterschiedlicher Zeitkonzepte dar, zu denen die Muße zählt, was anhand der (Anti-)Bildungsromane *Geschichte des Agathon* (1766-67) von Christoph Martin Wieland, *Lebensansichten des Katers Murr* (1820-22) von E. T. A. Hoffmann und Gustav Freytags *Soll und Haben* (1855) belegt wird.² Die Konklusion schließt dann mit gattungsgeschichtlichen Erwägungen und wagt einen zeitsoziologischen Ausblick auf die klassische Moderne. Der Blick auf die Gegenwartsliteratur fällt jedoch weg. [BERTSCHIK, 2007: 119-134]

¹ Ulrich Schnabel ist verantwortlicher Redakteur einiger Artikel unterschiedlicher Provenienz, die am 2. Januar 2010 unter dem Titel *Die Wiederentdeckung der Muße* im Wissen-Teil der *Zeit* veröffentlicht wurden. Am 6. Dezember desselben Jahres kam ein weiterer Artikel hinzu, *Vom geistreichen Nichtstun*, in dem die subjektförderliche Funktion der Muße aus neurowissenschaftlicher und psychologischer Sicht diskutiert wird. Es handelt sich dabei um ein Exzerpt aus Schnabels eigenem Ratgeber-Buch *Muße – vom Glück des Nichtstuns*, das Ende 2010 im Blessing Verlag erschien. Muße, in der Antike höchster Daseinszustand, regrediert darin auf eine neurowissenschaftlich notwendige physiologische Gegensteuerung zur Informationsgesellschaft.

² Die drei Romane sind gattungsgeschichtlich als Vorgänger, Gegenentwurf und Stereotyp des Bildungsromans einschlägig. Natürlich könnte die Liste, nur um von der Romantik zu sprechen, um die Werke Tiecks, Jean Pauls, Novalis', Hölderlins oder Eichendorffs, erweitert werden; und natürlich erlaubt der hier mögliche kursorische Durchgang kaum eine verallgemeinerungsfähige Neudefinition des Bildungsromans durch die in seiner Geschichte zu findenden Zeitkonflikte. Der Artikel ist vielmehr Beginn meiner Arbeit an diesem Forschungsdesiderat im Schnittfeld von Soziologie, Arbeits-, Bildungs- und Literaturwissenschaft. Die Wahl Hoffmanns begründet sich dabei vor allem durch die Annahme, dass die gattungstheoretisch problematischen Definitionen von Bildungsroman und Antibilungsroman anhand der Aspekte Temporalisierung des Selbst und Synchronisierung mit der Außenwelt überdacht werden können.

2. Muße

Die Beziehungen der Muße zum modernen Subjekt sind weitreichend. So mag die Behauptung, dass die Kopfgeburt des cartesianischen Cogito in Wahrheit ein Kind der Muße ist, zunächst befremden. Jedoch lässt René Descartes *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* (1637) kaum Zweifel aufkommen. Man liest in dessen *Seconde Partie*, wie es Descartes, von der Kaiserkrönung Ferdinands von Böhmen aus Frankfurt kommend, mitten im Dreißigjährigen Krieg für einige Zeit in ein kleines Dorf wahrscheinlich in der Nähe von Ulm verschlägt: „[L]e commencement de l’hiver m’arrêta en un quartier où, ne trouvant aucune conversation qui me divertît, et n’ayant d’ailleurs, par bonheur, ni soins ni passions qui me troublassent, je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j’avis tout loisir de m’entretenir de mes pensées.“ [Descartes, 1996: 18] Produkt dieser geistreichen Selbstunterhaltung ist die Methode der richtigen Verstandeslenkung und Wahrheitssuche, mit der die rationalistische Denktradition einsetzt. Die Phase der müßigen Egokonfrontation beruht auf kontingenten politischen und klimatischen Umständen und einer, damals noch erwähnenswerteren, Befreiung von Sorgen und Leidenschaften. [GÖHLICH, 2005: 40-48] Anders verhält es sich in den nächsten neun Jahren, in denen Descartes, nun wohnhaft im sicheren Paris, seine Methode auf verschiedene Bereiche überträgt. Er habe dem Schein nach außen hin kein anderes Leben geführt „que ceux qui, n’ayant aucun emploi qu’à passer une vie douce et innocente, s’étudient à séparer les plaisirs des vices, et qui, pour jouir de leur loisir sans s’ennuyer, usent de tous les divertissements qui sont honnêtes“ [DESCARTES, 1996: 48], insgeheim aber den Plan verfolgt „de profiter en la connaissance de la vérité, peut-être plus que si je n’eusse fait que lire des livres, ou fréquenter des gens de lettres.“ [48] Es handelt sich um einen monomanischen, von der kultivierten Umwelt und ihrem Wissensstand abgewandten Zeitvertreib, der, erstens, mit den anderen Vergnügungen seine moralische Arglosigkeit und seine Vermeidung von Langeweile teilt, sich aber, zweitens, in seiner Ernsthaftigkeit – sprich: Selbstmaximierung und einer hehren Gier nach Wissensprofilen – von diesen unterscheidet.

Hier ist nicht der Ort, weiter auf das cartesianische Ego einzugehen; wie sich die Karriere kognitiver Selbstmaximierung in Neuhumanismus und deutschen Idealismus fortsetzt, zeige ich gleichwohl noch auf. Zeittheoretisch festzuhalten ist bis zu diesem Punkt, dass die Empfängnisbereitschaft für rationalistische Erwägungsprozeduren, eine Prämisse moderner Subjektivität, unbestimmte (qualitative) und bestimmte (quantitative) Zuwächse an Eigenzeit voraussetzt. Sie resultieren einerseits aus dem zufälligen Ausstoß aus dem Zeitgeschehen, der Kontingenz, setzen andererseits zyklische Zerstreuungsspannen voraus. Beides steht im Unterschied zur antiken Muße, wie ein Vergleich mit Senecas *De otio* (um 62 n. Chr.) offenbart, jener späten Schrift des Stoikers, die als Apologie seines Rückzugs ins Privatleben fungiert und die die Kompatibilität des Otiums mit der stoischen Lehre zu beweisen sucht. Neben vielen anderen antiken Quellen hat besonders sie die Reflexion der Muße bis weit in die Neuzeit beeinflusst. [ANDRE, 1966; STUMPP, 1992: 11-41] Ich habe sie nicht zuletzt ihres Konfliktgehaltes wegen gewählt. Otium (griech. *σχολή*), das ältere Antonym der Arbeit (*ασχολή*, lat. *negotium*), war

dem Bürger der griechischen Polis höchste Daseinsweise sein. Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* liest man zur Muße:

„Bei PLATON ist M[uße] die Voraussetzung für Philosophie überhaupt, damit sich die Seele, befreit von den Forderungen des Leibes, in die Schau der Dinge (θεωρία) versenken kann, und stellt so im *Symposion* das Bild höchster Vollendung dar.[...] ARISTOTELES zeigt das Grundverhältnis von Arbeit und M[uße] an. Alles zweckorientierte Handeln entbehrt des letzten Glücks. Allein die M[uße] schafft die Bedingung, dies zu erreichen.“ [RITTER/GRÜNDER, 2001, Bd. 6: 257-8]

Ähnlich: „Ihren wesentlichen Gehalt aber findet Muße in der philosophischen Betrachtung, der zweckfreien *theoria*. Sie orientiert sich am Ideal des in menschlicher Betrachtung versunkenen Gottes und realisiert die höchste Form menschlicher Tätigkeit“ [STUMPP, 1991: 181-190, hier 182].

Sich ganz philosophischen oder künstlerischen Aspekten zuzuwenden, indes die notwendigen beruflichen Tätigkeiten von anderen (den *βάνανσοι*, Banau- sen) ausgeübt werden, ist für die römischen politischen Eliten gleichfalls unhinterfragtes Privileg. Nur wird nun die *vita activa*, die politische Teilhabe an den *res publica* in Republik und Kaiserreich, favorisiert. Dem Stoiker, dem die Erfüllung gesellschaftlicher Pflicht imperativisch auferlegt ist, ist daher der Rückzug aus den politischen Ämtern in die Muße erklärungsbedürftig. Seneca argumentiert, dass das kontemplierende Individuum sich in der Betrachtung des Schönen und der Naturphänomene zwar aus der Sozietät zurückziehe, aber zugleich die imperfekte Gegenwartsgesellschaft auf einen besseren Zustand hin transzendiere: „Quid est ergo quare tale otium non conveniat viro bono, per quod futura saecula ordinet nec apud paucos contionetur sed apud omnis omnium gentium homines, quique sunt quique erunt.“ In der Übersetzung Gerhard Krügers: „Wie und warum sollte eine solche Muße nicht für den Mann passend sein, die es ihm ermöglicht, künftige Zeitalter zu formen und nicht vor wenigen in einer Versammlung zu sprechen, sondern vor allen Menschen aller Völker, die leben und leben werden.“ [SENECA, 1996: 16-19] Seneca platziert die Option kollektiver Verbesserung im Erwartungshorizont und ordnet deren mögliche individuelle Anbahnung den aktuellen Belangen über. Die Differenzen dieses einen antiken Beispiels zu jener anderen Selbsttechnik, der Herkunft und Hege des cartesianischen Zweifels, sind offenkundig: Handelt es sich hier doch weniger um einen ohnmächtigen Ausstoß als vielmehr um einen relativ souveränen Rückzug; zudem rangiert das kollektive Moment vor der subjektiven, geheimen Verbesserung der Denkfähigkeiten. Die Überschreitung des Augenblicks und die damit verbundene Verzeitlichung des individuellen Lebens beruhen auf der Sorge um eine optimierbare Welt und nicht um die Optimierung des Selbst. Mit Hans Blumenberg kann demnach gesagt werden, dass sich bei Seneca eher langsam und folgenlos die Schere von *Lebenszeit* und *Weltzeit* zu öffnen beginnt. [BLUMENBERG, 2001: 110-112]³ Singuläres Leben ist von neuzeitlichen Kontingenz-

³ Blumenberg erörtert die relativ folgenlose Öffnung anhand von Senecas *Naturales Questiones* und der darin auftauchenden Frage, weshalb, wenn die Kometen wie die Gestirne festen Bahnen folgen, noch keine Gesetze für das Auftauchen der Kometen

gefühlen noch frei. Selbstmaximierung als aufopfernde Anbahnung des Künftigen und der instrumentelle Zweifel, der die Ausschaltung der Außen- und Mitwelt erlaubt und präskriptiv für ein „sauberes“ kognitives Prozessieren ist, stehen dabei ebenso im Widerspruch, wie das Lebensalter der Muße sowie die zufallenden Zeitquantitäten und -qualitäten divergieren: hier der endgültige, bewusste Ausstieg des reifen Staatsmannes aus dem politischen Leben, dort die zufällige Aussetzung des Hofmannes und sein Gebrauch zyklisch distribuierte Zeit neben den Pflichten.

Obgleich die Rationalisierung der freien Eigenzeit mit der protestantischen Ethik im 18. Jahrhundert folgenreich zusammenfindet, wird die von Seiten der Aufklärungspädagogik als Müßiggang verfemte Muße kunst- und literaturgeschichtlich sowohl in der Klassik und der Romantik als auch in der literarischen Moderne von Bedeutung bleiben. Zu „den einschlägigen Pädagogiken der Aufklärung“ zählt Gabriele Stumpp „die Schriften der Basedow, Bahrds, Weiße und Pestalozzi“ [STUMPP, 1991: 184].⁴ Grob lassen sich für die Zeit der Entstehung des Bildungsromans (und des modernen Bildungsbegriffs) zwei Interpretationsweisen der Muße unterscheiden, die aus der Durchsetzung der modernen Arbeitsideologie resultieren. Zum einen gibt es, wo naturüberwindende Arbeit zur selbstverwirklichenden Erfüllung gemeinschaftlicher Pflichten avanciert, eine strikte Abwehr des Müßiggangs, mit der die Muße als adeliges oder klerikales Vorrecht des Mittelalters und der Frühen Neuzeit nun symptomatisch verschmolzen wird. Dabei dreht z. B. Immanuel Kants Arbeitsbegriff, wie Stefan Klar in dessen penibler Rekonstruktion beschreibt, die Theodizee insofern um, als nun das Individuum durch Arbeit „als basale humane Wirkungsmöglichkeit“ allein für die Verbesserung der Welt verantwortlich zeichnet: „Daran lässt sich der anthropozentrische Blickwinkel Kants sehr gut ablesen. Nicht Gott ist sozusagen verantwortlich für das Gute auf der Welt, sondern es ist der Mensch [...], der die Anlagen zum Guten zu erweitern und umzusetzen hat.“ [KLAR, 2006: 69]

Belegstellen für die *Müßiggangsvermeidung* (Fichte, Kant, Goethe, Wilhelm von Humboldt, Hegel, Marx) stehen jedoch *Mußeaffirmationen*, Apotheosen des Müßiggangs und, später, der Faulheit (Goethe, Schiller, Friedrich Schlegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Lafargue, Nietzsche) gegenüber. [ASHOLT/FÄHNDELS, 1991] Insbesondere Schlegels *Idylle über den Müßiggang* aus dem für die Frühromantik programmatischen Roman *Lucinde* (1799) hebt zu einem frühen Zeitpunkt eben die antiaufklärerischen, transsubjektiven und epimethischen Aspekte des Müßiggangs hervor, auf die Johann Wolfgang Goethe erst später eingeht. In Goethes Revolutionsdrama *Pandora* (1810) stehen sich der vordenkende, tatkräftige Revolutionsmensch Prometheus und der nachsinnende, sinnliche Epimetheus⁵ gegenüber, wobei die Sympathien weder dem einen noch dem anderen ein-

gefunden wurden. Seneca führt das Nichtwissen auf die Begrenztheit menschlichen Lebens zurück und ahnt, dass die Gesetze nach einer die Individuen übersteigenden Beobachtungsphase auf empirischer Basis gestellt werden könnten.

⁴ Zu nennen wären überdies die Werke Johann Amos Comenius' und Johann Heinrich Campe's.

⁵ Für den Hinweis auf Goethes Drama danke ich an dieser Stelle Christoph Schmidt-Maaß recht herzlich.

deutig zufallen. [GOETHE, 2006, Bd. 9: 151-181] Schlegels lässt in seinem allegorischen Theaterstück dagegen den sanguinischen Frauenbeglucker und Olymp-Bewohner Herkules auf den erdenbewohnenden Titanen Prometheus treffen: „Er war an einer langen Kette gefesselt, und arbeitete mit der größten Hast und Anstrengung“ [SCHLEGEL, 1999: 41]. Im monotonen Arbeitstakt kommt die Vorbildlichkeit des stürmenden und drängenden Kulturheroen zuschanden. Denn „das Sprechen und Bilden [sind] nur Nebensache in allen Künsten und Wissenschaften, das Wesentliche ist das Denken und Dichten und das ist nur durch Passivität möglich.“ [SCHLEGEL, 1999: 40] Die frühromantische Programmatik konfrontiert Dauer mit Hast, Genuss mit Mühen, Sinnlichkeit mit Rationalität, Passivität mit Aktivität, Göttlichkeit mit aufgeklärter Menschheit und behauptet, dass „das höchst vollendetste Leben nichts als ein reines Vegetiren“ [41] sei.

3. Müßiggang und die Protagonisten des Bildungsromans: Vorschlag zur Gattungsdiskussion

Mit dem Konnex von Müßiggang und Bildungsroman hat sich Gabriele Stumpp früh auseinandergesetzt. Ihre Arbeiten, *Müßiggang als Provokation* (1991) und *Müßige Helden* (1992), gehen davon aus, dass Muße aufgrund der aufklärerischen und protestantischen Hochschätzung der Arbeit tendenziell nicht mehr vom müßiggängerischen Nichtstun unterschieden wurde: „Symptomatisch erscheinen mir zwei Beobachtungen: der Müßiggang wird umstandslos [...] mit Faulheit oder mit Muße ineingesetzt, oft mit beiden zugleich, ohne daß die historische Genese Müßiggang-Faulheit bzw. die historische Differenz Muße-Müßiggang Beachtung finden“ [STUMPP, 1992: 2]. Dies geschieht neben Friedrich Schlegels *Idyll über den Müßiggang* auch in Friedrich Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). Diese Verarmung tradierter Eigenzeitoptionen, aber auch die angedeutete Apotheose von Muße/Müßiggang in der romantischen und später in der modernen Ästhetik führt Stumpp auf ein grundlegendes Paradox der Moderne zurück. Die im bürgerlichen Überbau projektierte Entfaltung des Selbst sollte ja keine Disziplinierung oder, zeitsoziologisch formuliert, keine entfremdende Zwangssynchronisierung von Bewusstsein mit sozialen Systemen sein, sondern auf dem individuell-freien Möglichkeitsverfolg beruhen. Obgleich Individuum und Gesellschaft, Autonomie und soziale Steuerung, Selbstentfaltung und Disziplinierung unvereinbar wirken, weder auszuöhnen noch aufzuheben sind, koexistieren sie – zumindest im Bildungsroman. Bezeichnenderweise sind die Protagonisten der Bildungsromane, vielleicht mit Ausnahme von Anton Wohlfahrt in Gustav Freytags *Soll und Haben* (1855), sämtlich ephemere und genießende Müßiggänger. Jedoch fällt ihnen, „das Müßiggehen ungleich schwerer als den Dandys, da sie es unmittelbar gegen eine Um- und Mitwelt durchsetzen müssen, die den Prinzipien der Arbeitsethik verpflichtet ist und deren Normen sie darüber hinaus zum Teil selbst verinnerlicht haben.“ [STUMPP, 1992: 189] Stumpp schließt zutreffend, dass ein „individuelles Profil“ [189] dieser Figuren gerade in dem Maß entsteht, in dem sie sich der inhumanen Logik *Zeit=Geld* entziehen. Bildung und Charakterprofilierung basieren auf freibestimmter, qualitativer Nutzung der Zeit. Sie sind Resultate jenes

Zeitkonflikts, den nicht zuletzt auch der gründlich-vertiefte Leser mit sich, dem Roman und seiner Umwelt austrägt. Diesem poetologischen Prinzip ist auch Stumpp auf der Spur gewesen: So sei die Schilderung missratenen Lebens im Fall von Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* „aufgrund ihrer sprachlichen Plastizität und Faszinationskraft der biedereren Rhetorik von Arbeitsethos und Nützlichkeit überlegen“ [152].⁶

Dagegen wäre vorderhand einzuwenden, dass aufgrund der historischen Situierung der Romane weder bei Agathon noch bei romantischen Bildungsromanen, wie Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1797-98) und Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1800-02), der soziale Kontext der bürgerlichen Arbeitsethik entsprechen kann. Ferner machen Standesunterschiede adeliger Protagonisten, wie in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* (1812-15), eine Inkorporation von bürgerlichen Tugenden unnötig. Dem Schema fügen sich dagegen sehr gut Anton Wohlfahrt, Heinrich Drendorf (aus Adalbert Stifters *Nachsommer* 1857) und Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* (1855/79/80) sowie die Protagonisten der frühen und mittleren Romane Wilhelm Raabes einfügen. Handelt es sich bei Werken, die Bildungsgeschichten in einem antiken oder mittelalterlichen Umfeld entwickeln oder nicht-bürgerliche Helden wählen, gar nicht um Bildungsromane? Oder liegt dem eine Überschätzung einer im bürgerlichen Realismus erst vollends etablierten Arbeitsordnung zugrunde? An dieser Stelle ist es sinnvoll, die Diskussion über die Gattungsmerkmale des Bildungsromans neu aufzurollen, ohne die vermessene Hoffnung, sie dadurch beenden zu können.

Gabriele Stumpp sieht ein Gattungskonstituens des Bildungsromans darin, dass die dem müßigen bürgerlichen Helden zugestandenen Freiräume dem „Grad der Fiktionalisierung des Romangeschehens“ [6] korrespondierten. Entlang der Klassen- und der Geschlechterdifferenz, übrig bleibt ja das männliche arbeitsfähige bürgerliche Subjekt im Kontext der anhebenden Arbeitsgesellschaft, bleibt die Untergattung dann aber ein historisches und soziales Phänomen. Gewiss ist die Durchsetzung der modernen Arbeits- und Zeitvorstellungen von inhaltlicher wie formaler Relevanz für alle genannten Romane. Andererseits stellen konkrete diskursive Entlehnungen aus der Ökonomie eher die Ausnahme dar. [KÖRNER/SIELAFF, 2002: 165-181, hier 170]⁷ Den Bildungsroman als eine erzählerische Darstellung konfligierender Zeitkonzepte und als Narration der problemati-

⁶ Sie erkennt die Desillusionierung der Arbeit durch die formale Aufwertung des Müßigganges, die beispielsweise an Kellers Verteilung von erzählter Zeit und erzählender Zeit dann deutlich wird, wenn die monotone jahrelange Kenntniserweiterung iterativ, in wenigen Seiten berichtet wird, indes die müßigen Momente des Traums und der Augenblick des Verliebens seitenlang, genießerisch und genussreich ausgebreitet werden. Die Dissoziation von innerer und äußerer Zeit zeigt die Irrationalität menschlicher Glückserwartungen und subjektiver Erfüllungsphantasien in einer die Zeit quantifizierenden Erwerbswelt auf.

⁷ Dies ist in den späten Werken *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und *Faust II* (1832) des Adam-Smith-Lesers und Weimarer Finanzministers Johann Wolfgang von Goethe der Fall. Tatsächlich befand sich in Goethes Bibliothek bereits seit den 1770er und 80er Jahren eine Reihe von ökonomischen Werken, die nach späten merkantilistischen oder bereits schon nach nationalökonomischen Gesichtspunkten argumentieren.

schen individuellen Synchronisierung mit außenweltlichen Zeitvorstellungen zu verstehen, erscheint mir als Arbeitshypothese insofern spannender, als dies eine diachrone und synchrone Ausdehnung mit sich brächte. In den Blick rückten somit auch Antibildungsromane, Romane des 20. Jahrhunderts, Werke anderer Nationalliteraturen und „jene interkulturellen Bildungsromane [...], die infolge der Arbeitsmigration nach Deutschland in den späten 1970er Jahren erschienen sind.“ [GUT-JAHR, 2007: 24] Die Vorteile für Literaturgeschichte und Gattungstheorie liegen in Anschlüssen an die im weitesten Sinne kulturwissenschaftliche Forschung (zur Intersektionalität, Kulturtransfer, Postkolonialismus), an die Soziologie (Beschleunigung) und an die aktuellen Debatten um Bildung und Integration.

Im Hinblick auf Zeitmodelle lässt sich bei allen angesprochenen Romanen fragen: Handelt es sich bei der Thematisierung der Muße um Bewahrungsversuche, eine bildungs- oder kunsttheoretische Aneignung und Universalisierung adeliger, religiöser, wissenschaftlicher Vorrechte oder um eine Kritik derselben? Gibt es Müßiggangsvermeidungen und/oder Mußeaffirmationen? Wie stehen Arbeit und subjektive Erfüllung zueinander? Geht es um die Schaffung von Freiräumen zur Entwicklung eines kreativen Selbst, die Desillusionierung metaphysischer Schwärmereien und/oder die Synchronisierung mit der sozialen Umwelt? Spielen die quantitative und die lineare Zeit eine Rolle? Wie sind quantitative und qualitative Zeit vermittelt? Wie ich im Folgenden zeige, stellen die vorgestellten Bildungsromane implizit zumeist einige dieser Fragen, ohne sie zu beantworten; vielmehr konstituiert sich der Romanotypus in der Generierung von Tätigkeitsfeldern, Figurenkonstellationen und Handlungssträngen, was zu beweisen wäre, im Aufschub einer Beantwortung. Er problematisiert durch die Entfaltung der Möglichkeiten und Schwierigkeiten freier Zeitverwendung und durch die Suspension einer Lösung sowohl inhaltlich als auch rezeptionsästhetisch die Verzeitlichung des Subjekts innerhalb des modernetypischen Nebeneinanders von (linear-offenen, teleologischen, zyklischen, von quantitativen und qualitativen) Zeitvorstellungen. Wie die Bildung selbst sind Bildungsromane – von Wieland bis Freytag, von Agathon bis Wohlfahrt – ein zeitraubendes und -schenkendes Unterfangen.

4. Der Vorgänger – Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon*

Die historische Rückprojektion bietet den Romanen den Vorteil, die Verwendung von älteren Eigenzeitstrategien plausibel zu machen. Obgleich im Rekurs auf die Antike eine eindeutig vom Müßiggang differenzierte Muße als Option ins Spiel gebracht werden kann, ist deren Wirkkraft auf den ersten Blick jedoch begrenzt. Denn in dem Maße, in dem die Erzählung Beschreibungsmöglichkeiten gewinnt, verliert sie an Aktualitätsfähigkeit und büßt die Übertragbarkeit ihrer Konzepte scheinbar ein. Dies führt zumindest dann zu erheblichen Schwierigkeiten, wenn in der Bildungsgeschichte des Zentralcharakters intendiert ist, die Tugend oder Reflexionsfähigkeit der Leserschaft didaktisch zu stärken. Wieland nutzt ja griechische Antike und historische Personen – neben Agathon sind das Hippias, Platon, Archytas –, um jenen idealtypischen Lebenslauf zu gestalten, der im Vorbericht des fingierten Herausgebers angepriesen wird:

Alles, was wir vorläufig von der Entwicklung sagen können, ist dieses: dass Agathon in der letzten Periode seines Lebens, welche den Beschluß unsers Werkes macht, ein eben so weiser als tugendhafter Mann seyn wird, und (was uns hierbei das beste zu seyn dünkt,) daß unsre Leser begreifen werden, wie und warum er es ist; warum vielleicht viele unter ihnen, weder dieses noch jenes sind; und wie es zugehen müßte, wenn sie es werden sollten. [WIELAND, 2008: 7]

Aber die Reize des Romans liegen keineswegs in der inhaltlich bestrittenen historischen Korrektheit, der offenkundigen Fabulierlust oder der gebrochenen Vorbildlichkeit und Finalität der Entwicklung, sondern vielmehr in der problematischen Temporalisierung und heiklen Verstetigung eines Charakters unter wechselnden Umständen, die aufgrund ihrer *Kontingenztopoi* (Frick) durchaus moderne Züge trägt.

Wie kann man ein „weiser und tugendhafter Mann“ werden? Nun, in jedem Fall Muße und Müßiggang vonnöten. Sie begegnen einem im Lebenslauf Agathons mehrfach, wobei ich nur drei Aspekte diskutieren möchte: Agathon *lernte* den kontemplativen Habitus durch seine frühe Erziehung *kennen*; er *ist* zeitenthobener Müßiggänger; und er *wird* zu einem Ort der Muße und des Müßiggangs geführt, an dem er seine Tugendhaftigkeit und Weisheit vollenden kann. Zunächst ist die Ausbildung des platonischen Schwärmers durch die Priesterkaste in Delphi zu nennen, die ihm Gelegenheit zur philosophischen Betrachtung gibt: „Von Kindheit an unter den heiligen Lorbeern des Delphischen Gottes erzogen, schmeichle ich mir unter seinem Schutz, in Beschauung der Wahrheit und im geheimen Umgang mit den Unsterblichen, ein stilles und sorgenfreies Leben zuzubringen.“ [25] Sodann bleibt Agathon, obzwar er zwischendurch militärisch aktiv und Befehlshaber Athens war, einem wenig stoischen Habitus treu. Es werden sich im „Lauf dieser Geschichte verschiedene Proben einer nicht geringen Ungleichheit unsers Helden mit dem Weisen des Seneca zeigen“ [12]. Jede „angenehme Empfindung“ lenkt den empfindsamen Agathon ab: Selbst auf dem riskanten Weg in die Verbannung, der ihn durch unwirtliches Terrain führt, genügt ihm trotz der Plagen und Gefahren bereits der Anblick der untergehenden Sonne, „die Empfindung seiner widrigen Umstände zu unterbrechen“ [12] und zeitvergessen zu schwelgen. Schließlich kann sich Agathon in der Republik Tarent der inneren Vervollkommnung widmen, weil er von den sozialen Pflichten entbunden ist.

Motiviert ist die der antiken Muße-Vorstellung ähnelnde Verwendung unbestimmter Eigenzeit durch den weisen Staatslenker Archytas. Nachdem er zwei Mal in politischen Ämtern scheiterte, beschließt Agathon, solange es keinen Anlass gibt, „seiner Nation zu dienen, oder so lange sie seiner Dienste nicht schlechterdings vonnöten hätte, sich in den Cirkel des Privat-Lebens zurückzuziehen; und hierin stimmten die Grundsätze des weisen Archytas völlig mit seiner Art zu denken überein. Ein Mann von mehr als gewöhnlicher Fähigkeit, sagte Archytas, hat zu thun genug, an seiner eigenen Besserung und Vervollkommnung zu arbeiten; er ist am geschiktesten zu dieser Beschäftigung, nachdem er durch eine Reihe beträchtlicher Erfahrungen sich selbst und die Welt kennen zu lernen angefangen hat; und indem er solchergestalt an sich selbst arbeitet, arbeitet er wirklich für die Welt, indem er dadurch um soviel

geschikter wird, seinen Freunden, seinem Vaterland und den Menschen überhaupt nützlich zu seyn [438].“

Von da ab darf sich Agathon, ähnlich wie Seneca, guten Gewissens dem Studium widmen. Im Fokus stehen die „mathematischen Wissenschaften“ „Astronomie“, „Philosophie“, des „Alterthums“, Anteil haben aber auch „Mahlerey und Musik“ [ebd.]. Von tatenlosem Müßiggang kann demnach – „[b]ey allen diesen manchfaltigen Beschäftigungen, womit unser ehemaliger Held seine Musse zu seinem eigenen Vorteil erfüllte“ [440] – nicht gesprochen werden, zumal es dezidiert müßiggängerische Stunden gibt, „welche der Freundschaft und dem geselligen Vergnügen gewidmet waren“; zu diesen gehören auch die „Zerstreuungen des geselligen Stadt-Lebens“ [440].

Auffällig ist die narrative und soziale Einbettung der Eigenzeitoptionen. Denn es bleibt nicht bei der Tradierung/Bereicherung von Möglichkeiten im Sinne einer Aktualisierung des *Otiūms* oder der *Otiositas*; vielmehr ist der Konflikt von Selbstvertiefung und Außenanspruch vorab gelöst. Zwar empfängt Agathon die Muße als Lohn der Mühen; und gewiss bahnt sie Verbesserungen an. Doch bedarf es dafür der politisch seit Jahren befriedeten Gesellschaft Tarents. Die Möglichkeit des Rückzugs basiert demnach auf Zufällen, die Agathons Überleben mehr als einmal sicherten, sowie dem Regierungsgeschick des Archytas, das die politische Partizipation des Vielbegabten nicht notwendig macht. Nicht nur von dieser Seite zeigt sich die Souveränität des Rückzugs minimiert. Zum einen bleibt Agathon von seiner Außenwelt abhängig, was an der Koexistenz von Muße und Müßiggang deutlich wird. Denn zu seinem eigenen Schutz müssen sich die kontemplative Arbeit und die Zerstreuung die Balance halten. In diesem Sinn ironisiert der Erzähler Agathons Fortschritte und erinnert an die bedrohlichen Aspekte des Intellektualismus. Er laufe Gefahr, zu einem kalten Skeptiker zu werden und bald alle dogmatischen Systeme destruiert zu haben, weshalb ihn Archytas „zu wenigen einfältigen, aber desto schätzbaren Wahrheiten zurückführt“ [439]. Geselligkeit und Vergnügen wiegen die intellektuell maximierende Selbstvertiefung auf. Andererseits ist die Unterscheidung von Muße und Müßiggang für die Fabel relevant: Es ist ein Gewitter, das ein Jagdvergnügen unterbricht und Agathons Glück vollkommen macht. Der metrologische Zufall führt ihn in die Arme seiner Geliebten, der mittlerweile platonisch geläuterten Ex-Kurtisane und -Epikureerin Danae.

Diese Nuancen sind bedeutsam. Sowohl die Darstellung aristokratischen Müßiggangs als auch die neuhumanistische Wertschätzung der Muße bestehen nebeneinander und relativieren sich. In Anbetracht der ironischen Brechungen – die aufgezeigten Gefahren des melancholischen Eskapismus und zynischer Verbitterung in Folge einer allzu intensiven Selbstauseinandersetzung, die Abhängigkeit von Zufällen und der befriedeten Außenwelt – verringert sich der Nutzen, ja dreht sich die antike und moderne Kausalität der Muße nahezu um: Weder das individuelle Vorausdenken und sorgende An-Denken der Zukunft noch das rationalistische Prozessieren ist Ursache der Selbst- oder Weltverbesserung. Gute Freunde, eine weise Lebensführung und eine kleine Republik emsiger Menschen gestatten Agathon eine ihnen nicht notwendige Individualveredelung:

Der grösste Theil der Tarentiner bestehnd aus Fabricanten und Handelsleuten. Die Wissenschaft und die schönen Künste stuhnden in keiner besondern Hochachtung bey ihnen; aber sie waren auch nicht verachtet. Diese Gleichgültigkeit bewahrte die Tarentiner vor den Fehlern und Ausschweifungen der Athenienser, bey denen jedermann, bis auf die Gerber und Schuster, ein Philosoph und Redner, ein witziger Kopf und Kenner seyn wollte. [422-3]

Etwas zugespitzt: Die tarentinische Vervollkommnung des politischen Frührentners Agathon zeichnet sich als sozial einigermaßen bedeutungsloses Konglomerat intellektueller Liebhabereien und kunstkritischen Dilettierens aus.

Der Zweifel an der tarentinischen Vervollkommnung und ihrer Relevanz ist berechtigt; zumal der fingierte Herausgeber jener Fragmente aus unbekannter griechischer Feder dieses Endes explizit in Frage stellt: „Unser Verfasser wollte dem Vorwurf ausweichen, welchen Horaz [...] denjenigen Dichtern macht, in deren Werken das Ende sich nicht zu dem Anfang schikt.“ [418] Nach den negativen Erfahrungen hätte der einstige Schwärmer zu einem „misanthropischen Einsiedler“ [419] werden müssen, und dies verhinderte der antike Autor mit dem Kunstgriff Tarent. Werner Frick erörtert, wie Wieland das narrative Problem einer Finalisierung oder Bildungsvollendung des individuellen Schicksals in der Moderne löst. Er bietet zwei Enden an: einerseits die „Fallende Linie und Desillusionierung: Syrakus als Antiklimax“ [FRICK, 1988: 435-441, hier 435]. Agathon erlebt am Hof des Tyrannen Dionysos des Zweiten, der ihm vorübergehend politische Gestaltungsmacht zukommen lässt, herbe Enttäuschungen und wartet nach einer Intrige gegen ihn im Kerker von Syrakus auf seine Hinrichtung. Folgt man dieser Linie, dann scheitert der Idealist Agathon unter anderem, weil er es versäumte, Arbeit, träumerischen Müßiggang und kontemplative Muße, Praxis und Theorie zu sondern. Opportunistische Unterordnung und der Verzicht auf idealische Ansprüche stellen, dies die zu extrahierende Lehre, ein Leben notwendiger Arbeit und gestatteten Genusses in Aussicht. Das Ende in Syrakus gewinnt im Hinblick auf die moderne Kontingenz und die Annäherung von Muße und Müßiggang als Widerlager zur Arbeit an historischer Plausibilität. Andererseits gibt es die „aufsteigende [...] Linie zum Telos in Tarent“ [WIELAND, 2008: 441]. Hier gelingt nochmals die Rettung, indem man sich der Formsprache des barocken Romans bedient: Hinter den scheinbar zufälligen Geschehnissen taucht die Ordnung der Theodizee auf.

Beruht das „gute“ Ende auf metaphysisch hinterfragten Annahmen und auf teils intertextuell markierten Mustern von Trivial- und Abenteuerromanen, dann hält Wieland an der Muße als Vollendungsform zwar fest, weist aber zugleich deren ideengeschichtliche Situierung, Literarizität und lebensweltliche Irrelevanz für die tarentinische Republik aus. „Tarent wird nur „durch ganze Zufallsketten [erreicht], in denen die traditionellsten und konventionellsten Erzählmotive des heroischen Abenteuerromans zitiert werden“ [MÜLLER, 1978: 265-290, hier 267]. Michael Beddow benennt überdies:

“four conventional types of narrative familiar in den the 1760s in Germany”: „There is the tale of a pair of youthful lovers separated, reunited, and parted against the vagaries of fortune [...]. There is a tale of virtue [...] undergoing the assaults of vice in the shape of godlessness and sensuality [...]. There is the story of

how a prudish innocent is won over the delights of sophisticated sensual indulgence [...]. And, finally, there are two narrative sequences patterned upon the convention of the political novel [BEDDOW, 1982: 26-7].”

Die Muße wird dergestalt für den historischen Leser als Beispiel der Eigenzeitverwendung aus der Kulturgeschichte aktualisiert, jedoch durch deren literarische Verfasstheit im Kontrast zu einem alternativen, wahrscheinlicheren und schlechten Ausgang problematisiert. Die Lektüre bildet den Leser durch die Darstellung verschiedener Temporalisierungen des Selbst und regt ihn durch deren narrative Einbettung und im Hinweis auf deren soziale, kulturelle und historische Bedingungsrahmen dazu an, die Folgen ihrer Verwendung zu bedenken.

5. E. T. A. Hoffmann

Obgleich eine Kenntnis von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* vorausgesetzt werden kann, sei kurz daran erinnert, dass Wilhelms Integration in die Arbeitswelt lange auf sich warten lässt und eine gewisse Skepsis gegenüber den mit quantitativen Zeitmodellen operierenden Ordnungsinstanzen, der Turmgesellschaft und später der Pädagogischen Provinz in den *Wanderjahren* (1821-29), angemessen ist: Die Erzählung unterwandert die inhaltlich geschätzte Arbeitsethik, samt ihrer Synchronisierung vielfältiger Tätigkeiten durch minutiöse Planung, bis hin zu offenkundigen Verstößen gegen die Zeitfolge. Obgleich Friedrich Schiller im Brief vom 3. Juli 1796 Goethe auf einen solchen Zeitfehler hingewiesen hatte, korrigierte der Briefpartner nach dem berechtigten Einwand nur oberflächlich und ließ dergestalt das personifizierte poetische Prinzip, Mignon, der Veränderung entrückt. „Ohne Zweifel ist es ihre Meinung nicht, daß Mignon wenn sie stirbt 21 Jahre und Felix zu derselben Zeit 10 oder 11 Jahre sein soll.“ [GOETHE, 2006, Bd. 8.1: 195] Während Werners Kinder, ihrem Vater folgend, klug und verständig sind, regredieren Felix und Mignon bzw. suspendiert der Roman die lineare Zeit und konterkariert damit die Arbeitsethik: „Das rein quantitative Fortschreiten der Zeit findet keine Beachtung mehr. [...] Auf diese Weise verläßt der Rezipient selbst – im Müßiggang des Lesens – das Gehäuse festgefügtter Zeitabschnitte, je weiter er in die Geschichte des müßigen Helden vordringt.“ [STUMPP, 1992: 103]

Goethes Bildungskonzept hat eifrige Bewunderung und eloquenten Argwohn auf den Plan gerufen, wobei Goethe in zeittheoretischer Hinsicht durchaus mit seinen Kritikern konform geht und gegen seine Verfechter verteidigt werden muss. E. T. A. Hoffmanns unvollendeter Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* nimmt mit seinem humoristischen Verkleinerungsglas nicht nur Bildungsbegriff, Aufklärungspädagogik, Idealismus und Weimarer Klassik, Goethe und Schiller, in den Blick. Ebenso wie *Wilhelm Meisters Lehrjahre* unterläuft der Roman die lineare Zeitordnung und negiert, wenn auch weniger subtil, deren Synchronisierungseigenschaften. Den Eigenzeitkonzepten kommt in der radikaleren spätromantischen Zersetzung linearen Erzählens und quantitativer Zeitmodelle gleichwohl eine andere Funktion zu.

Hoffmann bedient sich von Anfang an der Verdopplung. Die chronologischen Ansichten des Katers werden durchbrochen von Fragmenten der Künstlerbi-

ographie des Kapellmeisters Kreisler, die der Kater zerrissen hat und „harmlos teils zur Unterlage, teils zum Löschen“ [HOFFMANN, 2000: 8] des eigenen Texts verbrauchte. Nicht nur inhaltlich wird die fugenlose Entwicklung des „großen Kater[s]“, der von eigener Vortrefflichkeit schwärmt und Bewunderung, ja „ein wenig“ [11] Anbetung erwartet, konterkariert. Das unstete Leben und die wirren Ansichten seines Antipoden und baldigen Neubesitzers Kreisler verstärken die nicht-chronologische Wiedergabe seines Lebenswegs durch den Verfasser der Biographie, dem „nur mündlich, brockenweis mitgeteilte Nachrichten zu Gebote stehen, die er, um nicht das Ganze aus dem Gedächtnis zu verlieren, sogleich verarbeiten muß.“ [52] Indes der Kater seinen Lebensmittelpunkt rasch findet, achten die unsten Charaktere Kreisler und dessen orgelbauender Ziehvater Abraham Liscov bürgerliche Lebensvorstellungen wenig: „denn er [Abraham] hält es uneracht er schöne Orgeln verfertigt, doch nicht mit dem Spruch: Bleib im Lande und nähre dich redlich!“ [123] Die Nachschrift des zweiten Bandes [443] verrät den kompositorischen Plan, den Hartmut Steinecke folgendermaßen kommentiert: „Nach der Absicht Hoffmanns sollen im dritten Band damit die Verhältnisse umgekehrt werden: die Biographie Kreislers soll künftig den Hauptteil einnehmen und nur gelegentlich durch Katerreflexionen unterbrochen werden. Das Wohlgeplante endet im Fragment, das Zufällige, Ungeordnete findet einen gewissen Zusammenhang“ [STEINECKE, 2000: 491-516, hier 513]. Wo Diskontinuität, Unstetes, Fragmentarisches, Zyklisches (*Kreisler*) Oberhand gewinnen, verliert die Zeitlichkeit die (kantische) Qualität eines kontinuierlichen, linearen Gefüges für den Subjektentwurf und die Synchronisierung von Subjekten. Die Episodenfolgen wirken im Wirrwarr von Ana- und Prolepsen zunächst irrational und verstörend – und nähern sich derart dem Charakter Kreislers an: „ein wüstes wahnsinniges Verlangen bricht oft hervor nach Etwas, das ich in rastlosem Treiben außer mir selbst suche“ [HOFFMANN, 2000: 75, siehe auch 79].

Der philiströse Kater erzählt und handelt bedacht, wobei seine Beziehungen zur Muße und zum Müßiggang vielfältig und klar gesondert sind. Seine Weisheiten entströmen seinem innersten Wesen „in süßesten Stunden der Muße, der dichterischen Begeisterung“ [10]. In derlei Momenten kultiviert er weitere intellektuelle Fähigkeiten, die er vor seinem Besitzer Abraham verheimlicht. Während er vor dem Leser seine Talente ostentativ und selbstverliebt zur Schau stellt, folgt er hierin dem schlaun Rat seiner vermeintlichen Mutter Mina. Sie befürchtet, Abraham könne den Sohn als „Kopisten“ [50] verwenden. Das umfassende Tätigkeitsvermögen des Katers bleibt solchermaßen der humanen Arbeitswelt vorenthalten. In der hetero- und extradiegetischen Erzählweise der Makulaturblätter lernt man das Tier daher auch auf andere Weise kennen. „Damit öffnete Meister Abraham die Türe und auf der Strohmatten zusammengekrümmt, schlafend, lag ein Kater, der wirklich ein Wunder an Schönheit zu nennen war.“ [30] Muße/Müßiggang ist als animalisches und individuelles Vorrecht des Katerdaseins von mehrfacher Bedeutung: Sie dient, erstens, als antikes oder klerikales Gegenteil der Arbeit einer kognitiven Reifung, deren Früchte der ökonomischen Wertschöpfung und der Mitwelt entzogen sind. Der klerikale Aspekt wird nicht nur durch die Mönchskrankheit Melancholie angedeutet, in die Murr die unerfüllte Liebe stürzt. [63] Das *taedium*

der Mönche, das zur Melancholie führt, ironisiert Hoffmann in der Abtei, in die Kreisler flüchtet und in der er durch die Intrige der Benzon aufgehalten wird. Der Abt, der Kreisler zum Bleiben bewegen will, beschreibt das genaue Gegenteil des Lebens vieler Abteibewohner:

Aber wie viele gibt es, die der wahre innere Hang zum andächtigen kontemplativen Leben in das Kloster führt, die ungefügt in der Welt, jeden Augenblick verstört durch das Andringen aller kleinlichen Verhältnisse, wie sie sich nun einmal im Leben erzeugen, nur in selbstgewählter Einsamkeit sich wohl befinden. [...] Ich meine diejenigen, die Fremdlinge in der Welt sind und bleiben, weil sie einem höheren Sein angehören und die Ansprüche dieses höheren Seins für die Bedingung des Lebens halten, so aber rastlos das verfolgend, was hienieden nicht zu finden, ewig dürstend in nie zu befriedigender Sehnsucht, hin und her schwanken und vergeblich Ruhe suchen [297].

Zweitens entspricht die Mußeverwendung dem bildungsbürgerlichen Verständnis, da sie zur privaten Selbstvervollkommenheit genutzt wird. Schließlich und drittens steht sie als behäbiges Nichtstun im Kontext aristokratischer und bohémienhafter Zeitpraktiken.

Im Kontrast zu den geordneten Verhältnissen des Feliden steht das dionysische Wesen des *maître de chapelle*.⁸ Kreisler verfügt weder über Arbeit, Müßiggang noch über Muße: Den *locus amoenus* eines herrschaftlichen Parks, in dem er sich zu Zwecken der musikalischen Komposition aufhält, zerstört er durch dämonisches Lästern über das eigene Unvermögen. [55-58] Auch andernorts verschmelzen im rauschhaften Schaffen des Genies die Grenzen von erschöpfender Arbeit und musischer Inspiration; zäher Fleiß und müßiggängerisches Schwelgen synthetisieren: „Gegenwärtiger Biograph ist leider genötigt, seinen Helden, soll das Porträt richtig sein, als einen extravaganteren Menschen darzustellen, der, vorzüglich was die musikalische Begeisterung betrifft, oft dem ruhigen Beobachter beinahe wie ein Wahnsinniger erscheint.“ [139] Ähnliches gilt für Meister Abraham, der als Erstbesitzer Murrs und Freund Kreislers auf Seiten der Kunst zu verorten ist. Obgleich der Feinmechaniker über die Synchronizität wachen und die technische Wartung der Uhren am Fürstenthof vornehmen soll, stiftet er in den Augen seines fürstlichen Arbeitgebers reichlich Verwirrung: „Geheimnisse, Einbildungen, Albernheiten, Romanenstreiche!“ [410] Während der Kater, aus Angst vor den Folgen libidinöser Verstrickung Ovids Ratschlag folgt – „Venus otia amat. Qui finem quaeris amoris/Cedit amor rebus, res age, tutus eris!“ [191] – und sich in Wissenschaft und Dichtkunst vertieft, also von der Liebe zum Liede gelangt, ist in der spiegelbildlichen Kreisler-Welt der Vektor gedreht, man gelangt von der Musik zum Eros. Wie Friedrich Nietzsche es ein halbes Jahrhundert später in seiner Frühschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872) schreiben wird, ermöglicht Musik keine apollinische Sublimierung und Annäherung an die Sprache, sondern überwindet die sprachlichen Barrieren und

⁸ Dadurch erklärt sich auch Murrs Verwunderung und Abwertung des Einsatzes künstlerischer Fähigkeiten seines Freundes Ponto: Der Pudel ist sich nicht zu schade für eine Wurst kunstvoll und unterwürfig zu tänzeln. Diese Ethik der lebensklugen Selbstverleugnung kann vor Murr, einem Leser der *Kritik der Urteilskraft*, nicht bestehen.

sprengt im Laut die Körpergrenzen auf, wobei im Bezug auf Kreisler Kindheitserlebnisse und Erotik verschmelzen. [334]

Der wohlgeordnete Katerkosmos und das chaotische Künstlerleben sind nicht nur über Antithesen diametral gesetzt, sondern auch über Motivketten und Parallelstränge kunstvoll ineinander verflochten. Sie ergänzen sich in ihrer fragmentarischen Gestalt. Die bürgerliche Trennung von Eigenzeitstrategien, Muße, Müßiggang, Arbeit, die in die animalische Welt projiziert und damit humoristisch miniaturisiert ist, hat ihr Widerlager in einer romantischen Überbietung der Arbeit durch Müßiggang, die keineswegs positiv dargestellt wird, mündet sie doch dem Plan nach in Isolation und einem Wahn, der Kreisler im Blick auf das Schicksal des Malers Ettlinger schon früh prophezeit wird [161-166]. Die Entlarvung und Entleerung der aristokratischen und bildungsbürgerlichen Muße-Vorstellungen durch Kater Murr – als egoistische Selbstmaximierung, als apollinische Verdrängung, als Habitus zur Errichtung soziokultureller Schranken durch Distinktion – hat jeweils ihre Kreisler-Korrelate – die Fusion von Müßiggang und Arbeit als Selbstverschwendung, als dionysische Dissoziation, als isolierender, da Distinktionen missachtender Humor. In der Überblendung der defizitären Verhaltensmodi, der Abschattung eines linearen Bildungsgangs an der fragmentarischen Künstlerbiographie, wird eine zeittheoretische Tendenz des späromantischen Romans erschließbar. Gewiss hält er Optionen offen, die aus dem klassischen Bildungsroman und dem romantischen Künstlerroman bekannt sind. Indes sie dort jedoch Agathon oder Wilhelm Meister auf dem Pfad der Erfüllung voranbringen und für Müßiggänger wie Heinrich von Ofterdingen, Franz Sternbald oder Joseph von Eichendorffs *Taugenichts* (1822-23) relativ problemlos vermittelbar sind, führen sie hier zu Desintegration und Dissoziation. Auch Hoffmanns Roman beantwortet die eingangs gestellten Fragen demnach nicht.

6. Gustav Freytag

Wie sehr Freytags Erfolgsroman von *Wilhelm Meisters Lehrjahre[n]* beeinflusst ist und gleichzeitig von diesem paradigmatischen Bildungsroman abweicht, verdeutlichen intertextuelle Verweise. So wird Anton Wohlfahrt von seinem adeligen und müßiggängerischen Freund Fink als Mignon bezeichnet: „Glück zu, Wohlfahrt, Sie sind auf dem besten Wege, der Mignon dieses Kontors zu werden, und mich betrachtet man als ihren bösen Genius.“ [FREYTAG, 2000: 133] Fink, der Anton zu dieser Zeit Schwimmen und Reiten bei- und ihn derart auch vom „rechten Weg“ abbringt, bezieht diese Aussage zwar auf Antons ästhetische und sittliche Bildung im Kreis des Landadels; die Aussage ist aber durchaus selbstreferenziell, als poetologischer Hinweis auf die realistische Romantheorie aufzufassen: Wenn Mignon, Sinnbild der Poesie in Goethes Roman, zu einem bieder-skrupulösen Kaufmannslehrling wird, dann rückt die Arbeit in den Rang der Poesie vor, die wiederum ihre späromantisch behauptete Notwendigkeit bzw. gefährliche Unabhängigkeit verwirkt. Diese Interpretation stützen weitere Passagen. Anton wird zunächst als Kind dargestellt, das „nach der Ansicht seiner Mutter vom ersten Tage seines Lebens die staunenswertesten Eigenheiten [!] zeigte.“ [5] Dazu zählt weniger, dass er „am Abend sehr schwer ins Bett zu bringen [ist]“ [Ebd.]. Im Ge-

gensatz zu Marcel in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-27), der gleichfalls diese Form der Schlafschwierigkeiten kennt, jedoch die gemeinsame Zeit mit der Mutter ausdehnen möchte, war Antons „größte Freude [...], dem Vater gegenüberzusitzen, die Beinchen zusammenzunehmen, wie der Vater tat, und aus einem Holunderrohr zu rauchen, wie sein Herr Vater auf einer wirklichen Pfeife zu tun pflegte.“ [6] Sodann pflegt der Knabe den Geschichten des Vaters gebannt zu lauschen, oder er erzählt selbst welche: „Und das tat er, wie die Frauenwelt von Ostrau einstimmig versicherte, mit so viel Gravität und Anstand, daß er bis auf die blauen Augen und sein blühendes Kindergesicht vollkommen aussah wie ein kleiner Herr im Staatsdienst.“ [6]

Indes Wilhelm Meister anarchisch das von der Mutter geschenkte Theater zur Entfaltung seiner Fantasien nutzt, später Vater und Geschäft die Zeit abtrotzt und abschwindelt, ist Antons ästhetische Erziehung abgeschlossen, bevor sie eigentlich begonnen hat. Wilhelm wird – und darin zeigt das klassische Bildungskonzept seine harmonischen und universalistischen Tendenzen – gerade durch seinen Müßiggang seiner beruflichen Erfüllung, Wundarzt, zugeführt. Muße und Müßiggang sind an der Bildung des Individuums idealerweise beteiligt, weil sie es mit der Freiheit der eigenen Entscheidung konfrontieren. Wofür aber Johann Wolfgang Goethe seinen Helden und Lesern in zwei Romanen über tausend Seiten Raum lässt, benötigt Freytag ganze vier Absätze: Der Vater, durch seine Redlichkeit Empfänger eines Weihnachtspakets mit Kolonialwaren und über die Jahre ein Kenner derselben geworden, fragt seinen Sohn, ob er Kaufmann werden wolle.

Und in der Seele des Kleinen schoß augenblicklich ein schönes Bild zusammen, wie die Strahlen bunter Glasperlen im Kaleidoskop, zusammengesetzt aus großen Zuckerhüten, Rosinen und Mandeln und goldenen Apfelsinen, aus dem freundlichen Lächeln seiner Eltern und all dem geheimnisvollen Entzücken, welches ihm selbst die ankommende Kiste je bereitet: „Ja, Vater ich will!“ [8]

Der Erzähler kommentiert diese „Verheiratung“ mit dem väterlichen Wunsch im Sinne der realistischen Romantheorie des *Grenzboten*-Herausgebers Julian Schnabels und mit deutlichem Seitenhieb auf die Hegelsche Ästhetik, „noch beherrscht die Zauberin Poesie überall das Treiben der Erdgeborenen“ [ebd.].

Die Poetisierung der Arbeit in diesem patrilinearen Identitätstransfer kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Fortschrittsglauben dadurch sowohl traditionell kreativitätsfördernde Untiefen, wie Kindheit und grenzenlose Phantasie, einfach wegplaniert als er auch ein psychogenetisch wenig realistisches, aber höchst verdächtiges Szenario entwirft. Die väterliche Frage kommt eher einem väterlichen Wunsch, einer Indoktrination gleich. Sie lässt das Heterogene der Welt im Selbstbild zentrieren, was mit dem epochalen Aufsatz *Le stade du miroir* (1936) des französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan erörtert werden kann. [LACAN, 1966: 93-100] Lacan sieht die Geburt des Subjekts bzw. der Funktion des Ich in den ersten Lebensmonaten als imaginäre Täuschung an: Das körperlich nicht navigationsfähige Kleinkind verfüge über keine Instanz zur Zentrierung der Wahrnehmungen und Steuerung des Körpers. Vielmehr besitze es einen physiologisch zerstückelten Körper (*corps morcelé*). Irgendwann erkenne es sich im Spiegel und falle dabei jedoch auf die Intaktheit, die oberflächliche Abrundung des Spiegelgegen-

übers herein. Der imaginäre Zugewinn an Selbst durch die Identifizierung mit dem körperlich kompakten Widerschein, der eine Bestätigung durch andere, zumeist die Eltern benötigt („aus dem freundlichen Lächeln seiner Eltern“), quittiere es mit jubelnden Gesten. Anton Wohlfahrt ist freilich älter; Lacan zufolge hält jedoch die imaginäre (V-)Erkennung das Leben lang an. Sie schaffe eine trügerische Konsistenz, strukturiere die Welt- und Fremdbeziehungen des Subjekts. Antons Vorstellung einer wunderbaren Ordnung der diskontinuierlichen Welt ist in dieser Perspektive letztlich ein Wunsch, eine Projektion eines zu dessen Erfüllung noch unfähigen Ich.

Zudem wird dieses Verlangen geradezu herausgefordert durch die väterliche Frage und Gestalt. Bei Freytag findet sich zuvor eine Beschreibung des Pfeife rauchenden Alten. Er weiß alles Heterogene so symbolisch zusammenzubringen, wie Anton es später in den Handelskontoren noch kennenlernen wird. Der alte Herr „saß, das Samtkäppchen in dem grauen Haar und seine Pfeife im Munde, dann verbreitete er sich gern mit leiser Sehnsucht über die Vorzüge eines Geschäfts“ [FREYTAG, 2000: 8]. Die freie Berufswahl Antons wird sodann als nutritive Phantasie (aus „Zuckerhüten, Rosinen und Mandeln und goldenen Apfelsinen“) geschildert, in der elterliche Anerkennung und elterliches Verlangen – in lacanschen Termini: das Begehren des großen Anderen – von Anton erfahren werden können. Die Geschlossenheit des Kaleidoskop-artigen Bildes fasziniert, da sie die Einheit und Wünsche des älteren Gegenübers aufnimmt und metonymisch auf die disparaten physiologischen Reize der Welt überträgt, diese synästhetisch bündelnd. Lustig ist das Krämerleben, das durch die Befriedigung exotischer Genüsse anderer das Paradies auf Erden bringt, und hat doch offenkundig Selbstverlust und Selbstvermeidung zum Kern, in denen die Tugendhaftigkeit und Opferbereitschaft ihre wenig heroischen Korrelate finden. Auch die Nahtlosigkeit, mit der Anton von der Schule zur Ausbildung, vom Wunsch nach dem Kaufmännischen zum Kaufmann übergeht, erschreckt zumindest dann, wenn die Abweichung von sozialen und arbeitsethischen Forderungen in der Eigenzeitznutzung als Parameter von Individualität gilt. Freytags Hohelied der Arbeit soll als unerschrockene ästhetische Neuerung die ökonomische Komplexität reduzieren wie auch die nationale und die politische Besonderheit der Gegenwart in der Hochphase der Industrialisierung stemmen. Die dadurch entstehenden individual-psychologischen Kosten – Vernichtung der Mütterlichkeit, Ausschaltung der Phantasie und Übertragung der Wünsche zu kurz gekommenen Eltern auf die Kinder – sind freilich immens.

Wenig Überraschendes findet sich in Antons Entwicklung: Selbst wenn er mit unpassenden, aber faszinierenden Lebensmodellen konfrontiert wird, ist dies nur von ephemerer Bedeutung. Auf dem Weg in die Stadt kommt er am Gut des Freiherrn Rothsattel vorbei und trifft dort auf die Künftige seines adeligen Freundes Fink, die ihm das Anwesen zeigt. Dann, in der Stadt angekommen, beginnt er, im Kontor fleißig zu arbeiten, zunächst zu kopieren (!), ehe er „in seinen ersten Mußestunden [...] das Schloß, die Kletterpflanzen, den Balkon und die Türmchen aus dem Gedächtnis auf das beste Papier [zeichnet], das ihm die große Stadt liefern konnte. Er ließ das Bild in einem Goldrahmen fassen und hing es über dem Sofa auf.“ [50-1] Die Muße dient zur Imagination einer scheinbar besseren Zukunft. Doch die darin ange-

dachte Mesalliance mit Lenore stellt die kompositorische Kausalität als einen egoistischen und asozialen, die Standesgrenzen überschreitenden Impuls dar. Ähnlich wie Wilhelm Meister den Adel nur kurzzeitig nachahmt, fungiert in Freytags Roman die bürgerliche Ambivalenz zwischen Emanzipation vom und Assimilation an den Adel dazu, sich mit anderen Lebensmodellen auseinanderzusetzen, um gerade aus der Enttäuschung über sie die bürgerliche Überlegenheit und die Akzeptanz der Standesgrenzen zu generieren. Zudem ist Leonore, unstet und überspannt, die perfekte Doublette Finks. Vorgezeichnet und passender ist dagegen die Heirat mit der Kaufmannschwester Sabine, die schon früh an Mutter statt waltete. Heiraten *Vatersöhnchen* (Anton) und *Tochtermutter* (Sabine), so lässt sich von einer die Genealogie fortsetzenden und doch merkwürdig aufhebenden Ehe sprechen. Die Unterschiede zwischen den Generationen werden auf die Habenseite der Geschlechterdifferenz gebracht und solchermaßen eine Harmonie hergestellt, in der die für Freytag symptomatische Ambivalenz von Moderneaffirmation und -angst eine phantasmatische Lösung erfährt.

Problemlos lassen sich die Vektoren sozialen bürgerlichen Aufstiegs und adeligen Niedergangs im Koordinatenkreuz aus Eigenzeitverwendung und Eigenzeitverschwendung einzeichnen: Wohlfahrt – „Verstimmung und Hader, Genuß und Schwärmerei, alles wurde niedergehalten durch den unablässigen, gleichmäßigen Fluß der Arbeit.“ [134] – zieht sich schon im ersten Augenblick drohender Langeweile reflexartig in die Muße zurück: „Unterdes trieb Anton in größter Muße durch die geöffnete Zimmerreihe, bewunderte die Bilder an der Wand, blätterte in einem Album und hielt sich durch solche Tätigkeit die drohende Langeweile tapfer vom Halse.“ [126] Gemälde beobachtend stößt er auf die weinende Sabine, ein wichtiger Augenblick, da es die drohende Langeweile ist, die seine Sinneskanäle nach Nahrung suchen lässt und diese an Sabines Emotionen im Übermaß finden wird. Dagegen zieht die Familie Rothsattel um, verschwendet ihr Geld in immer raffinierteren Vergnügungen und schaufelt sich damit ihr finanzielles Grab. Kann der vollkommene Niedergang des Adelsgeschlechts nur durch den Fleiß des Kaufmannslehrlings und des zur Emsigkeit konvertierten Dandys Fink verhindert werden, ist dies zugleich ein Hinweis auf die Bedeutung von Eigenzeitstrategien in der narrativen Umsetzung der bürgerlichen Arbeitsideologie. Muße und Müßiggang gehen aus einem nicht erwünschten, aber erduldeten, zur Rekreation der Produktivkräfte notwendigen Zeitüberschuss hervor. Weil sie Anton Wohlfahrt in jungen Jahren mit seinen Wünschen, ob verborgene oder offene, konfrontieren, sind sie für seine individuelle Profilierung von größter Relevanz. Als siegreicher Held auf dem Feld konfligierender Zeitpraktiken kann er jedoch nur erscheinen, indem er in Kenntnis der Möglichkeiten der Zeitnutzung sich für die bieder, eifrige Variante entscheidet. Sie ist die einzige, die mit der ökonomischen und sozialen Entwicklung Schritt halten und die Individuen habituell mit der Weltgesellschaft synchronisieren kann.

7. Konklusion

Von der Spätaufklärung bis zum Realismus sind die vorgestellten (Anti-) Bildungsromane auch Darstellungen von Zeitkonflikten. Von Anfang bis zum Ende der Sattelzeit lässt sich an ihnen die Entfaltung, Transformation und nüchterne Ein-

lösung bürgerlicher Hoffnungen und Utopien ablesen. Ihre Protagonisten verwenden Eigenzeit, sei es in Form der Aktualisierung und Problematisierung antiker Beschreibungsmodelle für die Selbstentwicklung (Wieland), sei es in Form der Kritik bildungsbürgerlicher Mußpraktiken und adeligen Müßigganges und der Problematisierung der romantischen Apotheose von Muße/Müßiggang als Gegenprinzip zur Erwerbsarbeit (Hoffmann), sei es in Form der Synchronisierung des individuellen Lebens mit sozioökonomischen und kulturellen Anforderungen (Freitag). Auffällig ist hierbei, dass die stetige Abnahme, Entwertung bzw. Begrenzung individuellen Einflussvermögens von Wieland bis Freitag mit der Zunahme sozialer Komplexität und einer stärkeren Bedeutung der Erwerbsarbeit zusammenfällt. Sie macht qualitative Eigenzeit zunehmend gefährlich. Und es ist diese Gefahr, der sich eine anthropologische Innovation der ästhetischen Moderne, der Dandy, stellen wird. Sein Schicksal – das Zuviel an Zeit – führt zu einem Geschmackssadel, der, wie Charles Baudelaire in seinem Aufsatz *Le Peintre de la vie moderne* (dt. *Der Maler des modernen Lebens*, 1863) feststellt, zugleich *à la mode* und aristokratisch-anachronistisch ist. [BAUDELAIRE, 1989, Bd. 5: 213-258] Der blasierte Spaziergänger mit Schildkröte thront in seiner habituellen Superiorität und intellektuell-eleganten Manier über einer Zeit, durch deren Maschen er in der letzten tragischen Konsequenz seiner maßlosen Entschleunigung hindurchfällt. Melancholie und drohender Wahnsinn legen zumindest des Esseintes in Joris-Karl Huysmans Kultroman des Ästhetizismus *À rebours* (1884) den Weg zum Katholizismus nahe, den die Romantiker Clemens Brentano und Joseph Eichendorff vor ihm bereits beschritten hatten. Doch am Horizont des Ästhetizismus zeichnen sich schon die Umrisse anderer Eigenzeitstrategien und literaturanthropologischer Phänomene ab. Mit den Arbeitszeitverkürzungen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie einer wachsenden Zahl von Industriearbeitern und Angestellten entsteht mit der Freizeit ein arbeitswissenschaftlich interessantes Feld. Hier schöpft der Mensch Energien für die Arbeit mit jenen Maschinen, mit denen die erste *Avant-Garde*, der Futurismus, ihn verschmelzen will. [PRAHL, 2002]

Was in der Freizeit und in der futuristischen Maschinenidolatrie verwirkt ist, sind die hehren bürgerlichen Ideale der Muße und die romantisch-träumerischen Hoffnungen auf den Müßiggang. Dagegen gestalten Bildungsromane die Verzeitlichung des Selbst je nach historischem Kontext zwar jeweils anders, doch ohne die Affinität von Selbsterfahrung/Identitätsgewinnung/Subjektivierung und qualitativer Zeit einzubüßen. Neuhumanistisch und spätaufklärerisch erscheint Wielands *Geschichte des Agathon* insofern, als er die Berechtigung der Konzepte Muße, Müßiggang und Arbeit sieht und in der Tarent-Episode andeutet, wie sie in einen harmonischen Zusammenhang gebracht werden könnten. Jedoch beschränken die Zukunfts- und Gegenwartsbedeutung der Muße intertextuelle Verweise und Selbstreferenzen erheblich. Die Hoffnung auf Aussöhnung und Ausgleich vermögen nur autoritative Eingriffe zu wahren, die zudem durch die Kontingenztopoi des Romans in Frage gestellt werden. Mit dem Kerker in Syrakus bietet Wieland eine zweite und plausible Lösung an, die eine Distanz gegenüber der allzu kritiklosen Übernahme antiker Vorstellungen nahelegt. Je komplexer die Gesellschaft und je größer die Kontingenz, desto unwahrscheinlicher sind die teleologischen Aspekte, die der Muße inhä-

rent waren und die der Bildung um 1800 inhärent sind. Die Schere von *Lebenszeit und Weltzeit* (Blumenberg) hat sich irreversibel geöffnet. Je bedeutender zudem die Arbeitsethik und je stärker der Spezialisierungsdrift der Gesellschaft, desto verächtlicher und exkludierender sind Mußpraktiken und Müßiggang und desto problematischer ist ein Bildungs- oder Künstlerroman, der seine Protagonisten Individualität durch Eigenzeitnahme und Zeitvertiefung gewinnen lassen will.

Wenn philiströses Dilettieren (Murr) dann der Regelfall geworden ist bzw. das Künstlertum nur über ein dissoziatives Selbstzirkulieren zu einer Meisterschaft gelangen kann, die den Müßiggang zu einem größeren Opfer macht als die Verwirklichung durch Arbeit (Kreisler), gleitet man die andere Seite des mentalitäts- und geistesgeschichtlichen Gebirgssattels um 1800 herab und lernt im spätrömantischen (Anti-)Bildungsroman die Kehrseite der integrativen Bildungshoffnungen kennen. Es sind zum einen Entgegnungen auf Klassik, Idealismus und Neuhumanismus, die Hoffmann liefert, andererseits aber auch Korrelate jener sozialen Funktionalisierung von Erziehung, Ökonomie und Ästhetik, von Bildung, Vergnügen/Freizeit und Müßiggang/Muße, mit denen Literatur auf die gesellschaftliche Ausdifferenzierung reagiert. Entweder liegen die Konzepte klar getrennt vor, spielen jedoch nur noch die Rolle der metaphysischen Prothese eines seine Natur in Behäbigkeit domestizierenden Philistertums. Oder man überbietet die Trennung von Arbeit, Muße und Müßiggang im wahnsinnsnahen Nachhall genialischen Schöpfens. Der realistische Bildungsroman rechnet im Anschluss daran nur noch mit den Beständen und verzichtet auf die allzu überzogenen Forderungen der klassischen und romantischen Ästhetik. Die sich in Tätigkeit erfüllende moderne Gesellschaft bedarf gewiss einer poetischen Aufwertung der Arbeit und, inhaltlich, einer Rekreation der Produktivkräfte, nicht aber des adeligen Müßiggangs oder der intellektuellen Exklusion durch Muße. Berufung ist nicht mehr länger etwas, das im Bildungsgang teleologisch erfahren werden müsste. Freytag entlastet vielmehr das Selbst, indem er seinem Protagonisten den Beruf vorgibt und so das Individuum nahtlos einer Tätigkeit zuführt. Nur so scheint es mit den äußeren Veränderungen mithalten zu können. Im gleichen Zug verliert die Muße an Bedeutung, und der verächtliche Müßiggang bleibt dem heruntergekommenen Adel zur finanziell riskanten *conspicuous consumption* (Veblen) überlassen.

Wie hier nur angedeutet werden konnte, lassen sich im diachronen Vergleich eine Reihe von kontextbedingten und gattungsgeschichtlichen Veränderungen feststellen. Den Darstellungen der Zeit im Bildungsroman ist eine der vielen Transformationen des soziokulturellen Kontexts in den ersten zwei Dritteln des bürgerlichen Zeitalters abzulesen, nämlich der Übergang von der Idealisierung subjektiver Autonomie über die Problematisierung kreativer Eigentümlichkeit hin zur ernüchternden Realisierung der Selbsttemporalisierung. Innerhalb dieses Übergangs verändern sich mit den Anforderungen an und den Möglichkeiten der Individuen auch die Inhalte der Bildungsromane. Zeitkonflikte könnten dabei gleichwohl ein durchgängiges Gestaltungsmerkmal sein – mögen sie mit wechselnden Konzepten bestritten und diese mit divergierenden Gewichtungen gewertet werden. Ob die Verzeitlichung des modernen Subjekts im Feld konfligierender Zeitkonzepte jedoch ein geeignetes Definiens für die Untergattung Bildungsroman darstellt, bleibt eine

weiterhin offene und, wie ich meine, anregende Frage. Ob und gegebenenfalls wie sich dieser Romantypus angesichts der entstehenden und bald florierenden Freizeitindustrie bewähren konnte, wäre zu klären. [POHL, 2011: 169-192] Zudem müssten die hier vorgestellten Befunde mit weiteren Analysen zu Bildungsromanen abgeglichen werden. Dafür bedarf es, man ahnt gewiss die Pointe, einer Muße, die trotz der großen Nähe zum emphatischen Bildungsbegriff und zur theoretischen Schau im Universitätsbetrieb kaum noch vorhanden ist. Ob die Synchronisierung der europäischen Studiengänge und die dadurch entstandenen Mühen einen dennoch davor abhalten können?

BIBLIOGRAPHIE:

- André, Jean-Marie, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne*, Paris 1966;
- Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter (Hg.), *Arbeit und Müßiggang 1789-1914. Dokumente und Analysen*, Frankfurt am Main 1990;
- Baudelaire, Charles, *Sämtliche Werke, Briefe in acht Bänden*, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München 1989;
- Beddow, Michael, *The Fiction of Humanity*, Cambridge 1982;
- Bertschik, Julia, „Arbeit am Klischee“ oder „Vom Wesen der Mode“: Helen Hessel-Grund und Vicki Baum. Zwei Beiträge zur Zeitsignatur der Oberfläche in der Weimarer Republik, in: Primus-Heinz Kucher (Hg.), *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*, Bielefeld 2008;
- Blumenberg, Hans, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt am Main 2001;
- Descartes, René, *Philosophische Schriften in einem Band*, Hamburg 1996;
- Freytag, Gustav, *Soll und Haben*. Roman in sechs Büchern, Waltrop 2002;
- Frick, Werner, *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1988;
- Göhlich, Michael, Σχολή, *Arbeit und Organisation*, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.), *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Berlin 2007;
- Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter et. al., München 2006;
- Gründer, Karlfried; Ritter, Joachim (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 2001;
- Gutjahr, Ortrud, *Einführung in den Bildungsroman*, Darmstadt 2007;
- Hoffmann, E. T. A., *Lebens-Ansichten des Kater Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, Stuttgart 2000;
- Lacan, Jacques, *Écrits I*, Paris 1966;
- Klar, Stefan, *Mensch und Arbeit. Die systematische Entwicklung eines Konzepts der Arbeit aus der Philosophie Immanuel Kants*, Würzburg 2006;
- Körner, Gustav, Michael Sielaff, „Goethe und die Volkswirtschaftslehre“, in: *Goethe-Jahrbuch* Nr. 119 (2002);
- Müller, Klaus-Detlef, „Der Zufall im Roman. Anmerkung zur erzähltechnischen Bedeutung der Kontingenz“, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* Nr. 59 (1978);

- Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg (Hg.), *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* Bd. 16.1, Berlin 2007;
- Pohl, Peter C., „Schwimmen und Tennis. Anmerkungen zu einer Ästhetik der Freizeit bei Musil und Doderer“, in: Julia Bertschik/Primus-Heinz Kucher (Hg.), *Baustelle/Laboratorium Kultur zwischen den Kriegen*, Bielefeld 2011;
- Prahl, Hans-Werner, *Soziologie der Freizeit*, Paderborn 2002;
- Rosa, Hartmut, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt am Main 2005;
- Schlegel, Friedrich, *Lucinde. Ein Roman*. Studienausgabe, Stuttgart 1999;
- Schnabel, Ulrich, *Muße – vom Glück des Nichtstuns*, München 2010;
- Seneca, Lucius Annaeus, *De otio/Über die Muße. De providentia/Über die Vorsehung*, Stuttgart 1996;
- Steinecke, Hartmut, „Nachwort“, in: E. T. A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Kater Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, Stuttgart 2000;
- Stumpp, Gabriele, *Müßige Helden. Studien zum Müßiggang in Tiecks „William Lovell“, Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, Kellers „Grünem Heinrich“ und Stifters „Nachsommer“*, Stuttgart 1992;
- Stumpp, Gabriele, „Müßiggang als Provokation“, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Arbeit und Müßiggang 1789-1914. Dokumente und Analysen*, Frankfurt am Main 1991;
- Wieland, Christoph Martin, *Historisch-kritische (Oßmannstedter) Ausgabe*, hg. von Philipp Reemtsma und Klaus Manger, Berlin, 2008;

UND JETZT WAR SONNABEND. ZEIT UND GESCHEHEN IN ZWEI ROMANEN FONTANES

Rainer NOSKE
Bonn
rainernoske@aol.com

Abstract: Looking at Fontane's novels *Irrungen Wirungen* and *Effi Briest*, I shall focus on his position in the debate about the difference between plot and style: as I point out love-affairs as reflected by Fontane are minor matters; fortune hasn't smiled on the characters, but does affect each of them. In his poetic writing Fontane avoids suspense, and one major topic dealt with in his books is using certain means of representing time and tenses in different ways. By focusing on *Effi Briest* and *Irrungen Wirungen* this article deals with the linguistic characteristics mainly used in Fontane's novels. Firstly, it will be discussed whether Fontane avoids suspense by putting the main emphasis on ordinary everyday life. Secondly, it considers the question whether fate, as motivating force behind our actions, replaces ordinariness.

Keywords: linguistic markers, periods of time, suspense, characters, intended lack of suspense.

Résumé: En se concentrant sur les deux romans de Theodor Fontane, *Effi Briest* et *Irrungen Wirungen*, cet article en traite des traits linguistiques et de leur fonction. On discutera, en première instance, si Fontane évite les émotions en ce sens qu'il met l'accent sur la vie quotidienne. Deuxièmement, il s'intéresse à la question concernant la possibilité de changer le destin, respectivement quelle est la motivation qui se cache derrière nos actions, l'habitude. Notre article met en valeur les modalités de représentation littéraire qui passent pour centrales dans le cas de Fontane.

Mots-clés: traits linguistiques, périodes de temps, caractères, absence voulue du suspense.

1. Einführung

Stofffülle, besondere Ereignisse und Taten machen kein Romangeschehen aus. Dies hat auch Fontane bezeugt. Die Handlung seiner Romane besteht aus Liebesverhältnissen, deren Entstehen, Fortgang und Ende zu ihnen gehören, wie ein Leser es mit großer Selbstverständlichkeit erwarten kann und aus dem Alltag kennt. Die Handlung der Liebesverhältnisse bleibt nebensächlich und hat nichts Bezeichnendes, nichts Einmaliges an sich. Sie dienen offensichtlich nur als Mittel, mit dem ein verweisungshaltiger Romanablauf aufgebaut werden kann.

Der Roman *Irrungen Wirungen* ist, nach einer Briefäußerung Fontanes, eine „Alltagsgeschichte“: „Roman' sagt gar nichts und 'Berliner Roman' ist

schrecklich und schon halb in Mißkredit. 'Eine Berliner Alltagsgeschichte' ist, glaub' ich, nicht übel [...].“ Über seinen Roman Effi Briest urteilt Fontane in einem Brief, daß „die ganze Geschichte [...] eine Ehebruchsgeschichte wie hundert andre mehr“ sei. Diese Äußerungen geben zu verstehen, daß die Liebesgeschichten der Romane ihnen eine bloße Oberflächenbe-spannung geben, Hülse sind, Aufzeichnung eines interessierten Dritten. Von seinem, zuerst 1897 in der Zeitschrift „Über Land und Meer“ erschienenen, Roman Der Stechlin spricht Fontane, die karge Handlung des Romans hervorhebend, als von „eine[r] Idee, die sich einkleidet“. Und zur „Geschichte“ sagt er: „Zum Schluß stirbt ein Alter, und zwei Junge heiraten sich; – das ist so ziemlich alles, was auf 500 Seiten geschieht. [...] Alles Plauderei, Dialog, in dem sich die Charaktere geben, und mit ihnen die Geschichte.“ Die langen Unterredungen, die Spaziergänge, Abendunterhaltungen, das Briefeschreiben und –Lesen – das alles bleibt Außenkontur in diesen Romanen. Was sich hinter diesem Schattenriß verbirgt, ist, mit Thomas Mann zu sprechen, „ein artistisches Spiel von Ton und Geist“. Die Liebesgeschichten werden von Fontane erzählt, mehr „gebraucht“, um Handlung sich entspinnen zu lassen, – weil diese „Geschichten“ anderem Geschehen gegenüber die Eigenschaft haben, Teilnahme zu erwecken, zu bewegen, anzurühren: werden sie ausgebreitet, kann der Roman sich entfalten, der sonst nur, etwa, aphoristisch zu behandeln wäre. Eine Interpretation, die sich ausschließlich auf die Liebesgeschichten beschränkt, auf ihren Verlauf wie auf ihre gesellschaftliche Billigung oder Behinderung, dürfte damit das Eigentliche verfehlen.

Das Thema seiner Romane: auf welche Art und Weise wir vor dem Schicksal in die Kniee gehen müssen, spielt sich einzig und allein in der Sprache ab. Welche Rolle gewinnt dabei die Sprache? „Schicksal“ wird in Fontanes Romanen begrifflich als etwas sehr Alltägliches, als etwas Elementares gefaßt: als Einbruch des sonst Abwesenden in meine geordnete Lebenswirklichkeit. Der „Eintritt“ des Schicksals wird nur dem sichtbar, der von außen hinzukommt. Sprache ist hier nicht mehr Medium der auszudrückenden Handlung, sondern die Handlung ein Werkzeug der Sprache: mit ihr wird versucht, Fassung zu bewahren, solange es geht, und das zu finden, was als „(preußische) Haltung“ bezeichnet werden könnte – und bei Fontane „Güte, die wenn nicht das Ich zu vergessen, so doch wenigstens das andre Ich zu sehen und zu respektieren weiß“, heißt. – Im Folgenden werden vornehmlich die beiden Romane Irrungen Wirrungen und Effi Briest betrachtet.

2. Zeit und Abbild-Realismus

Spannung wird von Fontane in seinen Romanen vermieden. So treten in ihnen keine Roman-Helden, sondern Menschen auf, die als durch und durch halbherzige entworfen sind. Zum andern ist die Romanhandlung in Effi Briest und in Irrungen Wirrungen als über viele Jahre sich hinziehende aufgebaut, nicht als gedrängte, während einiger Tage oder weniger Wochen: In einem Maße bewirken der Zeit-Aufbau dieser Romane und die Dürftigkeit der (schwachen) Charaktere eine Spannungsarmut der Handlung, daß die Sekundärliteratur das Wort von der „fast absichtliche[n] Spannungsvermeidung“ [KRICKER:, 1912: 55] Fontanes gefunden hat.

Unter „Realismus“ kann man die Machart verstehen, jedes beobachtbare Geschehen aus einer empirischen Ursache hervorgehen zu lassen. Die bereits erwähnte Alltäglichkeit, nun auch der Zeit-Aufbau und die Spannungsarmut -: dies alles scheint im Dienst von Fontanes Realismus zu stehen. Denn Fontane läßt, durch lange Zeitspannen, vieldeutige Allgemeinheit, auch Undeutlichkeit, die jeweils (vom Leser) zu ermittelnde Ursache (eines Verhaltens, Gespräches, einer Stimmung, Entscheidung) gleichsam als Leerstelle stehen, – als Leerstelle, die der Leser füllen soll. Dafür einige Beispiele. Dort, wo ein größerer Zeitsprung einer Figur zustatten käme, läßt Fontane auch tatsächlich in der Erzählung Zeitspannen von mehreren Monaten oder Jahren verstreichen, ohne auf das Befinden jener Figur in dieser Zwischenzeit (näher) einzugehen. Zum Beispiel erfährt der Leser von Botho von Rienäcker nur soviel: Nachdem „[d]ritthalb Jahre [...] seit jener Begegnung (sc. dem zufälligen Zusammentreffen Lenes mit Botho und dessen Ehefrau Käthe auf der Straße, wobei die beiden jene nicht bemerkten, R. N.) vergangen [waren] [...], [stand] Lene [...] ihm öfters vor der Seele, schwand aber ebenso rasch wieder hin [...]“ [Irrungen Wirungen Kap.7, AFA Bd. 5, S. 107/108.] Von Lene Nimptsch heißt es: „[...] nur eines war geblieben, das auch äußerlich an zurückliegende Kämpfe gemahnte: mitten durch ihr Scheitelhaar zog sich eine weiße Strähne.“ Dabei hängt sie aber keiner Erinnerung nach, weder einer schmerzlichen, noch einer verklärenden. So gleichermaßen ad acta gelegt, brauchen dramatische Situationen, die eine entsprechende Lebendigkeit der Schilderung verlangt hätten, nicht mehr zur Sprache gefördert zu werden, vielmehr kann der Erzählverlauf in nüchterner Abschilderung ausgesuchter Begebenheiten fortschreiten, und der Leser sich damit abfinden, daß derjenige glücklich genug ist, der keine Zeit gehabt hat, unglücklich zu sein.

Es geht um das Schicksal der Einzelperson. Bei der Gestalt der „Effi“ etwa wird der Leser dazu gebracht, das schlechte Zeit-Verständnis dieser Figur, von der es (nach dem Ehebruch) heißt: „Wohl blickte das Vergangene noch in ihr Leben hinein, aber es ängstigte sie nicht mehr“ [Effi Briest, AFA Bd. 7, 208], und, dem widerstreitend, daß sie, einige Wochen später „immer aufs neue von den alten Vorstellungen gequält“ [Effi Briest, AFA Bd. 7, 223] werde, zu ersetzen durch einen Begriff von Zeitungebundenheit, der das Schicksal beim unablässig willkürlichen Ausspinnen seiner schlechten Folgen erst erkennen ließe. Diese Sichtweise hat Fontane im Roman mit Sinnbildern unterlegt. Es ist z. B. das der „Sonnenuhr“, eine individuelle Zeit andeutend, die aus objektiver Ereignisfolge herausfällt; der Auftakt des ersten Kapitels des Romans weist auf die Stellung jener „Sonnenuhr“ hin: „In Front des [...] Herrenhauses [...] fiel heller Sonnenschein auf die mittagsstille Dorfstraße, während (!) nach der Park- und Gartenseite hin ein rechtwinklig angebauter Seitenflügel einen breiten Schatten erst auf einen [...] Fliesengang und dann (!) über diesen hinaus auf ein großes in seiner Mitte mit einer Sonnenuhr [...] besetztes Rondell warf.“ [ebd., 7] Wollte man hier in realistischer Weise aus den Daten, die Fontane in diesen Zeilen an die Hand gibt, einen empirisch-materialen Seh- und Tastraum aufbauen: so wäre darin die Sonnenuhr, in einem greifbaren Sinne, „deplaziert“; denn über der Sonnenuhr läge dann ein „breiter Schatten“, kurz vor Mittag, im Sommer: sie wäre also

unbrauchbar. Es ist offensichtlich, daß hier an eine vollständige realistische Abbildung, Abkupferung von empirischer Wirklichkeit nicht zu denken ist. Die Sonne ist hier „Mittelpunkt“ im übertragenen Sinne, Mittelpunkt individuellen Schicksals, dessen Endpunkt ganz aus der „Zeit“ fällt. Der Platz der Sonnenuhr wird Effis Grabstätte: „Auf dem Rondell hatte sich eine kleine (!) Veränderung vollzogen, die Sonnenuhr war fort, und an der Stelle, wo sie gestanden hatte, lag seit gestern eine weiße Marmorplatte, darauf stand nichts als 'Effi Briest' und darunter ein Kreuz.“ [ebd., 296] Effi Briest gehorcht dem Schicksal, das sich mächtig zeigt als unzeithaftes – und von dem der Leser sich zu überlegen hat, wann ein solches auch ihm, wie jedem, widerfährt. Das Individuum ist für andere nur zeitweise erkennbar, nur teilweise beschreibbar. Das ist Menschenlos.

3. Handlungsmotive

Eine Verankerung solcher Handlungsmotive wäre zumal da fragwürdig, wo die äußeren Anlässe zufällig sind und das allein Bleibende der – unzeithafte – Charakter (der Wille) der Figuren ist. Daß ein bloßer Charakter die Handlung steuern kann, hat schon vor Fontane die Roman- und Novellenliteratur vielfach belegt. Doch der „Charakter“ bei Fontanes Figuren macht sich mehr als Mangel an Charakter bemerkbar, gleichsam als unfertige Persönlichkeit, ungefestigt, die dem Schicksal nicht trotzen kann. Allein ein Wissen um die eigenen bleibenden Charakterzüge könnte jemandem Einsicht in die Gründe gewähren, die ihn dieses und jenes haben sagen und tun lassen. Doch das gelingt in Fontanes Welt niemandem.

Die Erlebnisse auf jenem mit Tages-, Monats-, Jahreszahlen gleichsam wie mit Kilometersteinen abgesteckten Lebensweg in eine Erinnerung einfügend, die geordnet und insgesamt annehmlich sein soll, versucht der Einzelne bei Fontane, sich mit den vielen anderen zu verbinden und zu arrangieren. Doch dazu muß er, in Fontanes Dichtung, wie in Wirklichkeit, selbst zum bösen Spiel der Anderen noch gute Miene machen, indem er zu plaudern weiß und in seinen Reden alle Dinge der Welt floskelhaft zugegen sein läßt.

Bedenkt man aber, daß die Charaktere im Gespräch vor allem sich selbst darstellen, und das so ungeschickt wie möglich, ohne jede Klugheit, Überlegtheit, so wird ersichtlich, daß sie Widrigkeiten und Schicksalsschlägen mehr Angriffsfläche bieten, als sie Abwehr und Stehvermögen dem entgegensetzen haben. Das Einzige, was Fontanes Figuren (vom Schlage eines Botho von Rienäcker) tatsächlich im Griff haben, sind ihre dem kleinbürgerlichen Milieu entstammenden Gesprächspartner, die mit ihrer dialektgefärbten, mitunter unbeholfenen Ausdrucksweise den geistreichen Plauderton nicht treffen. Doch nur eine scheinbare Sicherheit, Überlegenheit, Gewißheit über die eigene Charakterbeschaffenheit wird erlangt.

4. Zusammenhänge

Im Folgenden soll die besondere Sprache Fontanes betrachtet werden. Viele Kapitel setzen mit einer Zeitbestimmung ein (z. B. „Andern Vormittags“ [Irrungen Wirungen, AFA Bd. 5, 10, Z. 27], „Und nun war der andere Abend da“ [ebd., S. 21, Z. 18], „Es war die Woche darnach“ [ebda, 34, Z. 33], usw.), wodurch

es unmöglich gemacht wird, das ein oder andre Kapitel an eine andere Stelle zu setzen, ohne daß dadurch der Ablauf der Geschichte geändert würde: jene Zeitangaben dienen aber allein der Verknüpfung der Kapitel, ohne die Vorkommnisse des Romans in ihrer Bedingtheit von diesen Zeitabständen abhängig zu machen. Eine Überleitung, zumal zu neuem Gespräch, wird gewährleistet durch die bei Fontane so häufige Wendung „Und nun...“ („Und jetzt...“): „nun“ kennzeichnet dabei einen Zustand als in einem vorausgehenden gegründet: es nimmt Bezug auf Veränderungen, die der Gegenwart vorausgegangen sind, wobei oftmals ein Grund-Folge-Verhältnis zu denken, der „Grund“ aber erst zu ermitteln ist: der Leser wird aufgefordert, die vorhergehende Handlung nach Motiven durchzusehen. (Diese gehen aber bei Fontane selbst nicht wieder von Handlungen aus.) Fontane leitet kaum einmal ein Kapitel oder einen Abschnitt innerhalb eines Kapitels mit „aus diesem Grunde“, „daher“, „deshalb“ ein. Vertreten werden diese grund-angebenden Adverbia oder adverbialen Fügungen oft durch das keine klaren Begriffe hervorrufende „und so kam es“ oder kurz „und so“ oder „so ... denn“. Fontane überläßt die Motivsuche dem Leser.

Geht ein Gespräch voran, schließt Fontane oft, im Ausdruck wieder unbestimmt, mit einem „Und damit...“ an. Dem Leser obliegt es, die Bedeutung des Gesprächs zu erfassen: den floskelhaften Redeapparat nach persönlichen Stimmungselementen und sich abzeichnenden Vorgängen gleichsam zu durchforsten. Mitunter stehen Wendungen wie „Und so“ oder „Und damit“, „Und jetzt war...“ wie bloße Übergangspartikeln (dem lat. „autem“ vergleichbar): kaum um mehreres Gesagte zusammenzufassen, eher um ein neues Gespräch einzuleiten: aus dessen Gerede mit versandetem Sinn, Sesselgemurmel, Terrassengeplauder mit Personal über zu schreibende oder zu empfangende Briefe kein anderes Bild zu gewinnen ist, als daß – auf den ersten Blick – die Figuren, die im Grunde immer ratlos bleiben, eben gerade über einen Vor- oder Nachmittag „verfügen“. Zu welchem Zeitpunkt dieses oder jenes Gespräch geführt wird, bleibt belanglos; in ihnen, in ihrer Wortwahl wie in ihrem Ton, vollzieht sich keinerlei Entwicklung. Ein Wunsch nach Veränderung drückt sich allenfalls darin aus, daß eine Reise unternommen wird, nach der man aber, an den alten Ort zurückgekehrt, feststellt, daß die inzwischen verstrichene Zeit an der eigenen Ratlosigkeit nichts geändert hat.

Ein Anknüpfen über einen Zeitsprung hinweg an vorausgegangenes Geschehen bewerkstelligt Fontane durch Wendungen wie „Und jetzt war Sonnabend“, „Und nun war gutes Wetter“, „Und nun war Wahltagmorgen“, „Und nun waren sie heran“, „Und nun war der andere Abend da“, „Und nun war beinahe Mai“, usw. Die Verquickung der Zeitadverbien „nun“ und „jetzt“ mit dem Praeteritum verführt den Leser zu der Vorstellung, daß der Erzähler sich in der Erzählung in eine vergangene Zeit versetzen kann, daß er Teilnehmer, Zeuge des Geschehens war. Indem diese Wendungen allesamt mit „und“ beginnen, mit dem der Eindruck verbunden wird, etwas Hinzutretendes werde organisch an das Vorhergehende angeknüpft, erreicht Fontane es, das allzu Viele (vieles Dazwischenliegende) wegzulassen, das heißt Einzelheiten, Kleinigkeiten, völlig belanglose Handlungen unerwähnt zu lassen, ohne daß dies wie ein abrupter Filmriß wirkte. Es läßt sich aber vermuten, daß diese Einzelheiten, Kleinigkeiten, belanglosen Handlungen sich von den übrigen, beschriebenen nicht

unterscheiden würden. Denn jedes „Weiter“, jeder „Neuanfang“, jede persönliche Entwicklung ist scheinhaft, wie das Selbstgespräch einer Figur erkennen läßt, die glaubt, daß ihr Schicksal durch „Zeit-Verschiebung“ abzuändern gewesen sei, der aber die Möglichkeitsform – für sie selbst unmerklich – zur Vergangenheitsform gerät: Baron von Innstetten im Selbstgespräch nach dem Duell, auf der Heimfahrt: „Es muß eine Verjährung geben, Verjährung ist das einzig Vernünftige [...] Ich bin jetzt fünfundvierzig. Wenn ich die Briefe fünfundzwanzig Jahre später gefunden hätte, so war (!) ich siebzig. Dann hätte Wüllersdorf gesagt: [...]“. [Effi Briest, AFA Bd. 7, 244]

5. Zeitberechnung

Zeitberechnung bleibt dem Leser vorbehalten. Zumal dort, wo im Roman Entscheidungen fallen. Diese werden vornehmlich im Gespräch bekanntgegeben, das dadurch eine Charakterkunde wird. Keiner der Gesprächspartner in Fontanes Romanen spricht „langsam“, „getragen“, „gemächlich“, „bedächtig“, gar „schleppend“, oder „rasch“, „schnell“, „zügig“, „hastig“ – solche näheren Bestimmungen fehlen insgesamt. Fontane überläßt es dem Leser, die Gespräche als über Stunden sich erstreckende (vielleicht mit Auf- und Abgehen, Ruhepausen etcetera) sich vorzustellen, oder als bloß einige Minuten währende; dies bleibt der Wertbeimessung überlassen, die der Leser hinsichtlich der einzelnen Gespräche vornehmen kann. Fontane selbst unterläßt es, das Sprechen der Figuren durch Modaladverbien, welche dessen Tempo angeben würden, zu begleiten. Die Art der Gesprächsführung wird eben weitgehend außer acht gelassen, dafür wird der Gesprächsinhalt umso mehr in den Mittelpunkt gestellt. Fontane erreicht dies auch dadurch, daß er sich im wesentlichen auf zwei redeeinführende Verben beschränkt. Die Stereotype „...“, „lachte x“, die bei Fontane gewöhnlicherweise der direkten Rede voran- oder nachgestellt wird, ist in ihrem Ausdruck so für sich zu nehmen, daß sie bei Fontane keine hinzutretende Bestimmung trägt. Andere gebräuchliche Verben der Redeeinführung wie „meinen“, „äußern“, „vorbringen“, „erzählen“, „erklären“, „behaupten“, „betonen“, „mitteilen“, „berichten“ wirkten bereits für sich redecharakterisierend. Doch so muß der Leser, bei ihrem Wegfall, und wenn er es nicht bei einer einzigen Charakterisierung, als einer vorwaltenden und durchgehend verbindlich bleibenden, belassen will, die gesamte Redesituation, besonders den Redegehalt, überdenken und, anstatt passiv einen Gefühlseindruck zu empfangen, mit sich ausmachen, welchen Eindruck das Gesprochene bei ihm hinterläßt. Fontane nimmt, um es bei der einen Stereotype zu belassen, offensichtlichestellungsfehler in Kauf, z. B.: „Und während sie (sc. Effi) das sagte, warf sie sich heftig weinend vor der Mama auf die Knie und küßte ihre beiden (!) Hände! 'Steh auf, Effi. Das sind so Stimmungen [...] Aber nun lies mir den Brief vor, wenn er nicht was ganz Besonderes enthält oder vielleicht Geheimnisse.' 'Geheimnisse', lachte Effi und sprang in plötzlich veränderter Stimmung wieder auf [...]“. [Effi Briest, AFA Bd. 7, 32/33] Die Worte „in plötzlich veränderter Stimmung“ müßten hier der Logik nach hinter „lachte Effi“ stehen.

Im Grunde begleitet Fontane mit nur zwei stereotyp gebrauchten Verben die direkte Rede; zum einen, wie bemerkt, mit „lachen“, zum andern mit dem farblosen „sagen“. Auch bei dem letzteren verletzt Fontane zu dessen Gunsten

mitunter die Sprachlogik, vgl. Effi Briest: „Vor dem Gasthofe stand ein [...] Mann in Pelz und Pelzmütze, welch letztere er [...] mit vieler Würde vom Haupte nahm. 'Wer war denn das?' sagte Effi, die durch alles, was sie sah, aufs höchste interessiert und schon deshalb bei bester Laune war [...].“ [ebda, 44] Hier würde man statt des „sagte Effi“ ein „fragte Effi“ erwarten. (Besonders im Stechlin werden diese Stereotypen von Fontane als redeeinführende Verben übermäßig gebraucht.) Der Verlauf der Handlung wird also vom Leser mitbestimmt, dem es obliegt, einen zeitlichen Rahmen der Gesprächsszenen beizusteuern, indem er ihnen eine Bedeutungsgeladenheit zu- oder aberkennt. Fontane läßt – könnte man hier in einem sehr konkreten Sinne sagen – dem Leser Zeit. Die Verben „sagen“ und „lachen“ stehen für das Alltägliche. Der Einbruch des Schicksals zerstört den Alltag und verstört die in ihm und durch ihn festgehaltenen Personen.

Eine Zeitspanne in das Erzählte hineinzulegen, – dazu wird der Leser natürlich auch noch durch andere Mittel oft aufgefordert. Als ein deutliches Beispiel stehe hier Effis Gang zum ehemaligen gemeinsamen Treffpunkt mit Crampas, wo sie einen Abschiedsbrief ablegen will. Der zeitlichen Vagheit entspricht hier eine räumliche: Effi durchmißt gleichsam schwebend einen Raum, der nicht mehr als wahrnehmbarer vorgestellt werden kann: „Sie überflog die Zeilen noch einmal, am fremdesten war ihr das 'Sie'; aber auch das mußte sein; es sollte ausdrücken, daß keine Brücke mehr da sei. Und nun schob sie die Zeilen in ein Couvert und ging auf ein Haus zu, zwischen dem Kirchhof und der Waldecke. Ein dünner Rauch stieg aus dem halb eingefallenen Schornstein. Da gab sie die Zeilen ab.“ [ebda, 191] Man wird hier nicht sagen können, daß durch diesen Ablauf des Geschehens die Zeit ihre natürliche Meßbarkeit behalten habe: das Seelenschicksal erscheint hier, sich versteckend hinter Selbstdisziplin, leidenschafts-losem Abschied, sich der Wahrnehmbarkeit entziehend, „zeitentgrenzt“.

6. Das Pläsierliche

Wenn die Liebesverhältnisse dem Romangeschehen eine bloße Oberflächenbespannung geben, so stellt sich die Frage nach dem Grund für diese Wahl. Liebesgeschichten werden von Fontane offensichtlich deswegen gewählt, weil sie besonders beeindruckend sind und die Romanhandlung fortbewegen. Dabei bleiben sie allerdings austauschbar. Die Figuren, die in Fontanes Romanen auftreten, werden weder verklärt noch als Musterbild dargestellt noch zeichnen sie sich überhaupt durch besondere Fähigkeiten aus.

Ihr Sprechen zeigt eine Gespaltenheit, die dem Leser die Annahme einer Figur jeweils verweigert. Auffällig ist, daß bei Fontane kein eigentlich schlechter Charakter auftritt: und damit ist man beim „Pläsierlichen“. Die Personen sind immer klug, meist vernünftig, allenfalls kalkulierend (zudem aber selbst Hauptfiguren kaum einmal freimütig). Alle Figuren bleiben sich stets grün (z. B. legt Baron von Innstetten selbst auf Crampas keinen Haß an den Tag [Effi Briest, AFA Bd. 7, 244/45]). Dies dürfte Fontanes Absicht sein: keine Figur zu erschaffen, die rundweg schlecht ist, mit deren Charakterzeichnung der Leser fertig würde und bei der ihm nach einigen Seiten einfiel: Der hat es nicht anders verdient! Ebenso im Dienste der Absicht Fontanes steht, so meine dritte Behauptung, es dem Leser

zu erlauben, ja ihn zu veranlassen, jede Figur zu durchforschen und sich in ihr ein Stück weit verstehen zu lernen: Beweggründe zu finden, die Gespräche und Handlung erklärlich werden lassen. Ein eindrucksvolles Beispiel für diese fast pädagogische Erzählhaltung stellt das Zusammentreffen Innstettens mit seinem Sekundanten Wüllersdorf kurz vor dem Duell dar: „Ich habe mich gestern früh hier einquartiert“, sagte Wüllersdorf, der nicht gleich mit den Sachlichkeiten (!) beginnen wollte. [...] 'Jean, bitte, wollen Sie uns Kaffee und Cognac bringen.' [...] 'Crampas schlug erst ein Waldeck vor, gleich hinter dem Kirchhof [...] dann haben wir uns über eine Stelle zwischen den Dünen geeinigt. Hart am Strand; die vorderste Düne hat einen Einschnitt, und man sieht aufs Meer.' Innstetten lächelte. 'Crampas scheint sich einen Schönheitspunkt ausgesucht zu haben. Er hatte immer die Allüren dazu. Wie benahm er sich?' 'Wundervoll.' 'Übermütig? Frivol?' 'Nicht das eine und nicht das andere. Ich bekenne Ihnen offen, Innstetten, daß es mich erschütterte [...].“ [ebda, 239 f.; hier: 240]

Man könnte sagen, daß in Fontanes Romanen die Handlung, das äußere Leben, nur in der Absicht auftritt, einen Zugang zum inneren zu eröffnen. Es ist Fontanes Art, Hintergründe errahnen zu lassen, ohne sie zu beschreiben. Eine, gewiß, seltsame Art von „Realismus“. Und das „Pläsiertliche“? – das einen beim Lesen doch enttäuscht, weil es so oft das einzig Hervortretende bleibt, das Pläsiertliche, das auch an den Figuren sich oft als einziges zeigt? Die Figuren Fontanes sind durchweg Durchschnittsmenschen. Sie tragen keine eigentliche Erinnerung in sich, sie werden vielmehr getragen, angetrieben. Botho von Rienäcker z. B. braucht, um der Erinnerung teilhaftig zu werden, ein Bild, als gleichsam äußeren Anstoß, scheint aber von sich aus nicht in der Erinnerung wohnen zu können: „Lene mit ihrer Einfachheit, Wahrheit und Unredensartlichkeit stand ihm öfters vor der Seele, schwand aber ebenso rasch wieder hin, und nur wenn Zufälligkeiten (!) einen ganz bestimmten Vorfall in aller Lebendigkeit wieder in ihm wachriefen, kam ihm mit dieser größeren Lebendigkeit des Bildes (!) auch wohl ein stärkeres Gefühl und mitunter selbst eine Verlegenheit.“ Indem der „Vorfall“ bildlich bleibt, bleibt auch die Erinnerung durch das verdeckt, was sich als Assoziation oder Wahrnehmung darbietet.

Ohne rechtes Zeit-Verständnis und einfallslos erscheint auch Effi: „[...] Effi, was doch ein gutes Zeichen war, [beschäftigte sich] ziemlich viel mit ihrer Zukunft und [erging] sich, phantasiereich (!), wie sie war, viertelstundenlang (!) in Schilderungen ihres Kessiner Lebens [...]“ [Effi Briest, AFA Bd. 7, 27]. Ihr Phantasie Reich tum wird schon dadurch als beschränkt dargestellt, daß sie nur „viertelstundenlang“ Kraft zur Phantasie hat, und auch ihre „Zukunftsbilder“ sind von einer seltenen Trostlosigkeit -: Effis Mutter sagt ihrer Tochter: „Du bist eine phantastische kleine Person, malst dir mit Vorliebe Zukunftsbilder aus, und je farbenreicher sie sind, desto schöner und begehrtlicher erscheinen sie dir.“ [ebda, 30] Die Zukunftsbilder beschränken sich auf die künftige Einrichtung ihrer neuen Wohnung, ihr Farbenreichtum auf den Einfall, sich eine rot leuchtende Schlafzimmerlampe anzuschaffen. [ebda]

Fontane vermeidet es, Rührung – als eines der stärksten und für eine Partei einnehmenden Gefühle – beim Leser hervorzurufen, – oft zu unrecht.

Mitunter geht Fontane dabei so weit, statt einer anrührenden Mitteilung, wie die Situation sie verlangt, selbst in die kitschige, oder in die neckische Bemerkung zu geraten. Manches Mal gelingt Fontane der Versuch, Fassung zu bewahren vor dem Schicksal, nur dadurch, daß er dramatische Situationen mit nur ganz wenigen Worten erzählt oder sie völlig ausblendet; z. B. wird über das Duell zwischen Innstetten und Crampas und über Crampas Sterben mit gerade dreißig Zeilen berichtet. [Effi Briest, AFA Bd. 7, 243]

In das Bedeutend-Allgemeine des Menschenschicksals scheint das Gedächtnis der Dichtung tiefer als Berichte und Dokumente zu reichen, die Geschichte für den sie Auf-nehmenden und Auswertenden bloß nacherzählbar machen. In einem Brief an Friedrich Stephany vom 16.07.1897 schreibt Fontane zwar: „[...] alles, was wir wissen, wissen wir überhaupt mehr historisch als aus persönlichem Erlebnis. Der 'Bericht' ist beinah alles, alles ist Akten- oder Buch- oder Zeitungswissen, auch in den intimsten Fragen.“ Aber daraus scheint sich ein Zwiespalt ergeben zu haben, nämlich der, die Figuren in einen „(realistischen) Bericht“ einpacken zu müssen, der ihnen gar nicht wesentlich ist und der die Antriebsfedern ihres Handelns nicht zu verdeutlichen vermag – während sich das Schicksal, das jeden treffen kann, nur in der Erinnerung zeigt, die schwer zu beschreiben, zu berichten ist. (Vielleicht ist Der Stechlin, mit seinen Dauergesprächen, als ein Überwindungsversuch dieses Konfliktes zu lesen.)

Die Fabel besteht nurmehr aus Befindlichkeiten, hinter deren Ursachen der Leser kommen soll – zumal wenn einige Romanpartien ihn dahin gebracht haben, „eine erste Vorstellung von dem Leid des Lebens“ [Irrungen Wirrungen, AFA Bd. 5, 105] wieder erinnernd festzuhalten. Das Gespräch, in dem sich nach Fontanes Meinung die Befindlichkeiten ausdrücken, nimmt dementsprechend eine herausragende Stellung ein. Wieviel Zeit die Dialoge und die Selbstgespräche, schließlich die in Gesellschaft jeweils „brauchen“, liegt beim Leser: der über der Frage, wieviel ihnen zukomme, ihre Bedeutung einschätzen muß, besonders, wenn das Gespräch einmal jene Schicksalsgebundenheit offenbar werden läßt – inmitten der anderen allein und von Verlust bedroht zu sein –, welche – will man nicht an ihr zerbrechen – nach einer verstehenden Güte verlangt, nach Ruhe, mit ihr Gelassenheit, – einer „Güte, die wenn nicht das Ich zu vergessen, so doch wenigstens das andre Ich zu sehen und zu respektieren weiß.“ [s. Effi Briest, AFA Bd. 7, 237]

BIBLIOGRAPHIE:

I. Primärliteratur

Theodor Fontane: *Romane und Erzählungen*, 8 Bde, hrsg. von Peter Goldammer, Gotthard Erler, Anita Golz und Jürgen Jahn, Aufbau Verlag: Berlin Weimar 1969-1993 (AFA);

Theodor Fontane: *Briefe*, hrsg. von Kurt Schreinert und Charlotte Jolles, 4 Bde, Propyläen Verlag: Berlin 1968-1971;

Theodor Fontane: *Briefe in zwei Bänden*, hrsg. von Gotthard Erler, München 1981;

Benn, Gottfried: *Szenen und Schriften*, hrsg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt/Main 1990;

Eichendorff, Joseph von: *Werke*, 4 Bde, hrsg. von J. Perfahl und A. Hillach, München o.J.
Mann, Thomas: *Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität*,
Stockholm 1948;

II. Sekundärliteratur

Aust, Hugo (Hrsg.): *Der Stechlin. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1978;
Aust, Hugo (Hrsg.): *Fontane aus heutiger Sicht*, München 1980;
Betz, Frederick (Hrsg.): *Irrungen Wirrungen. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1979;
Blumenberg, Hans: *Gerade noch Klassiker. Glossen zu Fontane*, Hanser: München Wien 1998;
Krickler, G.: *Theodor Fontane. Von seiner Art und epischen Technik*, Berlin 1912.

KAFKA „AUS DER MITTE SEINER BILDWELT“ GEDEUTET – ÜBER EINIGE ASPEKTE VON BILD UND ZEIT IN WALTER BENJAMINS KAFKA-LEKTÜRE

Fabian GROSSENbacher
Universität Basel
fabian.grossenbacher@unibas.ch

Abstract: Walter Benjamin has extensively discussed the work of Franz Kafka. He dealt very critically with contemporary interpretations of Franz Kafka's texts and worked out his own model: the interpretation of Kafka's texts from the center of his image world ("aus der Mitte seiner Bildwelt"). Benjamin does not only put a theory of the image in the center of his reading, he also raises questions for the dimensions of time that Kafka's texts deal with and the historico-philosophical perspective they imply. Benjamin draws this perspective to the present and pleads for a constellative approach to time, history and interpretation of texts. Kafka becomes his ally in his criticism of linearity. This essay wants to show that this even affects Benjamin's own writing on Kafka.

Keywords: Walter Benjamin, Franz Kafka, image theory, gestures, childhood.

Résumé: Walter Benjamin s'est longuement penché sur l'œuvre de Franz Kafka. Il a traité de manière très critique les interprétations contemporaines des textes de Franz Kafka et a élaboré son propre modèle: l'interprétation des textes de Kafka du centre de son «monde de l'image» («Bildwelt»). Benjamin n'a pas seulement mis une théorie de l'image au centre de sa lecture, il soulève aussi des questions pour les dimensions du temps dans les textes de Kafka et la perspective historico-philosophique qu'ils impliquent. Benjamin prend cette perspective au présent et plaide pour une approche constellative du temps, de l'histoire et de l'interprétation des textes. Kafka devient son allié dans sa critique de la linéarité. Cet article veut montrer que cela stimule même l'écriture propre à Benjamin sur Kafka.

Mots-clés: Walter Benjamin, Franz Kafka, théorie de l'image, gestes, enfance.

1. Einleitung

Am Anfang des 20. Jahrhunderts war, folgt man Mircea Eliade, eine ‚Sehnsucht nach dem Ursprung‘ immer noch – oder wieder – weit verbreitet [ELIADE, 1976]. Der Abstieg in ‚tiefste Zonen‘ der Naturgeschichte, der menschlichen Geschichte und auch der Psyche sollte unvordenkliche, archaische Bereiche erhellen, die vorher als unzugänglich galten.¹ Die Sehnsucht nach einer

¹ Vgl. ELIADE, 1976: 73 f.: Man kann die psychoanalytische Methode, wie sie von Freud erarbeitet wurde, nicht besser beschreiben als zu sagen, dass sie ein *desensus ad inferos* ist, ein Abstieg in die tiefsten und gefährlichsten Zonen der menschlichen Psyche. Als Jung die

Rekonstruktionsmöglichkeit der menschlichen Geschichte förderte aber nicht nur eine neue Mythenbildung, die einer kulturpessimistischen Gegenwartskritik aus der Perspektive der Vergangenheit Vorschub leistete, sie förderte auch utopische Zukunftsentwürfe oder messianische Hoffnungen.

In Walter Benjamins Überlegungen zum Werk Franz Kafkas finden sich viele solche Elemente vereint und reflektiert. Es ist längst kein Geheimnis mehr, dass Benjamin in seinen frühen Jahren auch Schriften konservativer Autoren eher affirmativ rezipiert hat. Lange hat sich Benjamin etwa positiv zu Stefan George oder Ludwig Klages geäußert. Durch Klages lernt er nicht nur die Graphologie kennen, durch ihn wird er auch mit den Gedanken Johann Jakob Bachofens vertraut, der durch seine Untersuchungen archaischer Gesellschaftsformen („Gynaikokratie“) Sozialisten (etwa Friedrich Engels) wie auch Reaktionären Stoff für ihre Zeitdiagnosen und utopischen Entwürfe geliefert hat. Auch Walter Benjamin bezieht sich bei seiner Kafka-Lektüre stark auf Bachofen. Benjamin interessiert sich dabei für Bachofens Umgang mit dem Mythos, der die Hauptquelle seiner Untersuchungen und Rekonstruktionen archaischer Gesellschaftsformationen bildet, und für seine damit zusammenhängende archaische Bilderwelt, die für Benjamin seit den Zehner-Jahren ein wichtiges Element seiner Reflexionen darstellt. Von frühen bis zu den ganz späten Texten stößt man bei Benjamin auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem Mythos, so auch bei seiner, sich über viele Jahre hinziehende, Kafka-Rezeption. Im Folgenden soll diese Rezeption auf gewisse zeitliche Aspekte hin beleuchtet werden. Diese zeitlichen Aspekte betreffen eine geschichtsphilosophische Perspektive, die Benjamin Kafkas Werk entnimmt – oder unterlegt –, aber auch die Lektüre selbst, die, eingebettet in diese geschichtliche Perspektive, ebenfalls ihre spezifische Zeitlichkeit hat. Die Klammer dieser beiden Ebenen ist der Begriff der Konstellation. Durch ihn wird ein Bedenken des Bildbegriffes möglich, der in Benjamins Kafka-Studien auftaucht und von Benjamin gar als zentrales Moment seiner Kafka-Deutung herausgestellt wird. Bilder sind in diesem Zusammenhang aber nicht nur zu deutende Motive des Kafkaschen Universums, sie sind auch Teil der Benjaminschen Theoriebildung und seines Schreibens.

Im Grunde genommen schwingen drei Ebenen der Zeit in den folgenden Überlegungen mit, die in gewisser Weise an den Bildbegriff in Benjamins Kafka-Studie gekoppelt sind: Untersucht werden soll zunächst, wie anhand der Auseinandersetzung mit Bachofen von Benjamin bei Kafka eine Sphäre ermittelt wird, die als „urzeitlicher“ Grund einer Gegenwart fungiert, die stark durch den Mythos beziehungsweise eine mythische Ordnung geprägt wird. Man hat es also mit einer transzendentalen Vergangenheit zu tun, die auf einer phylogenetischen Ebene als „Sumpfwelt“ oder „Vorwelt“ bezeichnet wird, auf der ontogenetischen

Existenz des kollektiven Unbewussten enthüllte, erinnerte die Erforschung dieser unvordenklichen Schätze – die Mythen, Symbole und Bilder der archaischen Menschheit – an die Techniken der Ozeanographie und Speläologie. Wie der Abstieg in die Tiefen des Meeres oder die Expeditionen in die Höhlentiefen Elementarorganismen zum Vorschein gebracht hatten, die schon lange von der Oberfläche der Erde verschwunden gewesen waren, brachte die Analyse Formen des tiefen psychischen Lebens an die Oberfläche, die sich vorher einer Erforschung entzogen hatten.“

aber durchaus auch die Form einer ‚Kindheit‘ annehmen kann. Beide Formen dieser ‚reinen Vergangenheit‘ waren niemals gegenwärtig, auch wenn sie mit der Gegenwart koexistieren. Diese ‚reine Vergangenheit‘ wird nicht willkürlich erinnert, sie taucht eher – in Anlehnung an Proust, aber von Benjamin durchaus auch auf eine kollektive Dimension bezogen – unwillkürlich auf. Die ‚Vor‘- oder ‚Sumpfwelt‘ ist die Welt der (Ur-)Bilder, die durch die Ordnung des Mythos zwar verschüttet wurden, aber immer wieder in ihr durchbrechen. Neben den Dimensionen der ‚reinen Vergangenheit‘ in Form der Sumpfwelt und der ‚Gegenwart‘ in Form einer schuldbehafteten, durch den Mythos geprägten Welt, stößt Benjamin bei Kafka auf eine dritte Dimension der Zeit, die utopische oder messianische Qualitäten hat. Auch diese Dimension findet nach Benjamin im Kafkaschen Personal und seinen Verhaltensweisen einen Ausdruck.

2. Benjamins ‚Kafka‘

Walter Benjamin hat umfangreiche Studien zu Franz Kafka und seinem Werk angestellt. Neben vielen Aufzeichnungen haben diese Studien in kleineren Texten, Rezensionen, einem Vortrag und dem großen, nie vollständig zu Lebzeiten publizierten Essay „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages“ ihren Niederschlag gefunden. Benjamins Beschäftigung mit dem Werk Franz Kafkas zieht sich über Jahre hin; oft fehlen ihm durch seinen Status als mittelloser Flüchtling immer wieder wichtige Arbeitsmaterialien, was die Arbeit erschwert. Außerdem wirkt komplexitätssteigernd, dass dieses Projekt briefliche oder mündliche Dialoge mit zahlreichen Bekannten begleiten, zu denen man vor allem Gershom Scholem, Bertolt Brecht, Werner Kraft und Theodor W. Adorno rechnen darf. All diese Dialogpartner machen ihre eigene Meinung zum Gegenstand ‚Franz Kafka‘ geltend und beinahe alle (am wenigsten noch Adorno) haben ihre spezifischen Einwände gegen Benjamins Überlegungen. Diese Einwände wiederum finden ihren Niederschlag im weiteren Verlauf von Benjamins Arbeit und manchmal finden sie ihren Weg in die Korrespondenz Benjamins mit den jeweils anderen Dialogpartnern (mit Kraft über Scholem, mit Scholem über Brecht usw., vgl. etwa BENJAMIN, 1977: 1163 f.).

Benjamin nimmt sich in seinem längsten Text über Kafka auf verhältnismäßig wenig Raum dessen Romane, viele Stücke der ‚Kleinen Prosa‘, Aufzeichnungen aus den Quartheften und auch Tagebuchnotizen vor. Dabei betreibt er nicht unbedingt das, was man heute als ‚close reading‘ bezeichnen möchte. Vielmehr versammelt er Motive Kafkas, verknüpft sie mit kurzen Erzählungen und Legenden anderer Autoren und stellt sie in vier Kapiteln unter Titel, die für sich auf den ersten Blick wenig mit Kafka zu tun zu haben scheinen. So lauten die Titel der vier Kapitel des großen Essays „Potemkin“, „Ein Kinderbild“, „Das bucklicht Männlein“ und „Sancho Pansa“. Auch sucht sich Benjamin verbündete Autoren, wie etwa der oben erwähnte Bachofen, die mit Kafka zu verbinden einem nicht so rasch einfallen würde. Er wendet sich hingegen ganz oder teilweise gegen zeitgenössische Kafka-Exegeten, darunter auch Max Brod, über dessen Kafka-Biographie er den polemischen Satz schreibt, sie sei das

„Zeugnis einer Freundschaft, die nicht zu den kleinsten Rätseln in Kafkas Leben gehören dürfte“ [BENJAMIN, 1972: 529].

Benjamin grenzt sich dezidiert von zwei ganz bestimmten Methoden ab, „Kafkas Schriften grundsätzlich zu verfehlen“ [BENJAMIN, 1977: 425], nämlich der ‚natürlichen‘ und der ‚übernatürlichen‘ Auslegung, der ‚psychoanalytischen‘ wie ‚theologischen‘. Gegen die ‚theologische Schablone‘ Willy Haas‘ setzt Benjamin den Anspruch, an Kafka eine ‚schwierigere‘ Methode zu erproben, nämlich die „einer Deutung des Dichters aus der Mitte seiner Bildwelt“ [BENJAMIN, 1977: 678]. In Kafkas ‚Bildwelt‘ werden laut Benjamin ‚Weltalter‘ verknüpft, „ganz zeitgenössisch, prophetisch und zugleich ins Uralte hineinreichend“. Bereits anhand dieses Zitats und über den Begriff des ‚Weltalters‘ oder ‚Bildwelt‘ sind die oben angesprochenen Ebenen der Zeit enthalten. Kafkas poetisches Universum ist zeitgenössisch, reicht ins Uralte hinein, hat aber auch einen auf die Zukunft ausgerichteten, prophetischen Charakter. Kafkas Bildwelt rafft Weltalter zusammen, reißt demnach Löcher in die Kontinuität geschichtlicher Verläufe und sorgt mit den Begriffen des ‚Studiums‘ oder der ‚Umkehr‘ – das sind zwei Begriffe, die Benjamin durch seine Interpretation gewinnt – inmitten einer entstellten Welt für eine messianische Perspektive. Wenn man diesen Blick auf Kafka trotzdem quasi-theologisch nennen möchte, so könnte man mit Theodor W. Adorno in diesem Zusammenhang vielleicht am ehesten von einer ‚inversen Theologie‘ sprechen [siehe BENJAMIN, 1977: 1174].

3. Kafkas Welt – Vorwelt vs. Mythos

‚Bildwelt‘ und ‚Weltalter‘ sind keine unbelasteten Begriffe. Was nahe liegt, Benjamin aber verschweigt, ist die Nähe der Begriffe zum Vokabular des ‚Lebensphilosophen‘ Ludwig Klages‘. Durch Klages, den Benjamin bereits als Student rezipierte und 1914 zu einem Vortrag vor der Freien Studentenschaft eingeladen hatte, kam Benjamin nämlich auch mit den Gedanken Bachofens in Kontakt, mit denen er Kafkas Texte explizit konfrontiert. Klages fortschrittskritische Philosophie, in der der rationale und rationalisierende ‚Geist‘ als Widersacher der ‚Seele‘ auftritt, die in Korrespondenz mit einer archaischen Bilderwelt steht, in der ‚Leib‘ und ‚Seele‘ noch unmittelbarer miteinander und der Natur im Einklang standen², findet in Benjamins Essay ein Echo. Und zwar treten an die Stelle des ‚Geists‘ bei Klages die Institutionen des Rechts und der Familie, der Beamtenapparat und das Gesetz des Vaters in Kafkas Benjamin-Rezeption.

² Vgl. KLAGES, 1922: 43: „Der Kosmos lebt, und alles Leben ist polarisiert nach Seele (Psychae) und Leib (Soma). Wo immer lebendiger Leib, da ist auch Seele; wo immer Seele, da ist auch lebendiger Leib. Die Seele ist der Sinn des Leibes, das Bild des Leibes die Erscheinung der Seele. Was immer erscheint, das hat Sinn; und jeder Sinn offenbart sich, indem er erscheint. Der Sinn wird erlebt innerlich, die Erscheinung äußerlich. Jener muss Bild werden, wenn er sich mitteilen soll, und das Bild muss wieder innerlich werden, damit es wirke. Das sind, ohne Gleichnis gesprochen, die Pole der Wirklichkeit.“ Zur geschichtlichen Abfolge von Seele und Geist, vgl. ebd., S. 44: „Auf die vorgeschichtliche Menschheit der herrschenden Seele – das sei uns hier einzuschalten verstattet – folgte die geschichtliche des herrschenden Geistes.“

Benjamin beginnt seinen Kafka-Essay mit der Schilderung der Beamtenwelt. Er gibt zunächst eine Anekdote Puschkins wieder über den depressiven Potemkin, dem ein scheinbar findiger, unbedeutender Kanzlist namens Schuwalkin zur Erledigung dringender Akten die Unterschrift abluchsen will. Schuwalkin möchte sich damit bei seinen direkten Vorgesetzten empfehlen, denen in dieser Sache die Hände gebunden sind. Der nägelkauende, in einem verschlissenen Schlafrock auf seinem Bett sitzende Potemkin unterschreibt dem dreisten Schuwalkin auch tatsächlich die Akten, „wie im Schlaf vollzog Potemkin die Unterschrift“ [BENJAMIN, 1977: 409], doch was Schuwalkin zunächst nicht merkt: Potemkin unterschreibt mit ‚Schuwalkin‘. Diese unheimliche Geschichte, in der ein forscher Kanzlist, ohne es zu merken, zum Opfer einer institutionellen Maschinerie wird, deren er sich bedienen zu können vermeint, wird mit Kafkas Personal verglichen. Schuwalkin sei Kafkas K., Potemkin hingegen ein ‚Ahn‘ jener Gewalthaber in Kafkas Geschichten (Richter, Sekretäre, Väter etc.), die immer etwas von ‚Versinkenden‘ (oder auch Steigenden) hätten. Benjamin eröffnet seinen Aufsatz mit einem Vergleich. Die Frage der Gewalt klingt hier ein erstes Mal an, denn die Versinkenden – der in seiner Depression und seinem Bett versunkene Potemkin wie auch die ‚Gewalthaber‘ Kafkas, mit den auf die Brust gesenkten Köpfen – sind Gewalthaber, deren Autorität mystisch fundiert ist [DERRIDA, 1991]. Dass sie „auf einmal unvermittelt in ihrer ganzen Machtfülle auftauchen können“ [BENJAMIN, 1977: 410], zeugt von der Unverfügbarkeit des Gesetzes, dessen Vollstrecker sie nur partiell sein können. Nicht umsonst taucht beinahe unvermittelt Georg Bendemanns Vater auf, aufrecht im Bett stehend, Georg unter anderem die Worte zuschleudernd: „Jetzt weißt du also, was es noch außer dir gab, bisher wußtest du nur von dir! Ein unschuldiges Kind warst du ja eigentlich, aber noch eigentlicher warst du ein teuflischer Mensch!“ [BENJAMIN, 1977: 411] Der Vater erinnert Georg daran, dass er dem Gesetz untersteht. Der Eintritt in den Bann des Gesetzes bedeutet ein Außer-sich-Treten (oder möglicherweise auch ein Immer-schon-Übertreten-Haben). Georg wird vom Vater mit seinem Status als teuflischer Mensch konfrontiert – ein reines Kind- und Unschuldigsein möchte er nicht gelten lassen. Georg ist nicht Kind, er ist immer schon kein Kind mehr, sondern Sohn: potentiell also derjenige, der den Vater und dessen Gesetz verdrängen muss, um sein Nachfolger zu werden. Er ist demnach der Erbe eines belasteten und schuldverhafteten Verhältnisses. „Die Sünde, deren er [der strafende und gleichzeitig anklagende Vater, FG] den Sohn bezichtigt, scheint eine Art von Erbsünde zu sein“, meint Benjamin [BENJAMIN, 1977: 412]. Die Konstellation von Vater und Sohn weist auf eine Art Gesetz der Familie, eine Verstrickung ihrer Elemente in eine Ordnung, die schicksalhaft über ihren Häuptern schwebt. Mit Hermann Cohen sagt Benjamin, dass es die „Ordnungen selbst sind, welche dieses Heraustreten, diesen Abfall“ aus sich „zu veranlassen und herbeizuführen scheinen“ [Ebd.]. Als ein „immerwährender Prozeß“ bezeichnet Benjamin die Verstricktheit der Familie mit jener höheren Ordnung – und diese Verstrickung bedingt eine gewisse Hoffnungslosigkeit.

Nach Max Brod seien wir laut Kafka „nihilistische Gedanken“, „Selbstmordgedanken, die in Gottes Kopf aufsteigen“: und „unsere Welt“ sei „nur

eine schlechte Laune Gottes, ein schlechter Tag“. Auf die Frage, ob es „außerhalb dieser Erscheinungsform Welt, die wir kennen“ denn Hoffnung gebe, soll Kafka gesagt haben: „Oh, Hoffnung genug, unendlich viel Hoffnung – nur nicht für uns“ [BENJAMIN, 1977: 414]. Benjamin meint nun, dieses ‚uns‘ bezöge sich auf alle, die noch im Bann der Familie stünden, selbst die Tiere, „Kreuzungen oder Gespinstwesen, wie das Katzenlamm oder Odradek“ seien diesem Bann nicht entronnen (Gregor Samsa etwa verwandelt sich in der elterlichen Wohnung, das Katzenlamm ist ein „Erbstück aus des Vaters Besitz“ und Odradek die „Sorge des Hausvaters“). Doch gebe es Figuren unter Kafkas Personal, die nicht in diesem Bann stünden: die „Gehilfen“, der „Bauernfänger“, der „Student“, die „Narren“ oder die „Boten“. Bei ihnen handle es sich um „unfertige Geschöpfe, Wesen im Nebelstadium“ [Ebd.], d.h. sie sind dem Mutterschoss der Natur noch nicht völlig entronnen und demnach nicht Teil der symbolischen Familien-Ordnung. Diese unfertigen Geschöpfe haben ihr eigenes ‚Gesetz‘, quasi einen nomadischen ‚nomos‘:

„Was zart unverbindlicher am Walten dieser Boten erkennbar wird, das ist auf lastende und düstere Art Gesetz für diese ganze Welt von Kreaturen. Keine hat ihre feste Stelle, ihren festen, nicht eintauschbaren Umriß: keine die nicht im Steigen oder Fallen begriffen ist; keine die nicht mit ihrem Feinde oder Nachbarn tauscht; keine welche nicht ihre Zeit vollbracht und dennoch unreif, keine welche nicht tief erschöpft und dennoch erst am Anfang einer langen Dauer wäre. Von Ordnungen und Hierarchien zu sprechen, ist hier nicht möglich. Die Welt des Mythos, die das nahelegt, ist unvergleichlich jünger als Kafkas Welt, der schon der Mythos die Erlösung versprochen hat.“ [BENJAMIN, 1977: 415]

Dieses ‚Gesetz‘ der nomadischen Kreaturen ragt in die Welt des Mythos und seiner Gesetze hinein. Die Welt Kafkas ist älter als der Mythos, und doch ist sie in gewisser Weise auch mit ihm verbunden, so dass ein kompliziertes zeitliches Geflecht vorliegt, ein Geflecht der Welten und Gesetze. Dass die Welt Kafkas mehrere ‚Weltalter‘ umfasst, deutet Benjamin schon relativ früh an, wenn er im Zusammenhang mit dem Fall des ahnungslosen Gesetzes-Übertritts sagt, die Gesetze der Vorwelt seien ungeschriebene Gesetze und man dürfe sie gar nicht sehen [BENJAMIN, 1977: 412], d.h. man übertrete sie demnach auch ohne es zu wissen. Weit „hinter die Zeit der Zwölf-Tafel-Gesetzgebung in eine Vorwelt“ führe der familiäre Schuldzusammenhang bei Kafka: „Hier steht zwar das geschriebene Recht in Gesetzesbüchern, jedoch geheim, und auf sie gestützt, übt die Vorwelt ihre Herrschaft nur schrankenloser.“ [Ebd.] Die Vorwelt wird zu einer Chiffre nicht bewusster Schuld, die bis in die Welt des Mythos hineinragt, in der das Schicksal drohend über den Häuptern der Menschen schwebt.

Der Mythos stellt also eine Ordnung und Gesetze, die *ex negativo* von einer ganz anderen Welt zeugen, die vergessen ist. Positiv lassen sich diese uralten Kräfte nicht mehr ausmachen, sie wirken entstellt im Mythos. Im Mythos ist die ihn begründende Welt vergessen gegangen, deshalb erscheint die Macht des Mythos, wenn sie sich denn manifestiert, auch als unbegründet – das Schicksal bricht ohne Grund über Kafkas Protagonisten herein. Die Welt des Mythos suggeriert zwar

durch ihre scheinbare Rationalität einen Fortschritt über die Vorwelt, aber überwunden hat der Mythos sie nicht eigentlich, auch der Mythos hat dunkle Stellen, und diese betreffen sein Fundament. Kafka rafft diese Welt des vermeintlichen Fortschritts so zusammen, dass in ihr das Verschüttete, die Vorwelt, durchbricht, die nun als Last empfunden wird. Deshalb kann Benjamin von Kafka zu Beginn seines Essays sagen, er denke in „Weltaltern“, die seine Figuren noch in der „unscheinbarsten Geste“ zu bewegen hätten [BENJAMIN, 1977: 410]. Deswegen ist jeder Glaube an Fortschritt verfehlt: „Das Zeitalter, in dem Kafka lebt, bedeutet ihm keinen Fortschritt über die Uranfänge. Seine Romane spielen in einer Sumpfwelt.“ [BENJAMIN, 1977: 428]

Die hier anklingenden Begriffe verweisen auf Bachofen an und zeugen indirekt von der Klages-Rezeption. Benjamin stellt eine mythische Welt fest, an der sich noch Spuren eines längst Vergessenen ablesen lassen, und dieses Vergessene bezeichnet Benjamin in Anlehnung an Bachofen als ‚Sumpfwelt‘. Als ‚Mythopoiie‘ [DÖRR, 2007: 59] kann man Bachofens Methode bezeichnen, aus Mythen einen neuen Mythos zu erschaffen.³ Für die hetärische Stufe der Menschheit, die Benjamin mit dem Begriff der ‚Sumpfwelt‘ herbeizitiert, gibt es keine Beweise, da keine Gesetze oder Regeln von ihr zeugen.⁴ Diese Sumpfwelt ist präexistent und nicht eigentlich repräsentierbar, deshalb interpretiert Benjamin Kafkas ‚unfertige‘ und ‚enstellte‘ Geschöpfe als Zeugen der Sumpfwelt. An dieser Beobachtung lässt sich eine gewisse Fortschrittsskepsis ablesen. Der Mythos mit seiner neuen Götter- und Gesellschaftsordnung löst die Vorwelt zwar ab, aber er kann sie nicht endgültig verdrängen, die bildenden Kräfte siegen nicht endgültig über die „stofflich-mütterlichen“, hetärischen Kräfte der Sumpfwelt. Der Mythos ist trotz – und hier besteht eine Parallele zur Mythos-Rezeption in der Dialektik der Aufklärung von Horkheimer/Adorno – oder gerade vielleicht wegen seiner scheinbar rationaleren Organisationsweise ein fatales Weltalter, dessen patriarchalische Familiensituation jeden in kreatürliche Schuld verstrickt.⁵ Die

³ Vgl. BACHOFEN, 1975: 8: „Der Anfang aller Entwicklung aber liegt in dem Mythos. Jede tiefere Erforschung des Altertums wird daher unvermeidlich zu ihm zurückgeführt. Er ist es, der die Ursprünge in sich trägt, er allein, der sie zu enthüllen vermag.“

⁴ Vgl. BACHOFEN, 1975: 29: „Wie auf die Periode des Mutterrechts die Herrschaft die Herrschaft der Paternität folgt, so geht jener eine Zeit des regellosen Hetärismus voran.“ Oder auf S. 33 f.: „Wir erkennen den Gegensatz der Ackerbaukultur und der *iniussa ultronea creatio*, wie sie in der wilden Vegetation der Mutter Erde, am reichsten und üppigsten in dem Sumpfleben, den Blicken des Menschen sich darstellt. Dem Vorbild der letztern schließt der Hetärismus des Weibes, der erstern das demetrisch-strenge Ehegesetz der ausgebildeten Gynaiokratie gleichartig sich an. Beide Lebensstufen ruhen auf demselben Grundprinzip, der Herrschaft des gebärenden Leibes; ihr Unterschied liegt nur in dem Grade der Naturtreue, mit welcher sie das Muttertum auffassen. Die tiefste Stufe der Stofflichkeit schliesst sich der tiefsten Region des tellurischen Lebens an, die höhere der höhern des Ackerbaus[.]“

⁵ Hier tritt ein Moment hinzu, das Benjamin bei Hermann Cohen findet: „Den Grundbegriff, der den eigentlichen Kern des Schicksals bildet, haben wir in dem Begriffe der Schuld zu erkennen.“ Vgl. COHEN, 1907: 363.

Überwindung des Hetärismus ist, überspitzt formuliert, erkaufte mit der Pervertierung des Verstands in Form der Techniken – des Wissens, der materiellen Produktion, des Zusammenlebens (Bürokratie, perverse Strafsysteme – man denke an die ‚Strafkolonie‘). Deshalb bietet der Mythos keinen wirklichen Fortschritt, vielmehr befindet er sich de facto in einem Leerlauf.

Bei dieser ‚Fortschrittskritik‘ lässt es Benjamin aber nicht bewenden, er konstatiert bei Kafka nämlich durchaus eine Perspektive, die auf die Zukunft ausgerichtet ist. Kafka schreibe eigentlich „Märchen für Dialektiker“, „wenn er sich Sagen“, also mythische Stoffe, vornähme [BENJAMIN, 1977: 415]. Denn die Märchen – in Benjamins Zeitrechnung zeugen sie von einer älteren Welt als der des Mythos (auch wenn ihm bewusst ist, dass die Märchen, an die er wohl denkt, jüngere literarische Zeugnisse darstellen) – überliefern den Sieg über den Mythos, da in ihnen im Gegensatz zur mythischen Tragödie dem Helden Glück widerfährt: Glück heißt hier, dass der Glückliche aus „der Verkettung der Schicksale und aus dem Netz des eignen heraus[ge]löst“ wird [BENJAMIN, 1977: 174]. In diesen Sagen ist demnach ihre eigene Aufhebung angelegt, wenn ihr Erzählmodus einer späteren Gattung entspricht, die sich in Benjamins Logik als eigentlich frühere erweist, auf die die Sagenwelt nichts anderes als eine Reaktion darstellt. Die Märchenfigur suspendiert die Macht des Schicksals. Kafka zitierend hält Benjamin fest, dass der den Mythos austricksenden Märchenfigur selbst „unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können“ [BENJAMIN, 1977: 415]. In Form des ‚Glücks‘ äußert sich in der Märchenfigur eine messianische Kategorie.⁶

4. Kurze Kindheit, Hoffnung im Kleinen

Benjamin bleibt also nicht bei der Rekonstruktion der Weltalter stehen, die sich auf die Vergangenheit und die Gegenwart beziehen, vielmehr kommt bei ihm eine neue zeitliche Dimension ins Spiel, eine, die auf die Zukunft gerichtet ist – und diese Dimension findet Benjamin nicht bei Bachofen und Klages. Kafkas Welt enthält nach Benjamin – und hier scheint ein gewisser Messianismus durch – nämlich einen Schimmer Hoffnung, eine Hoffnung im Kleinen. Die Figuren, denen Hoffnung beschieden ist – weiter oben wurden sie erwähnt –, sind in einer Mittelwelt zuhause, in „jener kleinen, zugleich unfertigen und albernen Mittelwelt“ [BENJAMIN, 1977: 416]. Jene kleine und unfertige Welt befindet sich in den „Kellerlöchern“ des Potemkinschen Palasts, in denen Kafka auf „Josefine, jene singende Maus“ stößt, deren Pfeifen oder Singen er folgendermaßen charakterisiert: „Etwas von der armen kurzen Kindheit ist darin, etwas von verlorenem, nie wieder aufzufindendem Glück, aber auch etwas vom tätigen Leben ist darin, von seiner

⁶ Vgl. auch folgende Passage in Benjamins Aufsatz „Der Erzähler“: „Das Ratsamste, so hat das Märchen vor Zeiten die Menschheit gelehrt, und so lehrt es noch heut die Kinder, ist, den Gewalten der mythischen Welt mit List und mit Übermut zu begegnen. (So polarisierte das Märchen den Mut, nämlich dialektisch: in Untermut [d.i. List] und Übermut.) Der befreiende Zauber, über den das Märchen verfügt, bringt nicht auf mythische Art die Natur ins Spiel, sondern ist die Hindeutung auf ihre Komplizität mit dem befreiten Menschen. Diese Komplizität empfindet der reife Mensch nur bisweilen, nämlich im Glück; dem Kind aber tritt sie zuerst im Märchen entgegen und stimmt es glücklich.“ [BENJAMIN, 1977: 458]

kleinen, unbegreiflichen und dennoch bestehenden und nicht zu ertötenden Munterkeit.““ [Ebd.]. Die arme kurze Kindheit ist eine Kindheit, die selbst im Kinderbild von Kafka, das im zweiten Kapitel des Essays („Ein Kinderbild“) angeführt wird, bloß aufblitzt. Denn Kindheit ist in der von Benjamin gemeinten und beschriebenen Photographie eine für die Kamera inszenierte und durch den Zeitgeist geprägte – „selten ist die ‚arme kurze Kindheit‘ ergreifendes Bild geworden“ [Ebd.]. Doch das Atelier des Photographen, das mit „Palmen, Gobelins und Staffeleien“ stickige und schwüle („gepolsterte“) Tropen als Hintergrund liefert, verweist nicht nur durch sein Arrangement auf das Theater, das Benjamin in Gestalt des ‚Naturtheaters von Oklahoma‘ („Die Welt ist ein Welttheater“, BENJAMIN, 1977: 422) thematisiert, sondern auch auf die bereits angesprochene Sumpfwelt. In der Tiefe befindet sich diese vergessene Welt, die in die Gegenwart hineinragt. Wenn Benjamin von ‚vorweltlichen Gewalten‘ spricht, die man mit „gleichem Recht auch als weltliche unserer Tage betrachten“ könne, schwingt die Ansicht mit, dass eine säkularisiert gewählte Sphäre einen doppelten Boden hat; einerseits einen archaischen, der vormalig durch Mythos und Religion gebändigt, andererseits eben diesen mythischen und religiösen selber, der durch die aufklärerischen Prozesse oder den ‚Fortschritt‘ vermeintlich überwunden wurde:

„Die Kreatur erscheint bei ihm auf der Stufe, die Bachofen als die hetärische bezeichnet. Daß diese Stufe vergessen ist, besagt nicht, daß sie in die Gegenwart nicht hineinragt. Vielmehr: gegenwärtig ist sie durch diese Vergessenheit. Eine Erfahrung, die tiefer geht als die des Durchschnittsbürgers, trifft auf sie auf. ‚Ich habe Erfahrung‘, lautet eine der frühesten Aufzeichnungen Kafkas, ‚und es ist nicht scherzend gemeint, wenn ich sage, daß es eine Seekrankheit auf festem Lande ist.““ [BENJAMIN, 1977: 428]

Eine Erfahrung, die also ‚tiefer‘ geht als die des Durchschnittsbürgers, eine Erfahrung, die sich in einer der ‚frühesten‘ Aufzeichnungen Kafkas findet, zeigt an, dass sich der Begriff der Erfahrung, der sich mit der Erfahrung der Vergessenheit jener frühen Stufe verbindet, nicht einfach auf die Sphäre des Individuellen reduzieren lässt. Hier wird ein doppelter Bezug dieser Begriffe auf die Onto- und Phylogenese ablesbar. Auch die vorher erwähnte kurze Kindheit ist mit gleichem Recht als Kindheit eines ganzen Geschlechts zu betrachten (Josefines Volk der Mäuse) – und jedes Geschlecht hat demnach seine arme, kurze Kindheit. Die grübelnden Tiere sinnen dem Vergessenen nach, seltsamen Mischwesen wie Odradek wird zugeschrieben, dass gerade sie „die Form“ seien, „die die Dinge in der Vergessenheit annehmen“. Sie seien „entstellt“ [BENJAMIN, 1977: 431]. Etwa in demselben Maße entstellt wie das einem Kinderlied stammende bucklige Männlein, dem nicht nur ein Stück gewidmet ist, das Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“ beschließt, sondern das auch im dritten Kapitel des Kafka-Essays mit dem Titel „Das bucklicht Männlein“ erscheint. Dort heißt es: „Dies Männlein ist der Insasse des entstellten Lebens; es wird verschwinden, wenn der Messias kommt, von dem ein großer Rabbi gesagt hat, dass er nicht mit Gewalt die

Welt verändern wolle, sondern nur um ein Geringes sie zurechtstellen werde.“ [BENJAMIN, 1977: 432]

In einem frühen Schematisierungsversuch zu Kafka schreibt Benjamin über Kafkas Welt, dass sie sich „nach ihrer Naturseite, bei ihm im Stadium, das Bachofen das hetärische genannt hat“, befinde. Diese Welt sei es „und nicht unsrige, die Kafka in seinen Büchern mit der gesetzlichen des Judentums“ konfrontiere:

„Es ist als wenn Kafka experimentell die sehr viel größere Angemessenheit der Thora an eine, obzwar in ihr verschollene, prähistorische Stufe der Menschheit erweisen wollte.

Aber ganz verschollen ist diese Stufe auch in der Thora nicht. Die Reinigungs- und Speisegesetze beziehen sich auf eine Vorwelt, von der nichts mehr erhalten ist als diese Abwehrmaßnahmen gegen sie.“ [BENJAMIN, 1977: 1192]

Benjamin bemüht in beinahe allen seinen Kafka-Texten den Gegensatz von Aggada und Halacha, um Kafkas Texte als eine Art von Aggada, auszuweisen, also als uralter, nicht-gesetzlicher Teil der rabbinischen Literatur. Ex negativo klingt im Bereich der gesetzlichen Bestimmungen in Form von Abwehrmaßnahmen eine prähistorische Stufe der Menschheit an – und Kafkas Bücher seien die „fehlende Hagada zu dieser Halacha“ [Ebd.]. Kafka schreibt also Texte, die den „Geschichten und Anekdoten des rabbinischen Schrifttums, die der Erklärung und Bestätigung der Lehre – der Halacha – dienen“, ähneln [BENJAMIN, 1977: 679]. So tauchen in diesen Erzählungen eben Figuren oder Kreaturen aus der Tiefe oder Verschollenheit auf, wie etwa die zahlreichen Frauengestalten, die Benjamin Kafkas Sumpfwelt zuordnet. Benjamin zitiert eine Szene aus dem Schloss, in der sich K. mit dem Ausschankmädchen Frieda einlässt, oder schildert die Szene mit Leni aus dem ‚Process‘, die als Stellvertreterin für alle Frauen diese als „Sumpfgeschöpfe“ ausweist. Kafkas Welt ist demnach immer mit den Uranfängen verbunden, mehrere ‚Welten‘ vermengen sich in ihr, so dass von einer gewöhnlichen Chronologie nicht mehr ausgegangen werden kann. Es sind unvordenkliche Zeiten, die in Kafkas Welt mit der Gegenwart koexistieren. Das paradoxe Bild des den Stein des Sisyphos wälzenden Kafkas⁷, der die untere Seite ans Licht bringt, veranschaulicht diesen Umstand gut, gerade weil es unmöglich ist, sich dieses Bild zu vergegenwärtigen. Diese untere Seite ist in Kafkas Welt völlig real, auch wenn sie nur auf verstörende Weise – oder eben: entstellt – sichtbar gemacht wird. Das Beladensein mit Schuld, das Verdrängen dieser Schuld und die Entstellung als Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen, sorgen dafür, dass die Figuren und Motive Kafkas die komplexe zeitliche Struktur, die Benjamin in Kafkas Welt bloßlegt, immer wieder zum Ausdruck bringen. Diese Welt ist auch

⁷ „Wir wissen nicht, wie diese unbekannte Familie – aus Menschen und aus Tieren – sich zusammensetzt. Nur soviel ist klar, dass sie es ist, die Kafka zwingt, Weltalter im Schreiben zu bewegen. Dem Geheiß dieser Familie folgend, wälzt er [Kafka, FG] den Block des geschichtlichen Geschehens wie Sisyphos den Stein. Dabei geschieht es, daß dessen untere Seite ans Licht gerät. Sie ist nicht angenehm zu sehen.“ [BENJAMIN, 1977: 428]

verbunden mit einer Welt des Kindes, die im Kafka-Essay an entscheidenden Stellen aufblitzt. Gewöhnlich werden die kleinen Erzählungen oder Texte, auf die die Titel des Essays verweisen, von Benjamin ausgelegt („Potemkin“, „Das bucklicht Männlein“, „Sancho Pansa“), am wenigsten aber, wie Adorno bemerkt, die Photographie Kafkas, die zu Beginn des zweiten Kapitels („Ein Kinderbild“) beschrieben wird. Gerade so, als ob das Kindliche darin entstellt oder bereits vergessen ist, ist nur kurz von der ‚armen kurzen Kindheit‘ die Rede, die in dieser Photographie ergreifend Bild geworden sei [BENJAMIN, 1977: 416]. Die Welt Kindheit ist mit dem Verweis auf die ‚arme kurze Kindheit‘ keine ausschließlich individuelle, der Hinweis, dass das Modell in stickigen und schwülen, gepolsterten Tropen steht, zeigt ihre Beziehung zur Sumpfwelt an und führt sie gleichsam als eine quasi-phylogenetische an. Nur quasi-phylogenetisch, weil diese Art von Kindheit auch nicht mehr in eine chronologische Ordnung übertragbar ist. Deswegen wird der Trauer einer entstellten Kindheit auch etwas entgegengehalten, das nicht einfach in die Vergangenheit zurückführt, sondern in die Zukunft weist. Die Trauer dieser auf der Photographie abgebildeten ‚unermesslich traurigen‘ Augen wird nämlich vielleicht verzehrt worden sein durch den „inbrünstige[n] ‚Wunsch, Indianer zu werden““ [Ebd.]. Benjamin hält sich nicht lange bei der Beschreibung des Kinderbilds auf, sondern verschiebt den Fokus sogleich auf ‚Amerika‘, wo „der Autor“, der „sich nie anders als mit dem gemurmelten Initial ansprach“, plötzlich „mit vollem Namen auf dem neuen Erdteil seine Neugeburt“ erlebt.⁸ Und zwar erlebt er sie auf dem „Naturtheater von Oklahoma“ [BENJAMIN, 1977: 417]. Das Naturtheater von Oklahoma ist ein „gestisches“ [BENJAMIN, 1977: 418] und es scheint in einer nicht auf den ersten Blick ersichtlichen Beziehung zur Sumpfwelt und zur Kindheit zu stehen, weil auf ihm, analog zu jenen beiden anderen Bereichen, eigene Gesetze herrschen, die sich der herrschenden Ordnung zu entziehen scheinen. Weder zeitliche noch räumlich-kontinentale Grenzen sind in dieser Gemengelage von Bezügen noch auszumachen, wenn man mitbedenkt, dass das Naturtheater von Oklahoma auf das chinesische Theater zurückweisen soll. Die Sumpfwelt und die Kindheit sind zeitlich nicht eindeutig situierbar, aber man weiß, dass sie in einer Differenz zur chronologischen Ordnung stehen und dass sie sich auch von den Sphären des Rechts und der Familie unterscheiden. Ebenso wenig ist klar, wie es sich mit dem Theater von Oklahoma verhält, wo es sich befindet, oder wann es statthat. Der Gestus jedoch ist ein gemeinsames Element all dieser (zeitlichen und räumlichen) Nicht-Orte.

⁸ Das Motiv der Neugeburt in Amerika ist ein alter Topos, den auch Mircea Eliade in seinem, weiter oben bereits erwähnten, Buch beleuchtet: „Neu-England, Neu-York, Neu-Haven – alle diese Namen drücken nicht nur Heimweh nach dem verlassenen Vaterland aus, sondern vor allem die Hoffnung, dass in diesen neuen Ländern und in diesen neuen Städten das Leben neue Dimensionen bieten würde. Und nicht nur das Leben: alles in diesem Kontinent, den man als ein irdisches Paradies betrachtete, musste grösser, schöner, stärker sein. In Neu-England, das als dem Garten Eden gleich beschrieben würde, waren angeblich die Rebhühner so gross, dass sie nicht mehr fliegen konnten, und die Truthühner fett wie Lämmer. Diese amerikanische Vorliebe für das Grandiose, die ebenfalls religiösen Ursprung hat, wird auch von den hellsten Köpfen geteilt.“ [ELIADE, 1976: 138]

5. Gesten und das Naturtheater von Oklahoma

Vom Gestus ist in Benjamins Essay viel die Rede, jedoch ist damit nicht ein Gestus gemeint, den man über Konventionen aufschlüsseln könnte. Wenn von Gebärden oder Gesten die Rede ist, so handelt es sich nicht um konventionalisierte Gebärden oder Gesten. Benjamin meint, „Kafkas ganzes Werk“ stelle einen „Kodex von Gesten“ dar, aber diese hätten „keineswegs von Hause aus für den Verfasser eine sichere symbolische Bedeutung“, vielmehr würden sie „in immer wieder anderen Zusammenhängen und Versuchsanordnungen um eine solche angegangen“ [BENJAMIN, 1977: 418]. Die Gesten werden demnach in stets anderen Konstellationen erst deutbar.⁹ Wenn beispielsweise anhand dieser theatralischen Gesten eine Brücke zur Sumpfwelt, zur Welt der Tiere oder zur Welt der Kindheit geschlagen werden könnte, dann weil es sich bei dieser gestischen Sprache um eine Sprache handelt, die nicht gleichzusetzen ist mit der Ordnung einer semiotischen Sprache. Es handelt sich bei dieser Gestensprache nämlich eher um eine bildliche Sprache. In seinem Sammelreferat mit dem Titel „Probleme der Sprachsoziologie“ [BENJAMIN, 1972: 452-480] wird das relativ deutlich gemacht. In diesem Referat interessiert sich Benjamin für die Auseinandersetzung einiger zeitgenössischer wissenschaftlicher Ansätze mit dem Problem des Sprachursprungs. Eine Möglichkeit, sich dem Sprachursprung zu nähern, sind Spekulationen über die Frage, auf welche Weise sich erstmals der Ausdruck auf das Ausgedrückte bezogen haben mag. Wenn man von einer ursprünglichen Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Ausdruck und Ausgedrücktem ausgeht, stößt man auf der Ebene der Laute auf Lautmalerei, also Onomatopoesie, oder auf der Ebene des körperlichen Ausdrucks auf Mimik oder Zeigegesten. Benjamin scheint beiden Theorien eine gewisse Plausibilität abzugewinnen, favorisiert aber letzteres. Mit Verweisen auf Untersuchungen über die Kommunikation ‚Primitiver‘ (Lucien Lévy-Bruhl) oder der Kindersprache (Jean Piaget) soll plausibilisiert werden, dass auch unsere abstrakte und konventionalisierte, semiotische Sprache, im Grunde genommen auf einer bildlichen Sprache fundiert ist. Von dieser bildlichen Dimension der Sprache finden sich – und hier ist die Argumentationsweise analog zur Sumpfwelt-Mythos-Debatte im Kafka-Essay – in der semiotischen nur noch Überreste. Lautmalereien oder Gesten weisen zwar noch zurück auf diese Dimension, aber sie haben freilich nicht mehr dieselbe Bedeutung und Funktion wie in der ‚Urzeit‘. Nichtsdestotrotz hat die bildliche Dimension der Sprache noch eine Funktion oder Qualität, aber eine nicht über die abstrakte und semiotische Dimension leicht aufzuschlüsselnde. Diese Art von Genealogie der Sprache teilen die Interpretationen Benjamins durchaus mit den Ideen Klages¹⁰, die jedoch um einiges drastischer formuliert sind und auch eine starke Wertung enthalten.¹⁰ Bei Benjamin geht es nicht darum, die Bildlichkeit zu

⁹ Im Grunde teilt diese Einschätzung auch Nicolas Pethes: „Der gestischen Bilderschrift ist – wie der barocken Allegorie – die Vergänglichkeit ihrer Bedeutung eingeschrieben, mehr noch: die Geste ist eine Setzung, die ihr eigenes Vergehen impliziert.“ [PETHES, 2010: 309]

¹⁰ Vgl. KLAGES, 1932: 851: „Am Anfang steht das Symbol und für das davon geleitete Denken der symbolische Name; ihm folgt die Person und für den schon menschengläubigen Denker das, was ihm Personheit zunächst vom Nichtpersönlichen scheidet: das Urteilsvermögen oder der Geist; am Ende steht ein in sich verfeindetes

restituieren und gegen die ‚Begriffe‘ oder die semiotische Dimension der Sprache zugunsten einer vergangenen Bildwelt zu argumentieren. Es geht ihm vielmehr darum, diese bildliche Dimension zu reflektieren, sie abzulesen auch an sprachlichem Material, das nicht primär, sondern bloß verschüttet von ihr zeugt, um das ‚Neue‘ kritisch lesbar zu machen. Deshalb deutet Benjamin Kafka aus der Mitte seiner Bildwelt. Bildwelt ist bei Benjamin nicht metaphorisch gemeint. Die Welt der Bilder ist da, aber begriffen in einer dialektischen Spannung zwischen der Sumpfwelt, d.h. der Welt der Ungeschickten und Unfertigen, der Tiere und der Kindheit, und dem Mythos oder der Welt der Beamten und Väter.

Der Gestus, der im Kontext von Benjamins Kafka-Deutung auf eine ‚urtümliche‘, bildliche Dimension der Sprache verweist, lässt sich freilich auch auf das Theater beziehen. Weiter oben war die Rede davon, dass Kafkas Werk einen Kodex von Gesten liefere, die in stets neuen Versuchsanordnungen und Zusammenhängen angegangen zu werden haben, damit ihnen überhaupt eine Bedeutung abgerungen werden kann. Benjamin schreibt nun, dass das Theater der Ort dieser Versuchsanordnungen sei. Damit meint Benjamin zum einen das Naturtheater von Oklahoma, auf dem die Schauspieler sich selber spielen („Eine der bedeutsamsten Funktionen dieses Naturtheaters ist die Auflösung des Geschehens in das Gestische.“ BENJAMIN, 1977: 418), zum anderen auch das ominöse ‚Welttheater‘ Kafkas. Kafkas Welttheater ist nicht mit dem Naturtheater von Oklahoma gleichzusetzen, wie aus einer Notiz deutlich wird: „Wenn es bei Kafka etwas wie einen Gegensatz zwischen Verdammnis und Seligkeit gibt, so hat man ihn [...] allein in dem Gegensatz zwischen Welt- und Naturtheater [zu suchen]“ [BENJAMIN, 1977: 1262]. Im Naturtheater treten die Leute ihrer Natur nach auf, d.h. ihnen wird nichts anderes zugetraut, als sich selbst zu spielen [BENJAMIN, 1977: 422]. Das macht sie in gewisser Weise zu Seligen, insofern als sie nämlich vom Zwang zur Nachahmung befreit sind. Sven Kramer meint, dass im Naturtheater der Druck der Vorwelt von den Schauspielern genommen sei, weil in ihm Gleichzeitigkeit herrsche: „auf den Gesten lastet kein vorweltliches Erbe, das abgeworfen werden müßte“ [KRAMER, 1991: 41]. Schließlich spielen die Schauspieler sich selber und können im Grunde nichts vergessen haben. Den Schauspielern des Naturtheaters sei der ‚identifikatorische Schrecken‘ genommen, dem sie im Welttheater“ unterlägen. In der Logik des Essays stellt dies nach Kramer ein „Skandalon“ dar, weil ein „Bild des erlösten Menschen gezeichnet“ würde, das den Anspruch erhöhe, „den erlösten Zustand bereits jetzt beschreiben zu können“ [Ebd.]. Doch die Rolle, die die Figuren auf dem Theater spielen, könnte auch nicht stimmen, was das Erlösungsbild des Naturtheaters korrumpiere, wirft Kramer ein. Vielleicht ist es aber sogar noch komplizierter, da die Rolle, die der Schauspieler spielt, zwar ‚stimmt‘ (wenn man das Wort Kramers gebrauchen möchte), der Schauspieler aber trotzdem nicht einfach ein ‚erlöster Mensch‘ sein kann. Vielmehr ist diese Kategorie ‚Mensch‘ auf die erlösten Schauspieler nicht mehr anwendbar. Wenn in einer Notiz, auf der mit rotem Farbstift kreisförmig

Doppelgebilde: der zur Selbstherrlichkeit der sogenannten Idee emporgeschraubte Begriff und der nicht minder selbstherrlich sich gebärdende Gegenstand[.]“

„Kindheit“ und „Gestisches Theater“ als Hauptstichworte vermerkt sind, Benjamin mit Blick auf Franz Rosenzweig schreibt, der ‚innere Mensch‘ in China sei „charakterlos“ und stelle den ‚Durchschnittsmenschen‘ dar [BENJAMIN, 1977: 1223], und diese Charakterlosigkeit im Essay mit dem Naturtheater in Verbindung gebracht wird, so hat man es bei den Schauspielern des Naturtheaters definitiv mit einer übersteigerten Charakterlosigkeit zu tun, die ihnen im Grunde alle Menschlichkeit abzieht. Benjamin bringt die Schauspieler zwar mit dem Studium zusammen, das eine Geste der noch Unerlösten ist, aber im Unterschied zu den Schauspielern studieren die Studenten etwas anderes als ihre Rolle. Man darf nicht vergessen, dass der Schauspieler sich selbst spielt, seine Rolle also ihn selbst darstellt, was herkömmliche Repräsentationsverhältnisse und jene Ordnungen unterläuft, die es ermöglichten, die Schauspieler klar zu kategorisieren: „Diese Rolle studieren sie; der wäre ein schlechter Schauspieler, der ein Wort oder einen Gestus aus ihr vergäße. Für die Glieder der Truppe von Oklahoma aber ist sie ihr früheres Leben. Daher die ‚Natur‘ dieses Naturtheaters. Seine Schauspieler sind erlöst.“ [BENJAMIN, 1977: 435] Man könnte meinen, der entscheidende Akzent läge auf diesem ‚früher‘, das selbst in seiner Unbestimmtheit nicht chronologisch zu verstehen ist. ‚Natur‘ bedeutet nicht einfach nur, dass die Schauspieler sich selber spielen – was auch immer dieses Selbst ist –, sondern auch, dass dieses Sich-selber-Spielen ein seltsam kindliches Spiel im Naturzustand ist, das das Personal auf dem Welttheater gar nicht zu spielen beherrscht, weil auf ihm andere (oder besser: überhaupt) Gesetze herrschen. Man erinnere sich an das Kinderphoto Kafkas: Das dort abgebildete Kind ist keins mehr, man verlangt Ähnlichkeit mit ihm selber, doch diese Ähnlichkeit vermag es nicht zu leisten, zu oft wurde von ihm in einer entstellten Umgebung schon ein entstelltes Bild gemacht. Ebenso ergeht es dem Kind in der Berliner Kindheit, das sich allem ähnlich zu machen versteht, außer sich selber: „Und darum wurde ich so ratlos, wenn man Ähnlichkeit mit mir selbst verlangte. Das war beim Photographen. Wohin ich blickte, sah ich mich umstellt von Leinwandschirmen, Polstern, Sockeln, die nach meinem Bilde gierten wie die Schatten des Hades nach dem Blut des Opfertieres.“ [BENJAMIN, 1977: 261] Die Schauspieler auf dem Naturtheater müssen hingegen nichts nachahmen und sind demnach wörtlich Schauspieler, die im Grunde jenes reine Spiel zur Schau stellen, das ganz eigentlich ‚Nichts‘ ist. Wenn es heißt, dass sie ihre Rolle studieren, dann handelt es sich bei diesem Studium um ein Nichts, weil es ‚nichts‘ zu studieren gibt. Sie halten sich auf einer Schwelle auf, auf der das Etwas überhaupt erst anbricht. Das Studium wird nämlich bei Benjamin als die „Krone“ der Askese bezeichnet, die von Kafka „aus den versunkenen Knabenjahren an der Tag“ gebracht würde. Kafka zitierend fährt Benjamin fort: „Nicht viel anders – jetzt war es schon lange her – war Karl zu Hause am Tisch der Eltern gesessen und hatte seine Aufgaben geschrieben, während der Vater die Zeitung las oder Bucheintragungen und Korrespondenzen für einen Verein erledigte und die Mutter mit einer Näharbeit beschäftigt war und hoch den Faden aus dem Stoffe zog.“ [BENJAMIN, 1977: 434 f.] Kurz darauf kommentiert Benjamin: „Vielleicht sind diese Studien ein Nichts gewesen. Sie stehen aber jenem Nichts sehr nahe, das das Etwas erst brauchbar macht –“. Die Figuren auf dem Welttheater also studieren anders als die

Schauspieler des Naturtheaters. Die Figuren auf dem Welttheater haben ihre Kindheit verloren und sind im Alltag mit einer entstellten Welt konfrontiert, in die die Vorwelt als Vergessenes hineinragt. Die Figuren auf dem Welttheater studieren nicht einfach ihre Rolle, auch die Studenten nicht, die zur Sippe jener Mischwesen gehören, von der andernorts die Rede war, und für die es noch Hoffnung gäbe. Benjamin schreibt deswegen auch dezidiert, der Student sei im Gegensatz zum Schauspieler „noch nicht“ erlöst [BENJAMIN, 1977: 435]. Er zeichnet also mitnichten ein „Bild des erlösten Menschen“, wie Kramer meint; vielmehr entwirft er eine Sphäre, an der jede Repräsentationslogik scheitert. Benjamin entwirft kein Bild, seine Interpretation des Naturtheaters behauptet, es zeichne sich durch undenkbbare, nichtige Gesten aus. Möglicherweise lässt sich dieses Naturtheater von Oklahoma, trotz seines Namens, der sich auf einen Ort bezieht, deshalb auch nicht wirklich verorten. Vielleicht auch gerade darum nicht, weil es sich um ein Theater auf dem Theater, nämlich dem Welttheater, handelt, von dessen Mühseligkeiten (Benjamin spricht in Zusammenhang mit dem Welttheater ja von ‚Verdammnis‘) seine Exponenten befreit sind. Das Naturtheater von Oklahoma führt also eine dritte Zeit in den Gedankenkomplex rund um das Werk von Franz Kafka eine, eine Zeit, die sich auf die Zukunft bezieht und eine Utopie entwirft.

Die Geste, die es ermöglichen soll, Erfahrungen zu machen, die sich der Rolle der Schauspieler des Naturtheaters annähern, ist das Studium. Denn angeblich stößt Kafka im Studium auf Fragmente des eigenen Daseins, welche noch im Zusammenhang der Rolle stehen. Weiter spekuliert Benjamin im Stile des Sisyphos-Gestus über Kafka: „Er würde den verlorenen Gestus zu fassen bekommen wie Peter Schlemihl seinen verkauften Schatten. Er würde sich verstehen, aber wie riesenhaft wäre die Anstrengung!“ [BENJAMIN, 1977: 436] Im Unterschied dazu besteht die Rolle der Schauspieler des Naturtheaters bekanntlich darin, sich selber zu spielen, sie spielen sich vollständig und sind nicht nur auf Fragmente ihres Daseins zurückgeworfen. Für die Schauspieler gibt es keinen verlorenen Gestus, sie sind nicht mit der Vorwelt konfrontiert und haben demnach nichts vergessen oder verloren. Ganz anders die Studenten oder der von Benjamin gar auf die Bühne geschickte Kafka. Die Figuren auf dem Welttheater müssen sich unermesslich anstrengen, um sich einzufangen. Und mit einer Formulierung, die an die berühmte geschichtsphilosophische These rund um den ‚Angelus Novus‘ erinnert, hält Benjamin fest: „Denn es ist ja ein Sturm, der aus dem Vergessenen herweht. Und das Studium ein Ritt, der dagegen angeht.“ [BENJAMIN, 1977: 436] In diesem fortschrittskritischen Bild kündigt sich ein Scheitern an, das mit großen Mühen verbunden ist und dem sich nach Benjamin weder Kafkas Figuren noch ihr Schöpfer entziehen können. Kafka rechnete sich, wie Benjamin schreibt, selbst zu denen, „die scheitern mussten“. „Gescheitert ist sein großartiger Versuch, die Dichtung in die Lehre zu überführen und als Parabel ihr Haltbarkeit und die Unscheinbarkeit zurückzugeben, die im Angesicht der Vernunft ihm als die einzig geziemende erschienen ist. Kein Dichter hat das ‚Du sollst dir kein Bildnis machen‘ so genau befolgt.“ [BENJAMIN, 1977: 428] Diese These lässt sich gut mit der Wichtigkeit der Gesten für Kafka verbinden. Dieses ‚Du sollst dir kein Bildnis machen‘, bedeutet nämlich nicht, dass Kafka keine

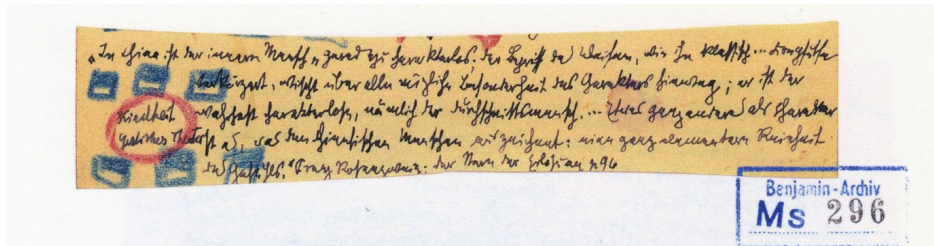
Bilder macht, sonst wäre Benjamins Versuch, Kafka aus der Mitte seiner Bildwelt zu deuten, ja sinnlos. Vielmehr darf man Kafkas Befolgung des Gebots als Weigerung verstehen, Abbilder zu produzieren, die sich nach Maßgabe einer repräsentativen Ordnung in Begriffen der Identität, der Ähnlichkeit, der Analogie oder des Gegensatzes auf irgendein Original oder einen Urzustand als Abgebildetem beziehen ließen. Kafka bildet keine verschütteten Bilder ab, möchte nicht archaische Bilder zum Vorschein bringen, sondern sie brechen durch in der Zeichnung der mythisierten Gegenwart.¹¹ Jene Ähnlichkeit, die mit den Bildern Kafkas in Erscheinung tritt, hängt mit dem Vergessenen zusammen. Wie im Traum gelingt ihm das, was bei vollem Bewusstsein niemandem gelingen würde: Er schafft eine Verbindung des Aktuellen mit dem längst Vergessenen und produziert so Bilder, die über eine unsinnliche Ähnlichkeit lesbar machen, was nie geschrieben wurde, um die Schrift auf eine neue Dimension hin zu öffnen. Der Gestus offenbart sich in diesem Kontext als etwas zu Deutendes und als gleichzeitiges Mittel zur Deutung einer Schrift, die abhanden gekommen ist („Seine Gehilfen sind Gemeindediener, denen das Bethaus, seine Studenten Schüler, denen die Schrift abhanden kam.“ [BENJAMIN, 1977: 437]). Dieser Unverständlichkeit begegnet Benjamin, indem er Kafka nicht linear liest, sondern aus der ‚Mitte seiner Bildwelt‘.

6. Benjamins Kafka-Zettel

Benjamin hat selbst äußerst klein geschrieben, und mehrheitlich mit der Feder. Die Feder musste er sogar manchmal umdrehen, um das seinen Vorstellungen entsprechende Schriftbild zu erzielen. Rund um den Kafka-Aufsatz hat Benjamin aber noch anderes unternommen: Er hat Überlegungen zu bestimmten Motiven auf Papier festgehalten, das er dann zu kleinen Zetteln verschnitten hat. Auf diesen Zetteln finden sich auch farbige Zeichnungen oder Symbole, die markieren, zu welchem Themenkomplex das Geschriebene gehört. Unabhängig von diesem Umstand zeugen diese Zettel von einem gestischen Schreiben, von einem handschriftlichen Verfahren, das die semiotische Sprache mit ihrer leiblichen Dimension verknüpft, um sich jener Bildlichkeit anzunähern, die gleichzeitig das Motiv dieses Schreibens ist. Losgelöst von einer graphologischen Deutbarkeit verknüpft sich dieses Schriftbild oder diese Sprache mit ihrer magischen Seite, mit dem Gestus und ihrer Leiblichkeit, die von etwas Vergessenem zeugt, dem man sich zuzuwenden hätte, wenn man inmitten der Ordnung, die das Lebendige Gesetzen homogener Wiederholung unterwirft, jenes Neue oder Nu zu erhaschen vermöchte, das von der Freiheit zeugt (siehe Kafkas Bucephalus oder seine – nach Benjamin – vollkommenste Geschichte über den heiteren Sancho Pansa, der sich von seiner Last befreit hat). Gerade deshalb legt Benjamins Versuch, Kafka aus der Mitte seiner Bildwelt zu deuten, nicht nur nahe, vielleicht den einen oder anderen Blick auf

¹¹ Vgl. dazu die treffende Deutung Werner Hamachers: „Es gehört vielmehr zur Paradoxie des magischen Charakters von Kafkas Bildern, daß sie aufhören, Bilder, Nachbilder oder Vorbilder, zu sein. Ihre Magie kommt dadurch zustande, daß sie sich dem schlechthin Unähnlichen ähnlich machen, dem Unbekannten, Unvertrauten und Nichtantizipierbaren. Dieses schlechthin Unähnliche aber ist ein Aspekt der Zukunft.“ [HAMACHER, 1998: 292 f.]

Kafkas handschriftliche Aufzeichnungen zu werfen, sondern diesen Blick vielleicht auch Benjamins eigenen Aufzeichnungen zu schenken, in denen die Gestaltung und ihr Verhältnis zu etwaigen Zonen mit den Spannungen, die die Kafkasche Welt nach Benjamin auszeichnen, zu korrespondieren scheinen. Einige Notizblätter, auf denen die Überlegungen zu Kafka niedergeschrieben sind, sind schlicht entstellt:



Nicht nur die Schrift, sondern die Blätter selbst sind von auffälliger Kleinheit und so zugeschnitten, dass sie als nicht ganz unversehrt erscheinen müssen. Man findet darauf Zeilen einer relativ kompakten Schrift, die bis auf den Boden und den Rand des Papiers reichen. Ebenso sieht man am oberen Rand noch Buchstabenreste, die genau von jener Zone herrühren, die Anja Mendelssohn, deren Text „Der Mensch in der Handschrift“ Benjamin rezensiert hat, mit explizit konstatiertem Blick auf Bachofen mit dem Erdboden oder der Vorwelt in Verbindung bringt:¹² entstellte Buchstaben auf einer Zeilenzone, die auf ihre Verstricktheit mit der Sumpfwelt weist. Genau in dieser Region sind auch Farbenstriche auszumachen, die bestenfalls an eine Kinderzeichnung erinnern. Auch die Symbole, der Kreis, der das Wort „Kindheit“ und „Gestisches Thea(ter)“ einkreist, haben kindlichen Charakter, der mit der kunstvollen Kleinheit und Gedrängtheit des restlichen Schriftbilds auf eine frappante Weise mit den Überlegungen zu Kafka in einer unheimlichen, man möchte sagen: unsinnlichen, Ähnlichkeit zu stehen scheinen. Der Gestus dieser Notizen, ihre Schriftbildlichkeit, macht sie schon beinahe auf einer materiellen Ebene zu einem Teil

¹² Vgl. MENDELSSOHN, 1928: 71, wo Bachofensche und Klages'sche Theoreme auf die Graphologie übertragen werden, denn ‚Richtungen‘ und ‚Zonen‘ der Handschrift (vgl. die Rede von der mittleren Zone, die von kleinen Buchstaben eingenommen wird, von einer unteren, die Schleifen von g's oder f's enthält und von einer oberen Zone, die von Oberzeichen, von Großbuchstaben beherrscht wird) werden mit Klages'schen Kategorien analogisiert, nämlich mit der materiellen Welt (untere Zone), mit der Seele (mittlere Zone) oder mit dem Geist (obere Zone). Vgl. auch Ebd.: 76: „Zwischen unterer und mittlerer Zone liegt als Grenze die Zeile. Es wird nach dem Bisherigen nicht mehr überraschen, daß die Zeile den Erdboden darstellt. Die Buchstaben stehen seit einem gewissen Punkt ihrer Entwicklung, wie wir gesehen haben, auf der Zeile, wie ihre Urbilder, Menschen, Tiere und Dinge auf dem Erdboden standen. Man darf sich durch die Tatsache der unter die Erdoberfläche stoßenden Unterlängen nicht davon abhalten lassen, die Beine auf der Zeile zu suchen, wenn man sich Buchstaben in körperliche Darstellungen zurückverwandelt. Auf gleicher Höhe, daneben, können in anderen Buchstaben Kopf, Auge, Mund, Hand stehen, ebenso wie in der frühen Kinderzeichnung, die eine Zusammenordnung und Proportionierung von Körperteilen noch nicht kennt.“

der Kafkaschen Bildwelt. Es handelt sich dabei aber gleichzeitig um einen Akt äußerster Bildkritik, der den Sinn der semiotischen Sprache wie auch eine mögliche Lesbarkeit von Bildlichkeit über Ähnlichkeitsgesetze an ihren Abgrund treibt, denn weder lässt sich anhand des Schriftbilds oder der gemalten Symbole auf Kafka schließen, noch hilft die Entzifferung der Buchstaben weiter. Beides wird durchkreuzt, aber als Teil einer konstellativen Lektüre muss sowohl Bild- als auch Buchstäblichkeit ernst genommen werden.

7. Fazit

Benjamins Kafka-Studien bieten eine Fülle von Deutungsangeboten. Ein großes Thema bildet aber zweifelsohne die ‚Bildwelt‘ Kafkas und ihre zeitlichen Bezüge. Nach Benjamin korrespondiert die Thematik von Kafkas Werk mit einer historischen Situation, nur wird diese bei Kafka im Medium der Literatur verhandelt. Die komplexe Verflechtung der Zeitebenen in Benjamins Kafka-Deutung weisen auf ein dialektisches Modell, das keine positiv zu konstatierende Synthese kennt: die Utopie ist nicht die Synthese aus Sumpfwelt und Mythos. Den archaischen Urbildern der Sumpfwelt, die in der Welt des Mythos durchbrechen, korrespondiert kein Zukunftsbild; die Zukunft bleibt eine notwendige Leerstelle oder Differenz, an die sich die Hoffnung bindet – das unterscheidet Benjamin (und mit ihm sein Verbündeter Kafka) von reaktionären Denkern wie Bachofen und Klages. Das sperrt Benjamins Kafka auch gegen Lektüren, die Kafka symbolisch – sei es mit Bezug auf die Religion, sei es mit Bezug auf die Psychoanalyse – (aus)deuten möchten. Durch das zeitliche Modell, das Benjamin Kafka unterlegt, demonstriert er, dass keine lineare Kafka-Lektüre möglich ist. Als ob Benjamin diesen Umstand spiegeln wollte, verunmöglicht er auch eine lineare Lektüre seines eigenen Texts. Und wie als ob dies auch auf der materiellen Ebene seines Textes zusätzlich ausgedrückt würde, zerstückelt er seine Notizen. Wie Kafkas ‚Kodex von Gesten‘ haben sie keine „sichere symbolische Bedeutung“, wie bereits weiter oben festgehalten wurde, auch sie müssen vielmehr „in immer wieder anderen Zusammenhängen und Versuchsanordnungen um eine solche angegangen“ werden. Die Notwendigkeit, das Material und seine inhaltlichen Bezüge in stets neue Lektüre-Konstellationen zu bringen, erschwert demnach die Lektüre der Benjaminschen Kafka-Deutung und macht es schwer, die Ebenen auseinanderzuhalten. Nichtsdestotrotz, gerade weil man diese Lektüre nicht so einfach ausschöpfen kann, hat sie uns nach wie vor etwas zu sagen. Sie suspendiert demnach genau jene Kräfte, die sie kritisch beleuchtet und hält sich und ihren Gegenstand offen. Auch damit versucht sie in Interaktion mit ihrem Leser im Vollzug dessen, was sie selbst erprobt, eine ihrer Botschaften deutlich zu machen: nämlich, dass auch im Scheitern noch Hoffnung liegt.

BILDNACHWEIS

Walter Benjamin Archiv (Hrsg.), *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, Frankfurt am Main 2006, S. 174.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachofen, Johann Jakob, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Frankfurt am Main 1975;
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften. Band II. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977;
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften. Band III. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972;
- Cohen, Hermann, *Ethik des reinen Willens*, 2. Auflage, Berlin 1907;
- Derrida, Jacques, *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*, aus dem Deutschen von Alexander García Düttmann, Frankfurt am Main 1991;
- Dörr, Georg, *Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule*, Würzburg 2007;
- Eliade, Mircea, *Die Sehnsucht nach dem Ursprung. Von den Quellen der Humanität*, Frankfurt am Main 1976;
- Hamacher, Werner, *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt am Main 1998;
- Klages, Ludwig, *Der Geist als Widersacher der Seele*, 3. Band, 1. Teil, *Die Lehre von der Wirklichkeit der Bilder*, Leipzig 1932;
- Klages, Ludwig, *Vom kosmogonischen Eros*, München 1922;
- Kramer, Sven, *Rätselfragen und wolkige Stellen. Zu Benjamins Kafka-Essay*, Lüneburg 1991;
- Mendelssohn, Anja und Georg, *Der Mensch in der Handschrift. Mit zahlreichen Schriftproben und 11 Tafeln*, Leipzig 1928;
- Pethes, Nicolas, „Die Transgression der Codierung. Funktionen gestischen Schreibens (Artaud, Benjamin, Deleuze)“, in: Margreth Egidi et al. (Hg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen 2010, S. 299-314.

ZEITLICHE DISKONTINUITÄT ALS MOTIV UND ALS STRUKTURELEMENT IN *ZWISCHEN NEUN UND NEUN* VON LEO PERUTZ

Jean-Pierre CHASSAGNE
Universität Saint Etienne
jean-pierre.chassagne@neuf.fr

Abstract: In *From nine to nine*, two levels of temporality overlap. They are structured around a twelve-hour fictitious time superimposed on the clock time reduced to a few seconds. This story recounts the various episodes during one of Demba's days, from nine in the morning to nine in the evening. Only on the last page does it become clear that what has been described so far is actually pure fiction made up by Demba's mind as he dies. Such a crafty narrative challenges the reader's view on time. Time's motionlessness refers to the character's motionlessness. The original approach to temporality throughout the novel will thereafter lead to studying temporal distortion from a thematic, historical and structural angle.

Keywords: liberty, temporal distortion, identity crisis, memory, alienation.

Résumé: *Le Tour du cadran* juxtapose deux niveaux de temporalité, s'articulant sur la superposition d'un temps fictif, d'une amplitude de douze heures, et du temps de l'horloge, se réduisant à quelques secondes. Ce récit raconte les péripéties d'une journée de Demba entre neuf heures du matin et neuf heures du soir. A la dernière page seulement nous comprenons que tout ce qui vient de nous être narré est en réalité une fiction élaborée par l'esprit de Demba à l'instant de sa mort. Cette ruse narrative induit une remise en question de notre conception du temps. L'immobilisme du temps renvoie à l'immobilisme du personnage. Le traitement original de la temporalité dans ce roman nous amènera donc à étudier la distorsion temporelle sous un angle thématique, historique et structurel.

Mots-clés: liberté, distorsion temporelle, crise de l'identité, remémoration, aliénation.

Im ganzen Erzählwerk Perutz' ist die Zeitproblematik ein immer wiederkehrendes Motiv, das immer im Zusammenhang mit der Persönlichkeitsstörung der Hauptfigur aufgegriffen wird. Meistens prallen Gegenwart und Vergangenheit im Bewusstsein der Hauptfigur, die durch beunruhigende Erinnerungen gequält wird, aufeinander, so dass diese das Erinnernte je nach dem verdrängt oder verfälscht, um ihre Schuldgefühle loszuwerden. In den meisten Fällen weist die Konfrontation mit der Vergangenheit auf ein gestörtes Verhältnis zur Gegenwart hin.

In *Zwischen neun und neun* (1918) geht es jedoch nicht um die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart. Stattdessen überlagern sich

zwei Zeitebenen, nämlich ein fiktives zwölfstündiges Geschehen und ein realer Zeitraum, der sich vom ersten bis auf den neunten Glockenschlag erstreckt. Uns werden nämlich von einem auktorialen Erzähler die Ereignisse aus dem Leben der Hauptfigur Demba erzählt. Alles spielt sich vermeintlich zwischen neun Uhr morgens und neun Uhr abends ab. Jedoch versteht der Leser erst am Ende des Romans, dass die ganze Geschichte eine Fiktion in der Fiktion ist, nämlich ein von Dembas Bewusstsein im Augenblick des Sterbens erfundener Lebenstag. Als er versucht, ein in der Universitätsbibliothek entwendetes wertvolles Buch zu verkaufen, wird der Student des Diebstahls angeklagt. Nachdem zwei Polizisten ihm Handschellen angelegt haben, gelingt es ihm zu entfliehen, indem er vom Hausdach hinabspringt. Der junge Mann brauchte nämlich Geld, um seine Ex-Freundin Sonia wieder für sich zu gewinnen, indem er ihr eine Italienreise spendiert. So ist er scheinbar aus Liebe zum Straftäter geworden und macht sich nun nach seinem gelungenen Sprung einen ganzen Tag lang durch Wien auf die Suche nach Geld. Dabei muss er eine große Kunstfertigkeit entwickeln, um seine Handschellen unter seinem breiten Mantel zu verstecken. Und gerade im Laufe dieses zwölfstündigen vergeblichen Umherjagens kommt seine wahre Persönlichkeit ans Tageslicht. Er entpuppt sich nämlich als ein von Hybris besessener, zur Liebe unfähiger Mensch. Am Ende des Romans ist ihm die wieder eroberte Sonia gleichgültig geworden, so dass sein verzweifelter Suchen nach Geld sich rückblickend als sinnlos erweist. Demzufolge stellt sich heraus, dass dieses Paradoxon darüber hinaus eine List des Erzählers ist, der schließlich den Beweggrund seiner Figur entkräftet und die soeben verlaufenen Ereignisse als einen Wachtraum Dembas entlarvt. Tatsächlich sieht der Leser erst jetzt ein, dass er es mit einer im verstörten Bewusstsein Dembas, im Augenblick des Sterbens entstandenen Fiktion zu tun hatte. In seiner Traumwelt hat sich der verlassene Liebhaber in einen gleichgültigen Geliebten verwandelt. Die Erzählung kehrt zu ihrem Anfang zurück : die vergangenen letzten zwölf Stunden schmelzen auf einen durch die neun Schläge der Turmuhr eingegrenzten Sterbeaugenblick zusammen. So scheint es nun angemessen, die Behandlung des Zeitmotivs in thematischer, geschichtlicher und struktureller Hinsicht zu untersuchen.

1. Das unmögliche Beherrschen der Zeit

Dembas Einteilung der ihm zur Verfügung stehenden zwölf Stunden hängt eng mit der Wiedererlangung der Freiheit zusammen. Dieses Wort „Freiheit“ war ursprünglich der Titel des Romans und wird der Hauptfigur immer wieder in den Mund gelegt:

Das Herz wollte mir bersten vor dem einen Wunsch: Freiheit! Nur noch einen Tag Freiheit, nur noch zwölf Stunden Freiheit! Zwölf Stunden! [PERUTZ, 1988:99].

Und als er sterbend am Boden liegt, weil er von einem Dach hinuntergesprungen ist und als der letzte Glockenschlag ertönt, bemerkt der Erzähler mit beißender Ironie, und das ist die Pointe der Erzählung:“Stanislaus

Dembas Hände waren endlich frei!“ (211). Die Tatsache, dass die Handschellen während des Sturzes aufgingen, bedeutet keineswegs, dass Demba wieder über seine innere Freiheit verfügt. Seine Reaktionen kurz vor dem Absturz beweisen uns eher das Gegenteil. Als er auf dem Hausdach aus Angst vor der Verhaftung in Panik gerät, erweist sich, dass seine Auffassung der Freiheit durch die Beschleunigung der Zeit bedingt wird. Denn erst als er jeder Freiheit beraubt wird, ist ihm klar, was Freisein bedeutet. Die Gegenüberstellung der vergangenen Freiheit mit der künftigen Haftzeit erweckt bei ihm nur Bedauern und Frustration:

Pläne schossen mir in diesem Augenblick durch den Kopf, die ich jahrelang mit mir herumgeschleppt und niemals ausgeführt hab'. [...] Alles das hätte ich noch gestern tun können, unwichtige Dinge, gewiß, lächerliche Dinge, aber es war die Freiheit. Und ich sah, wie reich ich gewesen war bei meiner Armut, daß ich Souverän meiner Zeit gewesen war[...]. [PERUTZ, 1988:98-99].

Hier stellt sich heraus, dass einzig und allein die Endgültigkeit des gegenwärtigen Augenblicks Demba auf den Gedanken bringt, dass er seine vergangene Freiheit nicht hat genießen können. So projiziert er sich in die nahe Zukunft und äußert dabei den innigen Wunsch, dass ihm noch zwölf Stunden gönnt werden mögen, damit er die soeben geahnte Freiheit auskosten kann. Nun beschränkt sich die erzählte Zeit des Romans auf diese zwölf Stunden, die der Student ausnützt, um sich auf die vergebliche Suche nach Geld zu machen. Weit davon entfernt, ihn die Freuden der wiedererlangten Freiheit auskosten zu lassen, tragen die Ereignisse des verlaufenden Tages immer mehr zu seiner Selbstentfremdung bei. Diese ist durch seine Handschellen, von denen er sich nicht befreien kann, versinnbildlicht. Schließlich wird im Kapitel 19 klar, dass er nicht aus Liebe zu Sonia gehandelt hat, aus einem Gefühl also, das ihn hätte befreien können. Vielmehr haben ihn sein verletzter Stolz und ein Rachebedürfnis dazu gebracht, seinen Rivalen auszuschalten. Als er im vorletzten Kapitel seinen Spielgenossen gegenübersteht, die ihn unberechtigt beschuldigen, eine Uhr gestohlen zu haben, verwandelt er seine durch die Handschellen symbolisierte geistige Enge in ein Zeichen seiner Überlegenheit, nämlich in einen Revolver, mit dem er seine Zechbrüder bedroht. Von Haß geblendet lässt er sich täuschen und bildet sich ein, er wäre bewaffnet und könnte also seinen Gegnern Ehrfurcht einflößen. Die Anhäufung von Zeitangaben in seinem Mund zeugt von einem Wahn, der ihm die Illusion gibt, frei mit der Zeit der anderen Protagonisten und mit der eigenen schalten und walten zu können. In der Tat aber entgleitet ihm diese Zeit und sein tödlicher Absturz rückt unerbittlich näher:

Es sind fünf Minuten vor halb neun. Ich gebe den Herren fünf Minuten Zeit“, [...], „Verwenden Sie die Zeit nach Ihrem Gutdünken.“ [...] Ich habe wirklich nicht länger Zeit, ich bedaure, ich werde erwartet“, sagte Demba und wurde sogleich ärgerlich und verstimmt, weil man seine Zeit so ungebührlich in Anspruch nehmen wollte. [...] und die Uhr tickte, und ihre Zeiger krochen ohne Erbarmen dem Ziele zu. [PERUTZ, 1988:202-203].

Je mehr Demba sich seinem Tod nähert, desto mehr wächst der Genuß, den ihm das vermeintliche Herrschen über die Zeit seiner Mitmenschen verschafft. Parallel dazu weist der Erzähler immer wieder auf die geistige Entfremdung des Studenten hin:

Die Waffe, die er in seinen Händen zu halten vermeinte, hatte ihn zu ihrem Sklaven gemacht. Der Rausch der Macht hatte ihn unterjocht, die Lust zu morden hielt ihn gepackt und gab ihn nicht frei. [PERUTZ, 1988:202].

Dembas Machtgefühl ist hier paradox, und zwar in zweierlei Hinsicht: einerseits deutet er das Zeichen seiner Gefangenschaft um und macht aus seinen Handschellen ein Instrument der Befreiung, aber gleichzeitig unterwirft ihn die Waffe, die er zu besitzen glaubt, dem Diktat seiner mörderischen Triebe. Ein anderer Hinweis auf seine Entfremdung ist sein letzter Gedanke beim Hinunterspringen. Er erinnert sich nämlich an die Angst und den kindlichen Zorn, die ihn erfüllt hatten, als seine Mutter ihn als Kind hatte zu Boden fallen lassen. Durch diese Wiederbelebung einer verdrängten Erinnerung wird zwischen beiden Sturzscenen eine Parallele gezogen. So wird suggeriert, dass die heutige Unreife, die Demba bis an den Rand des Abgrunds geführt hat, in dem in der Kindheit erlittenen Trauma, das heißt in der Angst vor dem Aufgegeben werden ihren Ursprung haben könnte. Hier sind offensichtlich Spuren des Einflusses der psychoanalytischen Arbeiten Freuds, die die Entdeckung des Unbewussten ermöglicht haben. Demba handelt nicht wie ein vernünftiger, sondern wie ein von seinen Trieben beherrschter Mensch. Sein Leben erscheint nicht als ein langsames Fortschreiten auf das Erwachsenenalter zu, sondern als ein in einer unbeweglichen Zeit erstarrter Block, der ihn daran hindert, sich von den vergangenen Frustrationen zu befreien. Demba betrachtet allerdings diese unüberwindliche Entfremdung als untrennbar vom Menschsein. Sie ist für ihn eine Bürde, die niemand ihm abnehmen kann. Deshalb erklärt er seiner Freundin Steffi:

Die behalt ich mein Leben lang. Die behält jeder, der aus dem Kerker kommt. Weißt du's nicht, Steffi? Strafen werden von der Gerechtigkeit immer lebenslänglich verhängt. Wer aus dem Kerker kommt, der muß seine Hände verstecken, denn sie sind für immer geschändet. Er kann keinem Menschen mehr frei und offen die Hand reichen, er muß mit ängstlich versteckten Händen durchs Leben schleichen [...]. [PERUTZ, 1988:209-210].

Solche Aussagen mögen einen an den unerklärlichen Fluch erinnern, der auf dem Schicksal der Hauptfiguren in Kafkas Erzählwerk lastet. Diese unverilgbare Schuld ist außerdem mit der Erbsünde vergleichbar, die weder die Zeit, noch die menschlichen Taten auslöschen können. So ist Demba dazu verurteilt, bis ins Grab von seinen Obsessionen verfolgt zu werden. Seine letzten Gedanken vor dem Tod lassen daran keine Zweifel bestehen, als der Verlust des Zeitgefühls seinen Geist verwirrt:

Eine Turmuhr schlägt. Neunmal. Morgens? Abends? Wo bin ich? Wo war ich? Wie lange steh' ich schon hier und hör' die Turmuhr schlagen? Zwölf Stunden? Zwölf Sekunden? [...]

Als die beiden Polizisten — kurz nach neun Uhr morgens — den Hof des Trödlerhauses in der Klettengasse betraten, war noch Leben in Stanislaus Demba.[PERUTZ, 1988:211]

Die Überlagerung der offiziellen Uhrzeit der Polizisten (neun Uhr morgens) und der erlebten Zeit des sterbenden Demba gibt uns zweifellos zu verstehen, dass wir es hier mit einem Perutz'schen Erzähltrick zu tun haben, mit dem der Autor sowohl das Zeitgefühl seiner Romanfigur, als auch das seiner Leser durcheinanderbringt. Dieses freie Spiel mit der erzählten Zeit ist Bestandteil der Erzählfironie, die in der letzten Zeile des Romans gipfelt: *Stanislaus Dembas Hände waren endlich frei*. Diese abrupte lakonische Schlussformel zeugt von der Nichtigkeit des Wortes „Freiheit“, dessen Sinn erst durch den Tod des Subjekts aktualisiert wird. Die Freiheit, die dem Studenten bei seinem Tod zufällt, ist nie die, von der er soeben, während die neun Glockenschläge ertönten, geträumt hat. Nur seine Hände sind frei, nicht sein Geist, wenigstens solange er noch am Leben ist. Erst der Tod kann ihn von sich selbst und von seiner Entfremdung befreien, und zwar durch die Auslöschung der individuellen Zeit, was – wie wir später sehen werden – auch mit dem Sich Auflösen der erzählten Zeit zusammenfällt.

2. Individuelle Zeit und historische Zeit

Als das erste Kapitel seines Romans am 18.11.1921 in der *Arbeiter-Zeitung* in Wien erscheint, erklärt Perutz:

Dieses Buch wurde im Herbst 1917 geschrieben, in einer Zeit, als die Menschheit noch keine in Ketten geschlagenen Völker kannte. Der Fall von Stanislaus Demba, dem Helden dieses Romans, war damals ein groteskes persönliches Schicksal. Der Entwicklung der Dinge muß ich es zuschreiben, dass, wenn ich heute dieses Buch in die Hand nehme, ich den Eindruck habe, daß das Leben Stanislaus Dembas nicht das Schicksal eines einzelnen ist, sondern dass es mir als das Symbol der in Schlingen verstrickten und in Ketten geschlagenen Menschheit erscheint.[PERUTZ, 1921/1989:81].

Aufgrund dieser Interpretation scheint es berechtigt zu sein, auf Nietzsches und Walter Benjamins Betrachtungen über die Rolle des Augenblicks in der geschichtlichen Entwicklung zurückzugreifen. Zwar ist Demba nicht der Held eines historischen Romans, aber er verkörpert auf individueller Ebene die Unfähigkeit seiner Zeit, aus dem gegenwärtigen Augenblick die Lebenskraft zu schöpfen, die ihr den Bruch mit ihrer Vergangenheit und das Erfinden einer lebensspendenden Gegenwart ermöglichen würde. Nun aber kann laut Nietzsche und Benjamin der gegenwärtige Augenblick für denjenigen in Ewigkeit umschlagen, der das ihm innewohnende Sein zu begreifen vermag. Bekanntlich

schlägt Nietzsche der abendländischen, dekadenten, im Historismus befangenen gebliebenen Kultur vor, sich einer Verjüngungskur zu unterziehen, die vom apollinischen „Erkenne dich selbst“ ausgehen würde. Dieses Motto sollte den Anhänger dieser Philosophie dazu bringen, die eigenen Bedürfnisse einzuschätzen und auf das Unnötige zu verzichten. So könnte er „wieder von sich Besitz ergreifen [NIETZSCHE, 1981:183].“. Dies setzt aber sowohl eine „unhistorische“ Geisteshaltung voraus, d.h. (...)“ die Kunst und Kraft vergessen zu können und sich in einen begrenzten Horizont einzuschließen“, als auch eine „überhistorische“, d.h. die Fähigkeit, „die Mächte, die den Blick von dem Werden ablenken, hin zu dem, was dem Dasein den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden gibt“.[NIETZSCHE,1981:180]. Wie Nietzsche lehnt Benjamin jede Vorstellung von Kontinuität und Fortschritt in der geschichtlichen Entwicklung ab. Es gilt, den gegenwärtigen Augenblick nicht als einen Übergang auf dem Wege in die Zukunft zu betrachten, sondern als eine Zeitspanne, „in der die Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist.[BENJAMIN, 1977:259]. In dieser materialistischen Auffassung erscheint der Augenblick als „das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens“, er soll der geschichtlichen Entwicklung ein jähes Ende setzen, das von der Vergangenheit befreit und jede Vorstellung von Kontinuität Lüge straft.

Wie sieht es nun aber für Demba im Augenblick des Absturzes aus? Als er sich anschickt, hinabzuspringen, kommt die Zeit für den jungen Mann zum Stillstand und er begreift endlich, woraus die Freiheit bestand, die er bis heute verkannt hat. Diese plötzliche Bewusstwerdung, die eigentlich einen Bruch mit Dembas bisherigem Leben bedeutet, könnte wohl als die logische Folge der Beherrschung von Nietzsches Imperativ *Erkenne dich selbst* interpretiert werden. Sie könnte Demba dazu führen, das Joch der Vergangenheit und der Angst vor der Zukunft abzuwerfen. So könnte er an der Ewigkeit der wiederentdeckten unzerstörbaren Freiheit teilhaben. Wenn es so wäre, könnte man seinen Wunsch zu sterben, bevor die Polizei ihn verhaftet, als den Wunsch verstehen, als freier Mensch aus dem Leben zu scheiden:

[...] und da beschloß ich, mich nicht fangen zu lassen und lieber zu sterben. [PERUTZ,1988:99].

Die Umstände seines Absturzes verleihen tatsächlich diesem Augenblick eine messianische Dimension und kündigen eine frühlinghafte Wiedergeburt an :

Unten lag ein Garten. Ein bißchen Rasen, blühende Fliederbüsche, ein Rondell mit Blumen, Fuchsien vielleicht oder Stiefmütterchen oder Nelken. Und ein Baum. Aus einem offenen Fenster tönte Musik eines Grammophons : Prinz Eugenius, der edle Ritter.

Und das Lied machte mir Mut.[PERUTZ, 1988:99].

Jedoch weicht Demba durch die Identifizierung mit einem tapferen Helden aus der fernen Geschichte von der anti-historistischen Ethik ab, die Nietzsche und Benjamin als eine Notwendigkeit betrachten. In der Tat bezieht er durch diese Identifikation den eigenen Werdegang mit in den ununterbrochenen Geschichtsverlauf ein. Andererseits zeugt sein Bemühen um posthumen Ruhm von seiner Unfähigkeit, „den Blick vom Werden abzulenken“. Wegen seines wiederholten Zögerns und der erklingenden Worte des Liedes im Hintergrund büßt diese Szene vollkommen an Pathos ein und sie schlägt vielmehr ins Groteske um:

Ich faßte den Entschluß, bei den Worten: Stadt und Festung Belgerad, bei 'Belgerad' wollte ich — wollte ich hinunter. Ich schloß die Augen, und dann kam 'Belgerad' viel zu bald, und ich verschob es bis: 'Brücken', 'er ließ schlagen eine Brücke.' Und im nächsten Augenblick schob ich es nochmals hinaus bis: 'Hinüber rucken', 'hinüber', ja, dabei blieb es, das war das richtige Stichwort, wie ein Kommando. [PERUTZ, 1988:99-100].

Die Wörter *Brücken* und *hinüber rucken*, die ihm Mut geben sollen, deuten die Möglichkeit einer inneren Verwandlung, den endgültigen Aufstieg zu einer höheren Bewusstseinsstufe und zur Freiheit an. Doch verleiht das Wort „Kommando“ dieser Szene unerwartet eine komische Grundtonalität. Der Leser versteht nämlich, dass nicht der freie Wille Demba sein Verhalten vorschreibt, sondern dass er aus Zwang handelt. Außerdem soll man die Tatsache nicht übersehen, dass dieser Sprung in den Abgrund keinen Bruch mit der Vergangenheit mit sich bringt, wie es Benjamin und Nietzsche begrüßt hätten. Die zweite Erwähnung des Absturzes am Ende des Romans bestätigt, dass der Student sich nicht von seiner Vergangenheit befreit und sie überwältigt. Er stirbt auch nicht als freier Mensch:

Nur seine Augen wanderten. Seine Augen lebten. Seine Augen irrten ruhelos durch die Straßen der Stadt, schweiften über Gärten und Plätze, tauchten unter in der brausenden Wirrnis des Daseins, stürmten Treppen hinauf und hinunter, glitten durch Zimmer und durch Spelunken, klammerten sich noch einmal an das rastlose Leben des ewig bewegten Tages, spielten, bettelten, rauchten um Geld und um Liebe, kosteten zum letztenmal von Glück und Schmerz, von Jubel und Enttäuschung, wurden sehr müde und fielen zu. [PERUTZ, 1988:211-212].

Seine Augen, das heißt hier seine Innenwelt, kommen seinem zerschmetterten, am Boden regungslos liegenden Körper zu Hilfe und lassen ihn sehen, was er erlebt hätte, wenn er seinen Sturz überlebt hätte. Doch wird der Student nicht erlöst, weil er es nicht vermag, seine Vergangenheit abzuschütteln. Der Sprung ins Ungewisse emanzipiert ihn nicht, er führt ihn in ein Labyrinth, das schließlich in die Sackgasse des Todes mündet. Der junge Mann bleibt Gefangener seiner fixen Ideen und seines Willens zur Macht. Die Konfrontation mit dem Tod wirkt nicht wie eine Katharsis, sie bewirkt keine Selbsterkenntnis, die die vitale Kraft dieses Augenblicks offenbaren könnte. Vielmehr bleibt Demba in seinem Fiebertraum Sklave seines eigensinnigen Willens. Die Zeitdehnung im Augenblick

des Absturzes ist im Roman nicht nur thematisiert, sondern sie ist auch Bestandteil der Struktur der Erzählung und der Erzählstrategie des Autors.

3. Die Zeitstruktur des Romans

Die Kreisbewegung der erzählten Handlung verbirgt sich hinter der scheinbar linearen Erzählweise, denn bis zum letzten Kapitel wird das Ereignis, das der eigentliche Ausgangspunkt aller erzählten Ereignisse ist, verschwiegen. Gemeint ist der verhängnisvolle Absturz Dembas. So wird bis zur letzten Seite beim Leser die Illusion bekräftigt, dass sich vor seinen Augen ein vollständiger Lebenstag der Hauptfigur abspielt.

In den ersten sieben Kapiteln wird seine Aufmerksamkeit durch Dembas seltsames und unerklärliches Verhalten in Anspruch genommen. Die Bemühungen des jungen Mannes, sich Nahrung und Geld zu verschaffen, und die Gunst seiner ehemaligen Geliebten wieder zu erlangen, werden erst im Kapitel 8 verständlich, als der Student seiner Freundin Steffi sein Geheimnis anvertraut. Dieses Geständnis, das der Leser genau in der Mitte der Erzählung zu lesen bekommt, erweist sich erstaunlicherweise als das erste Glied in der Chronologie der Ereignisse. Tatsächlich erscheinen alle berichteten Fakten *a posteriori* als die logische Folge von dem Eingriff der Polizei und vom gelungenen Entkommen Dembas. Also hat es den Anschein, als würde sich der ganze Sinn des Romans in seinem Mittelpunkt herauskristallisieren.

Im zweiten Teil erwächst die Spannung nicht mehr aus dem Versuch des Lesers, das rätselhafte Betragen Dembas aufzuhellen, sondern vielmehr aus der Frage, ob der Student erwischt wird oder ob er sich seiner Handschellen entledigen kann. Im gegenwärtigen Augenblick vermag es der Leser nicht, Dembas Geständnis als eine Falle zu deuten, durch die der Erzähler den Leser auf eine falsche Fährte lockt, und dies trotz eines versteckten Indizes, das erst am Ende des Romans als solches gedeutet werden kann:

Ja. Vielleicht träume ich", sagte Demba leise. "Sicher ist alles nur ein Traum. Ich liege zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalsbett, und du und deine Stimme und das Zimmer da, ihr seid nur ein Fiebertraum der letzten Minuten." [...] "oder vielleicht lieg' ich noch immer in dem Garten unter dem Nußbaum auf der Erde und mein Rückgrat ist gebrochen und ich kann nicht aufstehen und dies sind die letzten Gesichter und Visionen. [PERUTZ, 1988:83].

Diese *mise en abyme* der Erzählung ist paradoxerweise sowohl eine Vorausdeutung, das heißt ein Vorgriff auf den Ausgang des Romans, als auch eine Rückblende, die auf den Anfangspunkt der Chronologie der Handlung zurückverweist. Vorläufig wird aber die Illusion aufrechterhalten, dass die berichteten Ereignisse der Wahrheit entsprechen. Erst wenn der Leser verstehen wird, dass diese Vorkommnisse *die letzten Gesichte und Visionen* Dembas zwischen dem ersten und dem neunten Turmuhrschlag sind, wird er begreifen, dass die Chronologie des Erzählvorgangs eine Täuschung war. Aber genau in der Mitte der Erzählzeit entsteht eine Spannung, die derjenigen eines Thrillers ähnlich ist. Es

kommt nämlich darauf an, zu erfahren, ob der Verbrecher seinen Verfolgern entkommen wird oder nicht. Die Schlusssatz vernichtet aber das vorprogrammierte Interpretationssystem. Somit wird der Leser zu einer erneuten Lektüre des Romans aufgefordert. Er versteht schließlich, dass es sich nicht um einen Kriminalroman handelt, sondern um die Geschichte einer nicht überwundenen Neurose, eines unmöglichen Beherrschens der Zeit und um die Geschichte des Unvermögens, aus der Vergangenheit zu lernen, um sein gegenwärtiges und zukünftiges Leben neu zu orientieren.

Außerdem verändert diese Zeitraffung das Zeitgefühl des Lesers. Das, was Demba auf Grund des erlittenen Traumas als die zwölfstündige Abfolge verschiedener Ereignisse erlebt hatte, erscheint nunmehr als ein flüchtiger Wachtraum, der nicht länger als ein paar Sekunden währt. Daher dehnt sich dieser knappe Augenblick, mit dem die Handlung chronologisch startet und auf den im Mittelpunkt und am Ende der Geschichte angespielt wird, maßlos aus und nimmt den ganzen Erzählraum des Textes ein. Darüber hinaus bringt er die Zeit insofern zum Stillstand, als man am Ende des Romans zum Anfang zurückgeführt wird. Dieser Erzähltrick stellt die Auffassung in Frage, nach der die Zeit ein Instrument des Fortschritts und der Entwicklung ist. Die erzählte Zeit ist nicht nur ein Produkt der Illusion; die neun Turmuhrschläge, die Dembas Tod ankündigen, bewirken aber auch gleichzeitig die Versteinerung der Zeit, die der verhängnisvollen geistigen Erstarrung des Studenten entspricht.

Eine andere Funktion der Selbstbespiegelung des Textes im Kapitel 8 ist die eines Drehpunktes: sie verweist sowohl auf den vergangenen als auch auf den künftigen Text und beeinflusst dessen Dekodierung. Immerhin erweist sich diese Aufklärungsfunktion als ein Täuschungsvorgang bei der zweiten Anspielung auf Dembas Sturz. Alle erzählten Geschehnisse sind im Endeffekt eine Fiktion in der Fiktion, das Simulieren eines Wachtraums, den der Leser mit der Wirklichkeit verwechselt hat. Diese Entdeckung straft gleichzeitig die beiden Teile des Romans Lüge. Dadurch wird der Leser aufgefordert, an der Zuverlässigkeit des Bewußtseins als Werkzeug der objektiven Wahrnehmung der Zeit zu zweifeln.

Schließlich hat diese *mise en abyme* des Textes auch eine erzählstrategische Funktion: der Text programmiert in der Tat seine eigene Außerkraftsetzung. (seine Auflösung?) Als der Leser den fatalen Sturz Dembas erfährt, versteht er gleichzeitig, dass er einer Falle zum Opfer fiel und sich durch scheinbar vorgefallene Geschehnisse täuschen ließ. Hier kommt Perutz' Absicht zum Vorschein, seinen Leser in die Irre zu führen, ihm dann aber die Möglichkeit zu geben, den Betrug aufzudecken. Dadurch bewegt er ihn zum Nachdenken, jedoch nicht über die täuschende Macht des literarischen Textes, der keine dem Gesetz einer objektiven Zeit unterliegende Wirklichkeit schafft, sondern höchstens eine potentiell irreführende Scheinrealität entstehen lässt. Zum Schluss kann man beobachten, dass die Erzählung in diesem Roman ihre eigene Auflösung programmiert.

Anscheinend geht es Perutz um zweierlei. Der Schriftsteller thematisiert das problematische Verhältnis des Menschen zur Zeit, wenn dieser sowohl in seinem Streben nach gesellschaftlichem Erfolg als auch in der Inszenierung eines aufwertenden Selbstbildes befangen bleibt. Die Problematisierung des zur Tragik

verurteilten Daseins entbehrt jedoch nicht einer gewissen Komik, denn Perutz sorgt immer wieder mittels des Grotesken und des befreienden Lachens für die Distanzierung seines Lesers. Darüber hinaus wirkt sich die literarische Verarbeitung der Zeit auf die Erzählstruktur aus. Die Überlagerung einer fiktiven und einer wirklich erlebten Zeit führt zu einer Auflösung der erzählten Zeit, so dass die ganze Erzählung sich zusammenzieht, widerrufen und rückgängig gemacht wird. Auf diesem Wege wird der Leser der Manipulationskraft des Textes gewahr, der sein Zeitgefühl in die Irre führt.

Das offensichtliche Interesse des Autors für diese Probleme hängt zweifellos mit den Überlegungen der Wiener und europäischen Intellektuellen am Anfang eines durch den Krieg zerrütteten und durch die Modernität verunsicherten Jahrhunderts zusammen. Bald werden tatsächlich alle überlieferten Überzeugungen und alle Grundlagen des Habsburger Reiches zerplatzen. Dennoch klammert sich diese Gesellschaft noch mit aller Kraft an ihre glorreiche Vergangenheit. In diesem Zusammenhang liefert Perutz spielerisch seinen humorvollen Beitrag zur Darstellung dessen, was *Die fröhliche Apokalypse* genannt wurde. [BROCH, 1981:86-97].

BIBLIOGRAPHIE

- *** *L'Apocalypse Joyeuse. Catalogue de l'exposition du Vienne 1880-1938*, dir. Jean Clair, Centre Georges Pompidou, Paris 1986;
- Benjamin, Walter, *Illuminationen, Ausgewählte Schriften*, Kap.IX, Suhrkamp, Frankfurt 1977;
- Broch, Hermann, „Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880“ in: *Die Wiener Moderne, Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart 1981;
- Nietzsche, Friedrich, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Insel, Frankfurt 1981;
- Perutz, Leo, *Zwischen neun und neun*, Rowohlt, Hamburg 1988;
- Perutz, Leo, „An unsere Leser!“ Arbeiter-Zeitung, Wien 18.11.1921 in: *Katalog der Ausstellung der deutschen Bibliothek Frankfurt am Main: Leo Perutz 1882-1957*, Paul Zsolnay, Wien/Darmstadt 1989;
- Pollet, Jean-Jacques, «L'énigme de l'obstination dérisoire» in: *Leo Perutz ou l'ironie de l'histoire*, Centre d'études et de recherches autrichiennes de l'Université de Rouen 1993.

LANGWEILE, SCHREIB- UND TRÄUM-ZEIT IM BUREAU – UHREN UND ZEIT IN EINIGEN TEXTEN ROBERT WALSERS

Eva NÄGELI
Universität Basel
eva.naegeli@stud.unibas.ch

„Er schildert wieder einmal die Zeit tot.“
[WALSER, 1985, 3: 119]

Abstract: Time, its mysterious inconceivability and boredom are recurrent topics in Robert Walser's writing. This essay discusses a series of texts which all feature an office scene and tell the story of a protagonist who seems to be obsessed with the clock, a symbol for the topics connected to time. The following analysis delineates how time is narrated and individualised in the story – the protagonist is not doing anything apart from being bored and looking at the slow movement of the watch hands. But as he is trying to kill and escape time, the text and time are taking form, and time is transformed into space. These observations exemplify how time and ‚ennui‘ are essential to the articulation of Walser's protagonist, his stories, dreams and digressions as well as to the author's writing.

Keywords: Robert Walser, digression, leisure, clock, writing.

Résumé: Le temps, son inconcevabilité mystérieuse, et l'ennui, sont des sujets fréquents dans les textes de Robert Walser. Cette étude examine un ensemble de proses dont le lieu est le bureau et dont le protagoniste est obsédé par l'horloge, symbole de ces sujets. L'analyse montre de quelle façon le temps est narré et individualisé, par un protagoniste qui passe son temps à ne rien faire, sauf qu'il s'ennuie et qu'il suit des yeux les aiguilles de l'horloge. Pendant qu'il essaye de s'échapper au temps, le récit et le temps prennent forme à la fois ; le temps est transformé en espace. Ces observations mettent en évidence à quel point le temps et l'ennui sont essentiels pour le discours du protagoniste de Walser, pour ses histoires, ses rêves et ses digressions, mais aussi pour l'écriture de l'auteur-même.

Mots-clés: Robert Walser, digression, ennui, horloge, écriture.

Robert Walser hat eine ganze Reihe von Texten verfasst, die ihren Schauplatz im Büro haben.¹ Bei diesen Texten fällt auf, dass die Uhr, die den

¹ Im Insel Verlag wird voraussichtlich 2011 eine Anthologie erscheinen, welche Texte zu diesem Thema vereint: Robert Walser, *Im Bureau – Erzählungen*, ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Reto Sorg und Lucas Marco Gisi, Berlin, geplante Erscheinung 24.10.2011.

Tagesablauf der Angestellten bestimmt, und die Zeit, die nicht verstreichen will, eine grosse Rolle spielen. Vor allem für die arbeitsscheue Figur, die immer wieder auftaucht, dreht sich alles um die Uhr und um die Stunden bis zur nächsten Pause. In den Texten, die im Folgenden die Ausgangslage bilden – die dramatische Szene *Der Chef*, *Ein Zuhörer*, *Ein jugendlicher Commis* [...] sowie die Prosastücke *Helbling*, *Helblings Geschichte* und *Ein Vormittag* – tritt dieser Protagonist als „jugendlicher Commis“ oder als „Helbling“ auf.

Das Interesse an den Stunden und Minuten in Walsers Texten ist in der Vermutung begründet, dass hier verschiedene Eigenheiten von Walsers Literatur zusammenfinden. Zum einen ist es die Art, wie Walser Dinge (zum Beispiel die Uhr) oder abstrakte Begriffe (zum Beispiel die Zeit) beschreibt und diese dabei bis zu Anthropomorphismen belebt. Zum anderen sind es die sozialen Situationen, die Walser als Ausgangslage für viele seiner Texte nimmt – in diesem Fall der Arbeitsalltag eines Büro-Angestellten – und diese einerseits sehr genau beschreibt, andererseits innerhalb dieses festen Rahmens von Raum und Zeit die Möglichkeiten der (Sprach-)Handlungen bis ins Absurde ausreizt. Weiter zeigt sich die immer wieder hervorgehobene poetologische Ebene von Walsers Texten hier besonders deutlich. Zwar thematisiert Walser das Schreiben in fast allen seinen Texten mehr oder weniger direkt, doch da es in den ausgewählten Texten, um einen Ort des Schreibens und um Schreiber geht, ist die Parallele zwischen der Schreibsituation des Autors und der des Angestellten umso präsenter. Ob und inwiefern aber auch in Bezug auf die Zeit, also im Umgang der Bürolisten mit der Zeit, in ihrer Langeweile und Untätigkeit, eine Verbindung zur Entstehung des Textes besteht, gilt es genauer zu betrachten.

Eine Parallele zwischen der Schreibsituation des Büroangestellten und der des Autors besteht nicht nur auf einer allgemeinen Ebene, sondern bekanntermassen auch in Robert Walsers Biographie. Er hat seit seinem Schulabgang mit vierzehn und einer anschliessenden kaufmännischen Lehre neben dem Schreiben immer wieder als Buchhalter gearbeitet.² Da Walser aber bei eigentlich allen Texten von eigenen Erfahrungen ausging³ – auch Lese-Erfahrungen – führt dieser biographische Zusammenhang einen nicht viel weiter. Walser wählte das Büro als einen ihm bekannten Ort, um hier etwas zu thematisieren, was sich auch anderswo abspielen könnte. Obwohl wir wissen, wie ungern Walser im Büro arbeitete und wie viel lieber er sich ausschliesslich dem Dichten gewidmet hätte, können die Texte daher auch nicht einfach als kritische Darstellungen des öden Broterwerbs gesehen werden, welcher im Gegensatz zum freien Schriftstellerdasein steht. Das Verhältnis von Schreiben im Büro und freiem Schreiben bei Walser wird unter anderem dadurch sehr komplex, dass Walser ja nicht nur als Commis, sondern auch als Schriftsteller die angesehene gesellschaftliche Stellung nicht erreichte, die er sich wünschte. Vielmehr tauchen in den Texten existentielle Fragen der

² Biographische Daten zu Robert Walser zum Beispiel im Anhang zu: Robert Walser, *Der Gehülfe* [2010: 273-275]

³ Walser sagt einmal über sich selbst: „Alles was Schriftsteller Walser ‚später‘ schrieb, musste von demselben ‚vorher‘ endlich erlebt werden.“ [2010: 267]

Gleichzeitigkeit von Eingebundensein und Einsamkeit eines Individuums in der Gesellschaft auf, der Gleichzeitigkeit von Leben und Schreiben, Fragen nach dem Verhältnis zwischen Leben und Arbeiten, auch Leben und Erzählen, und der Möglichkeit der Literatur, diese Spannungen und Grenzen sichtbar zu machen und vielleicht in gewisser Weise zu überwinden.

I. Die Uhr, die Zeit und der gelangweilte Büroangestellte

1. *Ein Vormittag* (1907)

In dem Prosastück *Ein Vormittag* von 1907 nimmt die Zeit wohl so viel Raum ein wie in keiner anderen Erzählung Walsers. Der Text beschreibt den Vormittag in einer Bank – „Nehmen wir einmal an, es sei Montagvormittag, das ist nämlich Von allen Vormittagen der Woche der vormittäglichsste“ – und die Erzählung ist von Anfang bis zum Schluss von Zeitangaben durchzogen. Um „zehn Minuten nach acht“ stellt der Chef fest, dass Helbling und Senn noch nicht am Arbeitsplatz sind. [1985, 2: 114] Senn erscheint jedoch in diesem Moment, Helbling aber erst um „zwanzig nach acht“. [1985, 2: 115] Nach der Rüge des Chefs, auf die Helbling nicht reagiert, beginnt für ihn der lange Vormittag an seinem Pult:

„Halb neun. Helbling zieht seine Sackuhr hervor, um ihr Gesicht mit dem Gesicht der grossen Bureauuhr zu vergleichen. Er seufzt, es sind erst zehn kleine, winzige, dünne, zarte, spitze Minuten verflossen, und vor ihm stehen dicke, behäbige Stunden.“ [1985, 2: 115]

Vor Langeweile und Widerwillen regelrecht paralysiert, bringt er während des ganzen Vormittags nicht mehr zustande, als dreieinhalb Zahlen auf das Papier vor ihm zu schreiben. Dafür hat er aber jede einzelne Minute in ihrer vollen Länge und jede Bewegung der Zeiger an der Uhr wahrgenommen. Sein Morgen besteht einzig darin, dass er Dinge tut, die die Zeit vergehen lassen, ohne jedoch zu arbeiten. Nach jeder kleinen Episode wird die Uhrzeit geprüft. Zum Beispiel „täschtelt er sich mit der flachen Hand auf die Backe, um Zeit verstreichen zu lassen“, „fünf volle Minuten“, [1985, 2: 118] oder „netzt sich die Nase mit Tinte, damit er mit Abwischen Zeit verschlingen kann. Zehn Minuten sind verriegen worden“. [1985, 2: 120] Die Zeit wird aber nicht nur von Helbling peinlich genau genommen. Im Büro wird alles von allen mit der Zeit gemessen, zum Beispiel dass Helbling „volle dreizehn Minuten, es ist ihm genau nachgerechnet worden“, „draussen“ geblieben“ ist. [1985, 2: 117] Und dann, „zwei Minuten vor zwölf setzen sich verschiedene die Hüte auf und wechseln die Röcke, Helbling ist bereits auf der Strasse, Hasler ist schon fünf Minuten vorher gegangen.“ [1985, 2: 121] Diese Fixierung des Büros auf die Zeitordnung treibt Helbling bis ins Absurde. Indem er nur noch damit beschäftigt ist, die Zeit Minute für Minute genau zu verfolgen, kommt es zu einer totalen Verweigerung der Arbeit. Die Uhren, die als Richtlinien für eine geregelte Arbeit dienen sollten, nehmen dadurch monströse Ausmasse an, welche keinen Platz mehr für die eigentliche Arbeit lassen.

2. *Der Chef, Ein Zuhörer, Ein jugendlicher Commis [...]* (1927)

In der zwanzig Jahre später entstandenen dramatischen Szene aus dem sogenannten Bleistiftgebiet⁴ finden sich viele Passagen aus *Ein Vormittag* wieder. Hier ist es der „jugendliche Commis“, der zu spät kommt, „Zaghaftigkeiten in Bezug auf munteres Drauflosschaffen“ [2003: 347] zeigt und bald einmal sagt: „Jetzt ist es erst zehn Uhr, und ich muss mir gestehen, dass ich die Empfindung nicht loswerden kann, die Zeit streiche, laufe, gehe und rolle erstaunlich langsam vorüber.“ [2003: 344] In dem folgenden inneren Monolog kehren seine Gedanken immer wieder zur Uhr zurück. Der Stundenzeiger erscheint ihm „ausdauerlich, beinahe hartnäckig“ und auch der Minutenzeiger verhält sich seiner Ansicht nach „merkwürdig ruhig“. So wie die Minuten und Stunden in *Ein Vormittag* menschliche Eigenschaften wie „lieb“ zugeschrieben bekommen, werden hier die Uhrzeiger zu eigenwilligen Wesen:

„Mir ist, als wisse er sich sehr zu beherrschen, als freue er sich über sein Eilen mit fortwährendem Verweilen, als sei er auf seine Besonnenheit quasi stolz und glänze mit seiner Taktfestigkeit. Beinahe möchte ich mir einbilden, er habe ein Gesicht, das mich belustigt anlächle.“ [2003: 344]

Der Commis verbringt seine Zeit aber vor allem mit Gesprächen mit dem Chef. Dabei wirkt er beinahe vergnügt, ist gewitzt und hat in keiner Weise ein schlechtes Gewissen. Überhaupt ist er im Grunde noch einiges dreister als Helbling. Er liest auch während der Arbeit und erklärt dem Chef bereitwillig, wie er seinen Lineal fallen liess, um sich die Zeit zu verkürzen, oder wie gerne er seine Güte ausnutze. [2003: 347f.] Im Vergleich zu den anderen Texten geht der Commis hier wohl am raffiniertesten mit seiner Situation um. Und der Chef scheint beim Spiel des ungehorsamen Commis gerne mitzumachen. „Ihre Ironie schätze ich sehr. Bald werde ich Sie von neuem aufsuchen.“ [2003: 345], meint er nach dessen schamlosen, aber wortgewandten Erklärungen, weshalb er nicht arbeite. Ihm scheint der Commis also auch eine willkommene Abwechslung zu bieten, ja sogar die Möglichkeit zu „Bildungsbetätigungen“⁵ [2003: 348].

Ein interessantes Detail zu diesem Text ist, dass Walser die Texte dieser Zeit auf Kalenderblätter notierte, welche neben den Kunstdruckblättern den zweiten einheitlichen Komplex innerhalb der nachgelassenen „Mikrogramme“ bilden. Dieser Umstand wird weiter unten nochmals zur Sprache kommen.

⁴ Als „Bleistiftgebiet“ oder auch „Mikrogramme“ werden die 526 Blätter bezeichnet, die Carl Seelig als Walsers Nachlass in einer Schuhschachtel erhielt. Die Blätter hat Robert Walser mit einer stark verkleinerten, auf den ersten Blick unlesbaren Form seiner Kurrent-Schrift beschrieben. Ab ca. 1924 (bis 1932) hat er seine Texte auf diese Weise entworfen. [ECHTE/MORLANG, 2003: 5]

⁵ *Der Chef*: „Ich verdanke Ihnen immerhin dadurch, dass Sie mich zu zeitweiligem Gespräch mit Ihnen veranlassen, indem Ihre Au[f]führung mich dann und wann in Fühlung zu Ihnen zu treten nötigt, einige Möglichkeit zu allgemeinen Einsichten, gleichsam zu Bildungstätigkeiten zu gelangen.“ [2003: 348]

3. Helbling (1917) und Helblings Geschichte (1913)

In dem nach Helbling benannten Prosastück von 1917 finden wir eine weitere Variante des trägen Angestellten vor. Zum zentralen Thema wird hier seine Unfähigkeit, am Morgen pünktlich zu sein: „Spätes Aufstehen war sein Hauptfehler.“ [1992: 322] Jeden Morgen hat er einen anderen Grund, warum er nicht rechtzeitig am Arbeitsplatz sein kann. Einmal ist es der Schnee, der ihn daran hinderte, einmal der Regen, dann die Stimme eines Spatzes oder einer Maus, die ihm einflüsterten, er solle doch noch ein wenig liegen bleiben:

„Ein Spatz, der mir nicht der Dummste zu sein schien, piepste mir zu, ich solle doch nicht schon aufstehen wollen. Daraufhin bleib ich liegen und es ergab sich infolgedessen eine auffallende Verspätung.“ [1992: 323]

Dabei ist bemerkenswert, dass er dann zwar immer zu spät kommt, sich seine Undiszipliniertheit aber in einem engen Rahmen bewegt. Der Gipfel seiner Trägheit ist, wenn er erst um halb neun anstatt um acht Uhr auftaucht. Er löst sich also nie radikal von den Vorgaben, sondern bewegt sich immer innerhalb von deren Struktur, jedoch am Rande des darin Möglichen. Vielleicht ist es gerade seine Trägheit, vielleicht aber auch seine soziale Situation, die es ihm nicht ermöglichen, ganz aus seiner Lebensform auszubrechen. Seine angepasste Unangepasstheit hat aber wie auch das Verhalten der Protagonisten in der dramatischen Szene und in *Ein Vormittag* etwas Subversives. Er verweigert sich, ohne seinem Umfeld dabei aggressiv-rebellisch gegenüberzutreten.

Im Unterschied zu *Ein Vormittag* oder *Helblings Geschichte* kommt die Melancholie und Verzweiflung von Helbling hier weniger zur Sprache. Eher haben wir es mit der humoristischen Darstellung eines Faulpelzes zu tun, die mit den sprechenden Tieren auch Elemente der Fabel enthält. In schnellem Tempo wird der Fortgang der Geschichte erzählt, welche als einzige der hier behandelten mit der Entlassung endet.

Das etwas längere Prosastück *Helblings Geschichte* beschreibt wiederum eine sehr ähnliche Figur, wobei das Büro als einer unter verschiedenen Lebensbereichen einbezogen wird. Auch dieser Helbling spricht oft von der Zeit, nicht nur in Bezug auf das Büro, und bringt sein Leben immer wieder mit der Uhr in Verbindung. Überall, wo er zu sehr existentiellen Fragen kommt, bleibt auch die Zeit nicht unerwähnt. So heisst es zum Beispiel am Schluss, als er sich wünscht, ganz allein auf der Welt zu sein, in einem leeren Raum: „Ich würde dann jedenfalls nicht mehr Angst haben. Keine Angst mehr und keine Fragen, und ich würde auch nicht mehr zu spät kommen.“ [1985, 4: 72] Diese und andere Passagen aus *Helblings Geschichte* dürfen im Folgenden nicht unbeachtet bleiben, das Hauptaugenmerk soll jedoch auf den ersten drei Texten liegen, wo die Zeit nicht nur gelegentlich zur Sprache kommt, sondern auch eine performative und textgliedernde Rolle spielt.

4. Helbling und seine Kollegen

Der Typ in den beiden oben beschriebenen Texten, der durch die Langweile bis zur totalen Untätigkeit paralyisiert ist, taucht auch in anderen

Prosastücken Walsers in einer Nebenrolle auf, zum Beispiel in *Germer* (1910) oder *Das Büebli* (1908). Er ist aber nur einer der vielen Typen von Angestellten, die Walser entwirft, welche jeweils einen ganz unterschiedlichen Umgang mit der eintönigen Arbeit und der alles bestimmenden Uhr haben.

Germer zum Beispiel wurde in dem gleichnamigen Prosastück durch die Regelmässigkeit seiner Arbeit zur Maschine, die nun aber nicht mehr recht funktionieren will. „Die Langjährigkeit seines Postens“ hat ihn „krank im Geist“ gemacht. „Er macht zwar noch immer seine Pflichtchen, freilich, aber mit permanenter Zusammenraffung seiner letzten Geniekräfte.“ [1985, 3: 115] Dennoch gelingt es ihm nicht mehr, sein Verhalten zu kontrollieren, er streckt zum Beispiel „dem Herrn Buchhalter die Zunge“ heraus. [1985, 3: 117] Er wird jedoch geduldet, da sein Benehmen pathologisiert wird, da er Frau und Kinder hat und weil die Mitarbeiter sich über ihn amüsieren. Als defekte Maschine, die nicht mehr ernstgenommen wird, muss er so weiterhin seinen Lebensposten besetzen.

Der junge Angestellte in *Das Büebli* hingegen schlängelt sich reibungslos durch den Alltag. Im Unterschied zu den ungeduldigen Germer und Helbling hat er „Geduld wie eine Bahnübergangsbarriere“. [1985, 3: 126] Sowohl mit dem Geld als auch mit seinen Sympathien und seiner Zeit geht er sparsam und berechnend um. Damit er nicht als Streber gilt, macht er ab und zu einen Fehler und um nicht „ein versteckter Einsamer“ zu sein, begibt er sich am Sonntag unter die Leute. [1985, 3: 124] Seinen Kollegen Helbling, der nicht arbeiten will, verachtet er, „aber vorsichtig“ [1985, 3: 122] und verbietet sich „auf das strengste, von einem höheren Salär zu träumen. [...] Das ist helblingisch“. [1985, 3: 123] Er verspätet sich nie, „arbeitet langsam, Zahl für Zahl, Buchstabe für Buchstabe, richtig, gesetzt, leidenschaftslos“ und ist dabei „von einer durchtriebenen Zufriedenheit beseelt“. [1985, 3: 125] Weder die Lektüre Nietzsches noch die Freude über den Zahntag können ihn überwältigen, immer bleibt er beherrscht. [1985, 3: 123f.] Äusserlich fügt er sich überall ein und passt sich bis zur Unsichtbarkeit an – „während er arbeitet, scheint er verschwunden zu sein, er ist gar nicht mehr auf dieser Welt, er lebt in den unsichtbaren und unsichtbarmachenden Regionen der Pflichterfüllung“. [1985, 3: 125] Dadurch begibt er sich aber in eine völlige innere Isolation.

Beim Typ „Helbling“ oder „jugendlicher Commis“ ist die Fixierung auf die Uhr, das Empfinden der Langeweile und die konsequente Untätigkeit am drastischsten ausgeprägt. Sobald er in einer Erzählung auftaucht, ist von seinem Kokettieren mit den Uhren [1985, 4: 126] die Rede. „Inwiefern Sie gern Wanduhren usw. mit Vorliebe nachdenklich betrachten, gehören Sie mit ziemlicher Sicherheit zu den interessanteren Erscheinungen der Komptabilität“ [2003: 347], stellt der Chef in der dramatischen Szene fest. Diese Meinung teilt er vermutlich nicht nur mit dem Leser, sondern auch mit dem Autor. Helbling gehört zur reizvollsten Figur der „Handelsmenagerie“,⁶ nicht nur, aber auf jeden Fall für die Betrachtung des Aspektes der Zeit. Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass wir es bei dieser Figur nur mit einem von vielen Facetten zu tun haben, die aus Walsers Experimenten mit dem Schauplatz Büro hervorgingen.

⁶ Der Ausdruck stammt aus *Der Commis. Eine Art Illustration*. [1985, 1: 55]

II. Ausgewählte Aspekte der Zeit

1. Die Macht der Uhr oder Zeit als soziale Institution

In seinem Essay *Über die Zeit* beschreibt der Soziologe Norbert Elias die „zweite Natur“ der Zeit.⁷ Elias sieht die Zeit weder von einem subjektivistischen noch von einem objektivistischen Standpunkt aus, das heisst er betrachtet sie weder als ein unabhängig vom Menschen existierendes Naturobjekt, noch als etwas im Bewusstsein jedes einzelnen Menschen Liegendes, sondern als eine soziale Institution. Unser heutiger Zeitbegriff sei „das Ergebnis des langen, anfangslosen Lernprozesses der Menschheit“ [ELIAS 1988, XII] und ein Teil der Geschichte des menschlichen Wissens. Während dieser entstanden hochdifferenzierte Kalender und Uhren, die uns eine genaue zeitliche Orientierung in der Welt ermöglichen. Die zeitliche Orientierung wurde aber gleichzeitig zu einer sehr mächtigen sozialen Einrichtung und daher zum „Fremdzwang“. Elias beschreibt den Druck dieses Fremdzwanges der Zeit, der sich in den modernen Industriestaaten aufbaute, als unterschwellige Macht: „er ist relativ unaufdringlich, mässig, auch gleichmässig und gewaltlos, er ist zugleich allgegenwärtig und gleichmässig und gewaltlos, er ist zugleich allgegenwärtig und unentrinnbar.“ [ELIAS 1988, XXXII]

Diesem Unentrinnbaren und Allgegenwärtigen der Zeit begegneten wir in den betrachteten Texten Walsers stark ausgeprägt. Das ganze Leben und Erleben von Helbling oder dem Commis stehen direkt mit der sozialen Institution der Zeit in Verbindung und sind von ihr bestimmt. In *Ein Vormittag* zum Beispiel orientiert sich Helblings ganzer Morgen an den Fixpunkten acht Uhr, zwölf Uhr und den Etappen dazwischen: „Zehn Uhr! ‚Erst die Hälfte‘, denkt Helbling“. [1985, 2: 119] Die Uhr gibt immer den Takt an und wird zur eigentlichen Handelnden. Helblings Verhalten ist in erster Linie ein Reagieren auf die Bewegung der Uhr: „jetzt schlägt es neun. Jeder Schlag, den das Werk macht, wird von einem Seufzer aus Helblings Mund begleitet.“ [1985, 2: 116] Und bereits im Voraus malt er sich aus, wie er auf den Schlag zwölf „augenblicklich die Feder wie ein Erdarbeiter seine Schaufel fallen lassen und davonrennen“ würde. [1985, 2: 119f.] Die Uhr löst aber nicht nur bei Helbling, sondern in einer ganzen Stadt Bewegung aus. So eilt er mittags mit der ganzen Masse nach Hause.⁸ In *Acht Uhr* (1926) wird die Stunde, die „Achtuhrstunde“, sogar zur Protagonistin eines kurzen Prosastücks. Morgens wie abends bringt sie die Leute dazu, zu eilen. Morgens ist sie „die Treibende, Zwingende, auf deren Ruf das Heer der täglich Arbeitenden aufmarschiert“. [2005: 77] Bereits einige Minuten nach acht ist die Stadt wieder still. Abends lädt die

⁷ „So wird in diesen Gesellschaften das Wissen von der Kalenderzeit, wie von der Uhrzeit, als Mittel des zwischenmenschlichen Verkehrs wie als Mittel der Orientierung jedes einzelnen über sich selbst, über das eigene Alter, für die zugehörigen Menschen zu einer kaum noch dem Nachdenken ausgesetzten Selbst-verständlichkeit. [...] Alles das wird zur zweiten Natur; es erscheint als Schicksal aller Menschen, das man hinnimmt.“ [ELIAS 1988, XIII]

⁸ „Ich verschwinde förmlich unter der Masse dieser Vielen. Wenn ich mittags, wenn es zwölf Uhr schlägt, von der Bank, wo ich beschäftigt bin, nach Hause eile, so eilen sie alle mit, [...]“ [1985, 4: 57]

Achtuhrstunde ins Theater oder Konzert ein, ihr Gewand ist dann ein glitzerndes. Während sie am Morgen zur Berufung und zu Leistung ruft, ist es nun Zeit für Zerstreuung und das Vergessen. [2005: 78] Diese Darstellung des Diktats der Achtuhrstunde ist sehr ambivalent, da sie natürlich einerseits etwas Anklagendes und Kritisches hat, andererseits aber auch von einer leisen Sehnsucht nach einem geregelten, gleichmässigen Leben spricht. Die bedeutungsvolle morgendliche Achtuhrstunde, die sowohl in *Ein Vormittag* als auch in *Helbling* vorkommt, steht übrigens auch am Anfang des Romans *Der Gehülfe*,⁹ der im gleichen Jahr (1907) wie *Ein Vormittag* entstand.

Nicht nur gewisse Uhrzeiten, sondern auch Wochentage beeinflussen Helbling direkt. Eine starke Wirkung hat unter anderem natürlich der Montag. In *Ein Vormittag* hat er sich Helblings vollständig bemächtigt und lässt diesen „ganz und gar vermontaget“ [1985, 2: 115] in die Szene eintreten. Und in *Helblings Geschichte* ist schon der ganze Freitag und Samstag von den Überlegungen bestimmt, was er am Sonntag machen will. Am Sonntag dann muss er etwas unternehmen, „weil doch immer am Sonntag etwas unternommen werden muss.“ [1985, 4: 66] Auch das Glück hat seinen Platz in diesem Fahrplan. Glücklicherweise ist er um zwölf Uhr, wenn er in der Sonne nach Hause laufen darf [1985, 4: 64] oder am Sonntag, der dazu da ist, um „einmal in dem Kreise der Woche“ selig zu sein. [1985, 4: 66]

Wir erfahren also von Helbling, wie alle seine Handlungen, Gedanken und Gefühle mit der Zeit oder bestimmten Zeitpunkten verbunden sind. Die tragische Dimension dieser Abhängigkeit wird in *Helblings Geschichte* nochmals verdeutlicht, wenn Helbling zugibt, dass er manchmal ein guter, bereitwilliger Mensch werden möchte – „aber, wann käme man dazu? Etwa um sieben Uhr des Morgens, oder sonst wann?“ [1985, 4: 66] Er kommt einfach nie dazu, zur rechten Zeit anzutreten, sei es um zu arbeiten oder um ein guter Mensch zu werden. Wie oft bei Walsers Texten ist eine eindeutige Interpretation von solchen Stellen aber schwierig. Man ist hin und her gerissen zwischen der Komik und Tragik solcher Aussagen, dazwischen, Helblings subversive Verweigerung zu loben oder von der Verzweiflung dieses inhaltslosen Lebens überwältigt zu werden.

Wichtig ist aber festzustellen, dass in der Figur des „faulen“ Commis, der ständig von der Zeit spricht und oft auch mit ihr hadert – wenn er zu spät kommt oder sich zum Entsetzen langweilt¹⁰ –, der „unaufdringliche“, „gewaltlose“ Druck der Zeit stark übersteigert und dadurch ihrer subtilen Macht ein Gesicht gegeben wird. Durch seine „Auflehnung gegen das Prinzip der guten Übereinstimmung“ [2003: 342], also die Abweichung von einer Übereinstimmung, wird ein stillschweigendes Prinzip sichtbar gemacht.

Dieses Sichtbarmachen verweist nicht nur auf die Institution *Zeit* selber, sondern auf ein weites Feld gesellschaftlicher Gegebenheiten. Anhand der Zeit wird gezeigt, wie die Büroangestellten in eine Arbeitswelt eingebunden sind, die ihnen

⁹ „Eines Morgens um acht Uhr stand ein junger Mann vor der Türe eines alleinstehenden, anscheinend schmucken Hauses.“ [2010: 9]

¹⁰ „Wenn meine Kollegen glauben, ich langweile mich, so haben sie allerdings recht, denn ich langweile mich zum Entsetzen.“ [1985, 4: 61]

weder Anregung bietet, noch eine Alternative erlaubt, da sie vermutlich meist schlecht ausgebildet sind. Dem sozialgeschichtlichen Blick offenbaren die Texte das Bild der Anfang des 20. Jahrhunderts noch relativ jungen Gruppe der Büroangestellten, die zwischen Arbeiter- und Mittelklasse stehen.¹¹ [JORDAN, 1988: 23] Sie bleiben meist in ihrer Position, da sie einerseits wenig andere Möglichkeiten haben, sich andererseits von den Arbeitern bewusst abgrenzen.¹² Genauso wie sie die Uhr nie aus ihrer Herrschaft entlässt, sind sie in ihrer gesellschaftlichen Situation gefangen.

2. Individualisierung von Zeit

Die Institution „Zeit“ besteht einerseits aus einer Gesellschaftsstruktur, die von einem unentrinnbaren Netzwerk von Zeitbestimmungen geprägt ist. Ihre Macht und ihr Status einer „zweiten Natur“ beruht aber vor allem auf der Persönlichkeitsstruktur jedes Einzelnen, die durch ein starkes „Zeitgewissen“ bestimmt ist, schreibt Elias. [ELIAS, 1988: XIII] Das führt beispielsweise dazu, dass man das Gefühl hat, die Zeit vergehe, während es im Grunde der natürliche Ablauf des Lebens und Veränderungen in der Gesellschaft und der Natur sind, die „vergehen“. [ELIAS, 1988: XXXIIIff.] Dieses verinnerlichte Zeitgewissen zeige beispielhaft, wie in Zivilisationsprozessen ein Fremdzwang in einen Selbstzwang verwandelt werde. Eine Form eines solchen Selbstzwanges sei, immer wissen zu müssen, wie spät es ist. [ELIAS, 1988: XIII] Diesem Phänomen begegneten wir bei der Figur von Helbling sehr ausgeprägt, wenn er immer wieder auf die Uhr blickt, um zu sehen, wie viel Zeit genau vergangen ist. Trotz seines starken Zeitgewissens wird Helbling aber nicht zu einem reibungslos funktionierenden, pünktlichen Mitglied der Gesellschaft. Es führt vielmehr dazu, dass er auf eine sehr verlässliche, pünktliche Weise unpünktlich ist. Als Paradebeispiel für die Probleme, die bei dieser Verwandlung auftauchen können, nennt Elias denn auch den Zwang zur Unpünktlichkeit. [ELIAS, 1988: XIX] In Walsers Texten fanden wir eine fast zwanghafte Unpünktlichkeit verschiedentlich erwähnt, in *Helbling* heisst es zum Beispiel: „Pünktlich zur Arbeit anzutreten schien ihm ein Ding der Unmöglichkeit

¹¹ „Der Industrialisierung im gewerblichen Bereich folgte und entsprach eine ‚Kommerzialisierung‘ der Arbeit der Handlungsgehilfen und zwischen 1890 und 1910 die ‚Bürokratisierung‘ der industriellen Arbeitsorganisation und -überwachung. [...] Der berufsständische Lebenszuschnitt, die Mittel-schichtszugehörigkeit wurden durch die Arbeitssituation zunehmend in Frage gestellt, blieben aber Mittelpunkt des sozialen Bewusstseins der meisten Angestellten.“ [JORDAN, 1988: 23] „Zwischen den Klassen“, zwischen allen Fronten standen die Angestellten, zwischen den verschiedenen Entscheidungsmöglichkeiten vermochten sie oft nicht recht zu wählen: zwischen Kleinbürgeridyll und Klassenkampf, zwischen Klassenkampf und Kulturindustrie, zwischen Anpassung und Auflehnung, zwischen Kommunismus und Nationalsozialismus.“ [JORDAN, 1988: 17]

¹² „[...] Ideologiebildung des Angestellten [...]. ‚Der Angestellte soll nach wie vor den Eindruck behalten, als übe er einen bürgerlichen Beruf aus, und er soll deshalb die Klassengemeinschaft mit der Arbeiterschaft verneinen‘“ [AUFHAEUSER, 1931: 7] In unseren Texten spricht Helbling davon, wie ihm schnell alles zu wenig „fein“ ist. [1985, 4: 57]

zu sein.“ [1992: 322] Er hat den Fremdzwang zwar in einen Selbstzwang verwandelt, jedoch nicht ganz in der vorgesehenen Richtung. Elias spricht dabei von „Individualisierung sozialer Gegebenheiten“.¹³ [ELIAS, 1988: XXVI] Genauso, wie die Mitglieder einer Sprachgemeinschaft sich der Sprache nicht alle in der genau gleichen Weise bedienen, sondern jeder sich bis zu einem gewissen Grad eine individuelle Sprache entwickelt, sei auch die Zeit bzw. die Uhr nicht nur ein festes soziales Symbol, sondern Teil der unterschiedlichen Persönlichkeitsstruktur jedes einzelnen.¹⁴ [ELIAS, 1988: XXVII]

Mit der Brille von Norbert Elias gelesen, könnten Helblings Unpünktlichkeit, sein Zwang, immer wieder auf die Uhr zu schauen, und vielleicht auch seine notorische Faulheit, die in allen vier Texten vorkommen, als eine Form von Individualisierung des Fremdzwangs der Zeit gesehen werden. Obwohl Helbling bei dieser Art des Individualisierens lieber im Bett liegt oder aus dem Fenster schaut, anstatt zu arbeiten, begegnet uns diese Ausprägung immer wieder als etwas sehr Produktives. In *Helbling* sind seine Werke zum Beispiel „immer schönere und reichere Verspätungen“, [1992: 325] welche er spielend zustande bringt, [1992: 322] und die als „ebenso bemerkenswert wie anschaulich, ebenso glänzend wie im Grunde jedoch ausserordentlich bedauerlich“ [1992: 324] anerkannt werden. Sie finden viel Beachtung, sowohl von seinen Kollegen als auch vom Erzähler, und werden an etlichen Stellen charakterisiert. Weiter produziert er durch seinen nicht konformen Umgang mit der Zeit Gespräche, zum Beispiel mit Tieren, welche ihm zureden, er solle doch noch ein bisschen liegen bleiben. Im Büro gibt er diese Dialoge wieder, um seine Verspätungen zu rechtfertigen, und verwandelt dabei seine Arbeitszeit in eine Gesprächsrunde mit dem Chef. Oft geschieht die Individualisierung der Zeit durch Sprache – durch Gespräche mit dem Chef, einer Taube oder mit sich selbst. Sprache und Zeit haben also nicht nur Gemeinsamkeiten in ihrer Funktion als soziale Institutionen, sondern hängen in unserem Fall eng zusammen. Besonders augenfällig ist dieser Zusammenhang an den Stellen, wo Helbling sich mit dem Symbol der Zeit – der Uhr – auseinandersetzt und beschrieben wird, wie er die Uhr und den Lauf der Zeit betrachtet und dabei versucht, sie zu beschreiben, also wo Zeit durch individuelle Sprache individualisiert wird.

Diese Form des individuellen Umgangs mit der Zeit soll nun noch etwas näher betrachtet oder in anderen Worten danach gefragt werden, wie Zeit erzählt wird, um dann zum letzten Teil zur Erzählzeit und Schreib-Zeit zu gelangen. Das Kapitel zur Langeweile dazwischen funktioniert gewissermassen als Bindeglied, da Langeweile sowohl für die erzählte Zeit als auch für die Erzählzeit eine grosse Rolle spielt.

¹³ „Die immer erneute Transformation der sozialen Sprache in eine individuelle Sprache ist nur eines von vielen Beispielen für diese ständige Individualisierung sozialer Gegebenheiten. Sie wird häufig verkannt oder verdeckt durch ihr perspektivisches Korrelat, die Sozialisierung des Individuums.“

¹⁴ „In paradigmatischer Weise veranschaulicht so die Sprache einen Typ sozialer Gegebenheiten, die eine Vielheit von Menschen, eine Gesellschaft, zur Voraussetzung haben und die sich zugleich immer von neuem individualisieren.“

3. Die Uhr oder die Gestalt der Zeit

Die Zeit ist allgegenwärtig, unentrinnbar, aber sinnlich nicht wahrnehmbar. „Man kann die Zeit weder sehen noch fühlen, weder hören noch schmecken, noch riechen“, wie es bei Elias heisst.¹⁵ [ELIAS, 1988, VII] Helbling versucht, die mächtige, aber unsichtbare Zeit in erster Linie anhand des Gerätes der Uhr und des Masses der Minuten und Stunden zu fassen. Stellvertretend für die unfassbare Zeit haben sie für ihn eine ganz konkrete Form angenommen, die greifbar wird: Die Minuten sind klein, winzig, dünn, zart und spitz, im Gegensatz zu den dicken, behäbigen Stunden. [1985, 2: 115] Er hat sich also von den Stunden und Minuten ein Bild gemacht und sie auch mit taktilen Qualitäten ausgestattet. Vor allem die Minuten werden ihm dabei zu eigenständigen, bedeutungsvollen Wesen. Sie sind zwar winzig angesichts des langen Tags, aber ihnen entlang kann er sich durch die Stunden hangeln. Deshalb pflegt er eine innige Beziehung zu ihnen. Die fünf dahingeschwundenen Minuten werden ihm zierlich und lieb, [1985, 2: 115] die vier Minuten bis elf empfindet er als „entzückend wenige“ [1985, 2: 120]. Das abstrakte Zeitmass wird emotional aufgeladen und bekommt eine körperliche Dimension. Er schält an ihnen herum [1985, 2: 116] oder verreibt sie, [1985, 2: 120] um sie zu „Minuten, die gegangen sind“ [1985, 2: 115], zu machen. Er „liebt die Minuten, die gegangen sind, aber dafür hasst er die, die noch kommen“. Die Ungeduld macht sie in seiner Phantasie zu kleinen Persönchen, „die ihm den Anschein erwecken, dass sie nicht recht vorwärts machen wollen. Er möchte solchen faulen Minuten jedesmal Stösse versetzen.“ [1985, 2: 115f.] Er fechtet mit ihnen also einen regelrechten Kampf aus. Auch ein kleiner Spaziergang im Büro hat die Absicht „Zeit totzumachen“ und führt dazu, dass „zwölf Minuten gestorben“ sind. [1985, 2: 118] Die Umsetzung der Redewendung „Zeit totschiessen“, die immer wieder auftaucht, finden wir bereits in einem frühen Gedicht Robert Walsers (*Nacht*, 1900), wo der Erzähler auf den Kampf mit dem Tag zurückblickt: „Ich habe ihn hingemacht den Tag, und kann jetzt ruhn“. [1970: 358]

In *Ein Vormittag* wird die Metapher auf die Uhrzeiger angewendet, wenn Helbling zum Beispiel in Gedanken die Minutenzeiger tot prügelt. [1985, 2: 116] Auch hier hält er sich an die Minuten. Dem Feind der Stunde fühlt er sich nicht gewachsen: „Den Stundenzeiger wagt er überhaupt nicht anzuschauen, er hat sonst Anlass, zu fürchten, er werde ohnmächtig.“ Dass nicht nur die abstrakten Minuten, sondern auch die Zeiger zum Gegenstand seiner Auseinandersetzung mit der Zeit werden, ist naheliegend. In der dramatischen Szene wird die Zeit fast ausschliesslich an den Zeigern der Uhr festgemacht. Sowohl das Verhalten des Stunden- als auch des Minutenzeigers werden genau verfolgt und interpretiert:

¹⁵ „Physiker sagen bisweilen, dass sie die Zeit messen. Sie bedienen sich mathematischer Formeln, in denen das Mass der Zeit als benanntes Quantum eine Rolle spielt. Aber man kann die Zeit weder sehen noch fühlen, weder hören noch schmecken, noch riechen. [...] Wie kann man etwas messen, das man nicht mit Sinnen wahrzunehmen vermag? Eine Stunde ist unsichtbar.“

„Wie ausdauerlich, beinah hartnäckig sich der Stundenzeiger an der Uhr verhält. [...] und auch der Minutenzeiger benimmt sich meiner Ansicht nach merkwürdig ruhig. Mir ist, als wisse er sich sehr zu beherrschen, als freue er sich über sein Eilen mit fortwährendem Verweilen, als sei er auf seine Besonnenheit quasi stolz und glänze mit seiner Taktfestigkeit. Beinahe möchte ich mir einbilden, er habe ein Gesicht, das mich belustigt anlächle.“ [2003: 344]

Die Uhr mit der Bewegung ihrer Zeiger ist natürlich dafür prädestiniert, als lebendiges, eigenwilliges Wesen wahrgenommen zu werden. Diese Verkörperlichung von Begriffen finden wir bei Walser vielerorts, nicht nur in der Darstellung der Zeit. Dinge werden zu lebendigen Wesen, im Gegenzug aber auch Menschen zu Gegenständen oder Maschinen. Die Grenzen zwischen belebt und unbelebt, abstrakt und konkret werden immer wieder thematisiert und in Frage gestellt. In der ausgewählten dramatischen Szene zum Beispiel verwandelt sich der Chef zu einer begrifflichen Vorstellung und entfernt sich „wie die Duldung selber“ vom Schauplatz. [2003: 342] Laiblin spricht davon, welches Vergnügen ihm das „Mitleidhaben“ sei, da es einem das Gefühl gebe, man sei „kein Stück Holz oder Stockfisch“. [2003: 346] Auch ein anderer Mitarbeiter wehrt sich dagegen, für den Chef „eine Selbstverständlichkeit, eine Art Möbel, ein Maschinenbestandteil“ [2003: 343] zu bilden und Germer als defekte Maschine sind wir bereits begegnet [1985, 3: 117]. Bei Helbling finden wir diesen fließenden Übergang zwischen Mensch und Möbel sehr drastisch dargestellt: „Wenn ich im Bureau stehe, werden meine Glieder langsam zu Holz, das man wünscht, anzünden zu können, damit es verbrenne: Pult und Mensch werden Eines mit der Zeit.“ [1985, 4: 62] Genauso wie er sich der seltsamen Wesenheit der Uhr und der Minuten hingibt, wehrt er sich auch nicht dagegen, die Grenzen seines eigenen Subjekts zu verlassen, sondern überlässt sich der Verwandlung ohne zu zögern und hofft sogar, sich darin aufzulösen.

Der jugendliche Commis, der versucht der Uhr ein Gesicht zu geben, merkt, dass seine innige Beziehung zur Uhr nicht ungefährlich ist. Er stellt fest, dass er ihr vielleicht besser keine Beachtung schenken würde, „ihr Anblick macht mich gewissermassen krank.“ [2003: 344] Und auch in *Ein Vormittag* kommt er zum Schluss, „ich sollte eigentlich nicht soviel auf die Uhr schauen, das kann nicht gesund sein“. [1985, 2: 116] Denn das Rätsel der Zeit bleibt unergründlich. Uhren messen nicht die unsichtbare Zeit, sondern „sozial normierte Geschehensabläufe mit gleichmässig wiederkehrenden Ablaufmustern, wie etwa Stunden oder Minuten.“ [ELIAS, 1988: VII f.] Da die Zeit aber mit dem Symbol der Uhr untrennbar verknüpft ist, bleibt eine Zeit jenseits der Uhr kaum erreichbar. Der philosophische Helbling beschreibt einmal die Momente, wo er die Zeit plötzlich zu hören meint, und die Erlösung, die er dann empfindet:

„Die Zeit [...]. Manchmal hört man sie rauschen wie eine Schar auffliegender Vögel, oder zum Beispiel im Wald: da höre ich immer die Zeit rauschen, und das tut einem recht wohl, denn dann braucht der Mensch nicht mehr zu denken. Aber es ist meistens anders: so totenstill!“ [1985, 4: 62]

In der Zeit als Rauschen der Vögel oder Rauschen im Wald wird ein Gegenmodell zur fragmentierten, gemessenen Uhrzeit im Büro entworfen. Dabei wird ein sehr ambivalentes Verhältnis zur Zeit deutlich. Einerseits leidet Helbling unter der Langeweile und der Endlosigkeit der Zeit. Andererseits versucht er sie zu fassen, möchte sie sinnlich wahrnehmbar machen, zum Klingen bringen, um eins mit ihr zu werden. Für den Autor Robert Walser macht Wolfram Groddeck eine sehr ähnliche Beziehung zur Zeit fest, wenn er feststellt, dass Walsers Schreiben die Ruhelosigkeit des irreversiblen Zeitverlauf gleichzeitig reproduziere und dagegen ankämpfe. [GRODDECK, 1998: 94] „Pult und Mensch werden Eines mit der Zeit.“ – in diesem Satz, welcher der oben zitierten Passage unmittelbar vorausgeht, klingt neben der Vorstellung vom allmählichen Einswerden des Menschen mit seiner Umgebung auch die des Verschmelzens mit der Zeit an. Diese Sehnsucht nach dem Rauschen der Zeit und nach dem Einswerden mit der Zeit ist der Sehnsucht nach Zeitlosigkeit sehr nah, der wir bei Walser immer wieder begegnen und die auch in den beiden folgenden Kapiteln nochmals zur Sprache kommen.

4. Langeweile

Seine eigentliche Beschäftigung bei der Arbeit bestehe darin, sich zu langweilen und darüber nachzusinnen, wie er die Langeweile unterbrechen könnte, sagt der Protagonist in *Helblings Geschichte* über sich selbst. [1985, 4: 61] Aber auch ausserhalb des Büros vermag er die Langeweile nicht abzuschütteln. Seine Freundin langweilt sich mit ihm, denn „ich bin ja auch ein ganz langweiliger Kerl.“ [1985, 4: 61]

Für Nietzsche ist die Langeweile eine Folge der rationalisierten, entfremdeten Arbeit, die den Menschen zu einer Maschine mit dem Bedürfnis nach Arbeit macht.¹⁶ [NIETZSCHE, 1967: 358] Andererseits sieht er die Langeweile aber gerade auch als Möglichkeit, die ewige Spirale von Arbeit zur Befriedigung der Bedürfnisse zu durchbrechen.¹⁷ Auch bei Helbling begegnet uns die Langeweile als etwas Ambivalentes. Einerseits langweilt sich der Angestellte „zum Entsetzen“ bei der eintönigen Arbeit im Büro, und die Uhr, die ihn den ganzen Tag an den Schreibtisch fesselt, ist sein grösster Feind. Gleichzeitig ist die Langeweile aber Voraussetzung für sein Träumen, Sprechen, Abschweifen und damit auch Bedingung für seine Figur und den Text. Seine Langeweile lässt ihn „austreten“, sowohl physisch aus dem Büro als auch gedanklich in eine Art dritten Raum, ähnlich des dritten Zustandes, den Nietzsche beschreibt. [NIETZSCHE, 1967: 358] Dadurch eröffnet er

¹⁶ „In den Pausen aber, in welchen die Bedürfnisse gestillt sind und gleichsam schlafen, überfällt uns die Langeweile. Was ist diese? Es ist die Gewöhnung an Arbeit überhaupt, welche sich jetzt als neues, hinzukommendes Bedürfnis geltend macht; [...]“

¹⁷ „Um der Langeweile zu entgehen, arbeitet der Mensch entweder über das Maass [sic!] seiner sonstigen Bedürfnisse hinaus oder er erfindet das Spiel, das heisst die Arbeit, welche kein anderes Bedürfnis stillen soll, als das nach Arbeit überhaupt. Wer des Spieles überdrüssig geworden ist und durch neue Bedürfnisse keinen Grund zur Arbeit hat, den überfällt mitunter das Verlangen nach einem dritten Zustand, welcher sich zum Spiel verhält, wie Schweben zum Tanzen, wie Tanzen zum Gehen, nach einer seligen, ruhigen Bewegtheit: es ist die Vision der Künstler und Philosophen von dem Glück.“ [NIETZSCHE, 1967: 358]

sich eigene, individuelle Räume, die er mit Geschichten und Gedanken ausmalt, unter anderem mit Gedanken zur Zeit. Gerade das macht ihn für den Autor und den Leser interessant. „Langweilte man sich nicht, so wäre man vermutlich überhaupt nicht vorhanden“, schreibt Siegfried Kracauer in seinem Text *Langeweile* (1924). [KRACAUER, 1963: 324] Dieses Phänomen fanden wir in Walsers *Das Biebli* (1908): Hier verharrt der Protagonist nicht in der Langweile, sondern geht „Schritt für Schritt“ vorwärts und verschwindet dadurch in den „unsichtbarmachenden Regionen der Pflichterfüllung“. [1985, 3: 125] Helbling hingegen macht nichts, ausser die Zeit verstreichen zu lassen – aber er ist vorhanden. „Mir fehlt so viel, mir mangelt eigentlich alles.“, resümiert Helbling am Schluss. [1985, 4: 72] Genau diese Leere, die die Tragik seines Leben ausmacht, wird dann zum Ausgangspunkt für den Text. Seine Langeweile macht ihn sichtbar, nicht in seinem Handeln, sondern in seiner reinen Existenz, in seinem Vorhandensein.

Gleichzeitig ermöglicht die lange Zeit, während der nichts geschieht, auch den Verlauf der „reinen“ Zeit sichtbar zu machen, der nun nicht vom Verlauf eines Geschehens überlagert wird. Dieses Sichtbarmachen der unfassbaren Zeit, das wir bereits andernorts für die ausgewählten Texte festmachen konnten, wird also unter anderem durch die Darstellung der Langeweile hervorgerufen, die es ermöglicht, „Zeitlichkeit erfahrbar“ zu machen und „Zeit zu denken“¹⁸.

Kracauer empfiehlt eine Langeweile, bei der man sich von allen Zerstreuungsmöglichkeiten abschirmt und bewusst am sonnigen Sonntagnachmittag zu Hause bleibt, sich hinter zugezogenen Vorhängen der Langeweile hingibt. In ihr könne die Seele schwellen und der Mensch zu grosser Passion zurückfinden.¹⁹ [KRACAUER, 1963: 325] Walser spricht jedoch nicht von dieser kultivierten Langweile. Er macht gerade „die vulgäre Langeweile, die der Tagesfron gilt“ zum Thema, die für Kracauer nicht in Betracht kommt, „da sie weder tödlich ist, noch zu neuem Leben erweckt, sondern nur eine Unbefriedigung ausdrückt, die sofort vergehe, wenn eine angenehmere Tätigkeit als die moralisch sanktionierte sich böte.“ [KRACAUER, 1963: 321] Helblings „vulgäre Langeweile“ unterscheidet sich auch grundlegend von der Langeweile des Flaneurs, die Walter Benjamin beschreibt.²⁰ [BENJAMIN, 1978: 679] Zwar haben wir, ähnlich wie Walter Benjamin den Flaneur, Helbling ebenfalls als eine Art Protestfigur ausgemacht, der das subversive Potential der Langweile²¹ nutzt. Aber für unseren Commis ist Langeweile nicht das „warme graue Tuch“, das Benjamin

¹⁸ „Als ein besonderer Zustand macht Langeweile unsere Zeitlichkeit erfahrbar, wird zur Möglichkeit, Zeit zu denken.“ [ZECHNER/WIEMER, 2005: 47]

¹⁹ „[...] und siehe, auch deine Seele schwillt, und du benennst verzückt das stets Vermisste: die grosse *Passion*.“

²⁰ „Die Langeweile im Produktionsprozess entsteht mit seiner Beschleunigung (durch die Maschinen). Der Flaneur protestiert mit seiner ostentativen Gelassenheit gegen den Produktionsprozess.“

²¹ „Der Flaneur kann die Langeweile als Mittel des Protests nutzen, weil sie auch Stillstand und Unterbrechung des Produktionsprozesses und des Fortschrittdenkens bedeutet. Er macht damit ein subversives Potential der Langeweile im Widerstand gegen die Beschleunigung sichtbar.“ [ZECHNER/WIEMER, 2005: 47]

andernorts beschreibt, in welches man sich hüllt und sich so mit der Zeit verbündet. [BENJAMIN, 1982: 161] Auch wenn festgestellt wurde, dass seine Langeweile etwas Produktives hat, ist sie weniger optimistisch als Kracauers oder Benjamins „utopische Langeweile“ [WIEMER/ZECHNER, 2005: 50], sondern verzweifelt ungeduldig und lässt ihn „halb unvernünftig“ werden. [1985, 2: 120]

Das Ausmass, mit dem er sich der Langeweile hingibt, nimmt bisweilen fast masochistische Züge an. Das heisst, es hat etwas Selbstzerstörerisches und könnte mit einem Genuss an dieser Unterwerfung gegenüber der Uhr zusammenhängen. Neben diesen masochistischen Tendenzen fanden wir bei Helbling jedoch auch ein sadistisches Potential, wenn er die Zeit ständig „totschlägt“ oder „verschlingt“. Die Uhr funktioniert in beiden Fällen als eine Art Fetisch.²² In der Fixierung auf dieses Objekt und den Kampf damit kann die Angst vor der Endlosigkeit, der unendlich langen Zeit, in gewisser Weise gebannt werden. Hier würde sich das weite Themenfeld des Sadomasochismus bei Walser öffnen, in dessen Werk sich häufig Figuren mit einer „Lust am Dienen“ finden, wie Karl Wagner schreibt.²³ [WAGNER, 2002: 316] Mit Rückgriff auf Gilles Deleuze spricht Wagner auch das Warten als Form des Masochismus an.²⁴ Das Verhältnis des Protagonisten zur Zeit, zur Uhr oder auch zur Langeweile in den ausgewählten Texten Walsers kann denn auch durchgehend als ein sadomasochistisches und das zur Uhr zudem als fetischistisches betrachtet werden.

Interessant bei Kracauers Text zur Langeweile ist, dass er am Ende eine Hoffnung auf Erlösung von und durch die Langeweile andeutet, die an Helblings Sehnsucht nach Zeitlosigkeit erinnert: „Ginge sie nieder [die grosse Passion], die wie ein Komet dir schimmert, ginge sie ein in dich, in die andern, in die Welt – ach, die Langeweile hätte ein Ende, und alles, was ist, es wäre ...“. [KRACAUER, 1963: 325] Auch in *Helblings Geschichte* spielt die Langeweile eine Rolle beim Traum der Erlösung von der Zeit. In einer Welt ohne Zeit könnte Helbling die

²² Hier ergäbe sich eine weitere interessante Parallele zwischen Sprache und Zeit, da bei Walser gelegentlich von einem „Sprachfetischismus“ gesprochen wird, wenn er zum Beispiel den Namen einer Frau liebkost und die „Sünde“ begeht, im Dachraum Gedichte über sie zu schreiben: „Hier nimmt der Name der Geliebten, wie schon gesagt: eine sprachliche Einheit, physische Qualitäten an und erfährt daraufhin die Zärtlichkeit, die doch dieser Geliebten selbst gebührte; man könnte diese Verschiebungsbewegung als Sprachfetischismus bezeichnen.“ [BLECKMANN, 1994: 43]

²³ Karl Wagner schreibt in Bezug auf den Roman *Der Gehülfe*: „Das [...] Herrschaftsverhältnis wird vom Untergebenen zu seinen Gunsten neu inszeniert [...]. Damit ist ein Muster angedeutet, das in der Struktur des Romans eine präzise Funktion hat, aber auch für eine paradigmatische Lektüre von Walsers Werk ergiebig ist. Dies gilt auch für das Motiv des Erotischen, dessen masochistische Komponente allerdings oft deutlicher ausgeprägt ist als im *Gehülfe*, insgesamt aber mit jener Lust am Dienen korrespondiert, die sich Walsers Figuren so häufig zu erzeugen wissen.“

²⁴ „Gilles Deleuze hat in seiner Studie über den Masochismus [Sacher-Masoch und der Masochismus] nicht nur auf das Warten als eine Form desselben verwiesen – eine für Walser-Figuren wohlbekannte Situation – sondern auch an die ‚Provokation und das kritische Element in jener scheinbaren Fügsamkeit‘ erinnert: ‚Der Masochist ist frech aus Unterwürfigkeit, aufsässig aus Unterwerfung.‘“ [WAGNER 2002: 316f.]

Vorstellung haben, dass er „im Bett läge, ewig im Bett. Das wäre vielleicht das Schönste!“, heisst es dort. [1985, 4: 72] Dieses ewig im Bett Bleiben ist nun der utopischen Langeweile und ihrem „warmen grauen Tuch“ sehr viel näher. Helbling sieht diesen traumhaften Zustand jedoch nur möglich, wenn es „keine Zeit“ mehr gäbe. Dann hätte die Langeweile nicht mehr die Dimension einer ungeduldigen Endlosigkeit, sondern einer seligen Ewigkeit. Eine ganz ähnliche Passage, die ebenfalls ein unendliches Ruhen und Schlafen, eine selige Langeweile in einer Welt ohne Zeit beschreibt, findet sich auch im Räuber-Roman:

„Die Uhren deuteten mit ihren Zeigern auf halb vier Uhr. Natürlich machte die Zeit von Minute zu Minute Fortschritte. Dass sie nie den Einfall hat, endlich einmal still zu stehen, berührt // manchen intelligenten Menschen als etwas Eigentümliches. Es wäre so interessant, so neu, wenn alles, alles gleichsam friedlich im Bettchen läge und schliefe und ruhte, ruhte. Aber das wird vermutlich nie vorkommen.“ [2006: 179]

Susan Sontag rückt dieses Thema der Sehnsucht nach dem Stillstehen der Zeit ins Zentrum von Robert Walsers Texten, wenn sie schreibt, sein Werk spiele „mit der entsetzten Vision eines Depressiven von Endlosigkeit: es ist ganz und gar Stimme – die sich fort und fort in Grübeleien, Konversation, Abschweifungen ergeht.“ [SONTAG, 2005: 126] Dieses Grübeln, Plaudern, Abschweifen als Stimme, die angesichts der Endlosigkeit der Zeit zu sprechen beginnt und die Susan Sontag als grundlegenden Aspekt für Walsers Werk festmacht, fanden wir bei Helbling, aber auch bei vielen anderen Figuren und Erzählinstanzen in Walsers Texten wieder. Eine eindrückliche Formulierung dieses Sprechens, das durch die lange Zeit ausgelöst wird – und das bei Walser bekanntermassen oft einen humoristischen Tonfall hat – taucht auch in dem Gedicht *Die Zeit ist lang* (1900) auf, das zusammen mit dem bereits zitierten Gedicht *Nacht* erschien: „Ich thu mir Zwang / Zu scherzen und lachen. / Was soll ich machen? / Die Zeit ist lang.“ [1970: 357]

5. Schreib- und Erzähl-Zeit

Helbling begegnet uns in seiner Langeweile an verschiedenen Stellen als Geschichten-Erzähler. Im Prosastück *Germer* zum Beispiel übernimmt er es „bereitwilligst, im ganzen Bureau herum die Qualen des Germerschen Postens zu schildern, er malt mit den absichtlich schwärzesten und zeitraubendsten Malmitteln. Er schildert wieder einmal die Zeit tot.“ [1985, 3: 119] Die Figur von Helbling erfindet Geschichten, erzählt, träumt, schweift ab – um damit die Zeit herumbzubringen.

Sprechen kann also offenbar eng mit Langeweile zusammenhängen. Schreiben hingegen tut der gelangweilte Protagonist in unseren Texten ja eben gerade nicht. Er bringt nur „drei Zahlen und den Versuch zu einer vierten“ zustande [1985, 2: 117] oder tritt sogar als Radierkünstler in Erscheinung. [2003: 342] Dadurch kommt es zu paradoxen Sätzen wie zum Beispiel in *Helblings Geschichte*: „Die Feder, mit der ich schreiben sollte, halte ich in der untätigen Hand.“ Der Erzähler macht nichts, aber während er beschreibt, wie er nichts schreibt, entwickelt sich ein Text. Das Büro begegnet uns so nicht als ein Ort des Schreibens, aber als

Ort des Erzählens und Träumens. Diese Situation hängt dennoch eng mit dem Schreiben des Autors Walser zusammen, dessen Texte „ganz und gar Stimme“ sind, wie Susan Sontag feststellt. Dass bei Walser das Schreiben eine Art Sprechen ist, zeigt sich auch in Ausdrücken wie „das seitenlange Gespräch“, [1985, 1: 52] oder „eine Feder, die redet“ [2006: 79], die in seinen Texten immer wieder auftauchen. Hier wird deutlich, wie die Formen der mündlichen und schriftlichen Sprachproduktion bei Walser untrennbar miteinander verknüpft sind.

Was wir für das Abschweifen des gelangweilten Büroangestellten beschrieben haben, stellt Wolfram Groddeck auch für das Schreiben des Dichters fest: Es „verbraucht nicht einfach nur Zeit, es wird schöpferisch, es schafft Raum.“ [GRODDECK, 1998: 94] In Walsers *Räuber*-Roman sagt der Erzähler einmal:

„Diese Umschweife, die ich da mache, haben den Zweck, Zeit auszufüllen, denn ich muss zu einem Buch von einigem Umfang kommen, da ich sonst noch tiefer verachtet werde, als ich bereits bin.“ [2006: 107]

Ausgehend von solchen Schreibszenen aus dem Bleistiftgebiet macht Groddeck für den Autor Robert Walser „die Zeit-Problematik“ als primäre Schreibmotivation fest, oder, in Anlehnung an Sontags Formulierung, „den panischen Schrecken vor dem unaufhaltbaren Verlauf der Zeit“. [GRODDECK, 1998: 97] Mit seiner Feder, die lieber „Unstatthaftes“ redet als sich einmal auszuruhen [2006: 79], reproduziere er „die Ruhelosigkeit des irreversiblen Zeitverlaufs“, gegen die er anschreibt. [GRODDECK, 1998: 94] Durch die Fixierung der Zeit in der Schrift realisiere er dabei aber gleichzeitig eine „Verewigung der Zeit“. In den Mikrogrammen lasse Walser das unaufhaltsame Fortschreiten der Zeit in der Schrift auf gewisse Weise erstarren.²⁵ Das Schreiben, das offenbar nicht dazu dient, Seiten auszufüllen, sondern Zeit auszufüllen, wird zu einer Art eigenem Zeit-Mass, zu einer „Eigenzeit“. [GRODDECK, 1998: 98] Auf diese Eigenzeit verweise auch die Unentschiedenheit über Walsers Schreibtempo beim Notieren der Mikrogramme.²⁶ [GRODDECK, 1998: 96f.]

Wie in der Einleitung erwähnt, gehört die dramatische Szene aus dem Bleistiftgebiet zu den Mikrogrammen, die Walser auf Kalenderblättern notiert hat. [ECHTE/MORLANG 2003: 5] Hier schlägt sich die „Eigenzeit“ seines Schreibens auch in der äusserlichen Form des Textes nieder: Durch das Beschreiben der Blätter eignet er sich den Kalender an, gibt ihm ein neues Gesicht. Er schafft eine Eigenzeit im wahrsten Sinn des Wortes und – um mit Norbert Elias zu sprechen – individualisiert die vorgegebene Zeitordnung mit seinem Schreiben auch formal.

²⁵ „Indem der Satz [„Natürlich machte die Zeit von Minute zu Minute Fortschritte.“, 2006: 179] durch die Niederschrift den behaupteten Fortschritt der Zeit in einem Schriftbild fixiert, realisiert er auf paradoxe Weise das poetische Programm einer Verewigung der Zeit in der Schrift.“, [GRODDECK, 1998, 96f.]

²⁶ Während Jochen Greven die Schrift von Walsers Mikrogrammen im Zusammenhang mit einer „Beschleunigung des Schreibens“ sieht, meinen Werner Morlang und Bernhard Echte, sie zeuge von einem sehr langsamen Schreibvorgang.

Nicht nur der junge Commis im Text hat einen schöpferischen Umgang mit der Uhr im Büro, auch der Autor geht kreativ mit dem Kalender als soziale Institution um, indem er sie in graphische Kunstwerke verwandelt.

Das Spazieren ist neben dem „Kritzeln“ und Plaudern eine andere typische Tätigkeit des Gelandeweiters. Auch diese Art, die Zeit auszufüllen, ist ein immer wiederkehrendes Thema bei Walser, sowohl in den Texten als auch in seinem Leben. Susan Sontag sieht Walsers Spaziergänge als Ort, wo er obsessiv Zeit in Raum verwandelt habe.²⁷ [SONTAG, 2005: 126] Groddeck erweitert diese Bemerkung mit dem Hinweis, dass Walser am liebsten im Schnee spazierte, wo der zeitliche Prozess des Gehens als Spur im Raum sichtbar wird. Das Spazieren im Schnee wird zur Allegorie des Schreibens, die sich ganz konkret auf die Beschreibungen der Zeit in unseren Texten übertragen lässt. Die Zeiger auf der Uhr legen ihre Runden zurück, ohne dabei eine Spur zu hinterlassen. Wenn Zeit jedoch erzählt wird, wenn die Bewegung der Uhr beschrieben wird, hinterlässt sie sichtbare Spuren. Sie erhält eine räumliche Dimension, nicht nur durch die Schrift, sondern vor allem durch den erzählerischen Raum, den Raum, der sich beim Schreiben und Lesen einer Erzählung öffnet. Ausserdem wird im Text, in dem die Zeit beschrieben wird – und vielleicht in jedem literarischen Text – der Verlauf der Zeit in gewisser Weise verewigt und angehalten.

Was Groddeck für Walsers Schreiben feststellt – eine Art Eigenzeit – haben wir auch für die Figuren in den Texten festgemacht, wenn beschrieben wurde, wie Helbling oder der jugendliche Commis die Zeit individualisiert. Sie bauen eine persönliche Beziehung zu ihr auf, praktizieren einen individuellen Umgang mit der Zeit und versuchen in Gedanken immer wieder in Räume jenseits der Zeitinstitution auszubrechen. Es könnte dabei auch eine Parallele zwischen Helblings Umgang mit der Zeit zu dem Umgang des Dichters mit Sprache gezogen werden. Wie Helbling in der Struktur der Zeit, die die Uhr des Büros vorgibt, agieren muss, muss sich auch der Schriftsteller innerhalb der vorgegebenen, angelernten Struktur der Sprache bewegen.²⁸ [BLECKMANN, 1994: 66] Er muss und will eine individuelle Sprache finden, sich dafür aber immer bereits vorhandener Element bedienen.²⁹ Auch der Zeit zu entrinnen, ist nicht möglich.

²⁷ „Walsers Leben illustriert die Rastlosigkeit einer bestimmten Art von depressivem Temperament; dementsprechend war er fasziniert von Stasis und von der Art und Weise, wie Zeit sich ausdehnt und verbraucht wird, und er verbrachte einen Grossteil seines Lebens damit, obsessiv Zeit in Raum zu verwandeln: seine Spaziergänge.“

²⁸ „Bei penibelster Betrachtung kann sogar keine sprachliche Äusserung originell sein. Jeglicher Spracherwerb ist nämlich ein intertextueller Vorgang; der Mensch lernt seine Sprache, jedes Wort, jede grammatische Struktur aus konkreten Einzeltexten.“

²⁹ In Walsers Texten ist diese Spannung zwischen Originalität und dem Zitathaften der Sprache stark zu spüren. So wird in der Forschungsliteratur immer wieder sowohl auf den Charakter einer Montage, die seine Texte aufweisen, wie auch auf ihren unverkennbaren „Walser-Ton“ hingewiesen. Diese Ambivalenz des Universellem und Individuellem, die der Sprache innewohnt, ist bei Walser sehr präsent, wie auch der Versuch, diese Spannung zu überbrücken. Die Anstrengung, die Robert Walser dieses Überbrücken kostet, hat ihn irgendwann aber vielleicht überfordert. Die letzten 23 Jahre seines Lebens waren das

Aber durch Schreiben kann eine Eigenzeit, ein alternatives Zeit-Mass entstehen. Von dieser Möglichkeit der Sprache und der Literatur, beim Lesen, Schreiben oder auch Sprechen eine Art anderer Zeitlichkeit zu schaffen oder zu erleben, auch die Grenzen von Langeweile und Zerstreuung hinter sich zu lassen, spricht weder Norbert Elias noch Siegfried Kracauer.

Wenn von Walsers schöpferischem Umgang mit der Zeit gesprochen wird, darf aber nicht vergessen werden, dass sein Verhältnis zur Zeit auch ein destruktives ist. Die Aneignung und Verwandlung der Zeit geschehen auf denkbar drastische Weise: die Zeit wird verschlungen, tot geschildert und die Minutenzeiger tot geprügelt. Eine Möglichkeit, diese destruktive Form der Verräumlichung zu beschreiben, findet sich bei Groddeck: die Art, wie Walsers Mikrogramme die Schrift der Makulatur buchstäblich unterlaufen, würden im Vergleich zu den grossen Buchstaben – in Groddecks Beispiel die Schrift des „Literaturpapstes“ Eduard Korrodi – „wie eine Schimmelpilzkultur“ wirken, welche die Zeitgenossenschaft des Anderen in sich verschlinge. [GRODDECK, 1998: 99] Dieses Bild der langsamen, zerstörerischen Ausbreitung im Raum umschreibt Walsers Schreiben vermutlich sehr viel treffender als das Fixieren oder Erstarrenlassen. Die graphische Gegenwelt wird lesbar „als „geheimnisvoll-subversive Graphik einer kulturellen Ungleichzeitigkeit“ – als Störtauschen, das sich über die gepflegte Literatursendung legt, könnten wir mit einer Modifikation der Textstelle zum Rauschen der Zeit, die wohlgemerkt nicht aus dem Bleistiftgebiet stammt, dennoch ergänzen. Diese Ungleichzeitigkeit bzw. die Spannung zwischen Gleichzeitigkeit und dennoch Ungleichzeitigkeit, einer gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit sozusagen, wird nicht nur in der Graphik der Mikrogramme deutlich, sondern fand sich auch in Helblings Gegenwelten unserer Texte wieder, wo die Bürouhr, die über den Köpfen einer ganzen Pultreihe hängt, eine vermeintliche Einheit und Gleichzeitigkeit schafft.

Robert Walser entwirft in den vier Texten eine Figur, welche die Uhr nicht einfach ignoriert, sondern ihren Verlauf genau verfolgt. Dabei wird die Unfassbarkeit der Zeit und das komplexe Verhältnis zwischen der Uhr als Zeitmesser und der Zeit als etwas nicht Messbarem deutlich, sowie die Macht der Uhr als soziale Institution. Helbling und der jugendliche Commis deren Macht überhand nehmen lassen, unterlaufen sie diese gleichzeitig. Denn als Gegensatz zu der vereinheitlichten Zeit konnte auf verschiedenen Ebenen eine „Eigenzeit“ festgemacht werden, ein individueller Umgang mit der Zeitstruktur – zum einen in Helblings Unpünktlichkeit und Untätigkeit, die ihm Raum zum Sprechen und Abschweifen geben, und in seiner sprachlichen Gestaltung der Zeit, zum anderen in der Eigenzeit des Autors, für den der Takt seines Schreibens eine Alternative zum Takt der Uhr darstellt und die sich im Bleistiftgebiet auch formal niederschlägt. Die Zeit konnte ausserdem als massgeblicher Auslöser sowohl für das Sprechen

Gegenteil eines „Individualisierens“, um diesen Ausdruck auch hier von Norbert Elias zu übernehmen – sowohl in Bezug auf die Sprache, als auch auf die Zeit: er schrieb nicht mehr und war pünktlich wie ein Uhr. „Man kann seine Uhr nach ihm richten.“, sagt ein Pfleger über den Patienten Robert Walser in einem Interview. [ZUEND, 2001: 32]

Helblings als auch für das Schreiben Walsers ausgemacht werden. Dabei spielt die Langeweile, die durch das so langsame Voranschreiten der Zeiger der Uhr hervorgerufen wird, eine zentrale Rolle. Sowohl der Autor als auch der Commis träumen, schreiben, plaudern über und in der langen Zeit, um die „totenstille“ Zeit zum Klingen zu bringen, sie fassbar zu machen, vielleicht sogar um sie zu überwältigen und die Zeiger der Uhr anzuhalten. Indem Walser vom unaufhaltsamen, stummen Fortschreiten der Zeit schreibt, bringt er die Zeit zum Rauschen und sucht im Schreiben nach dem erlösenden Stillstehen der Zeit.

Bei den Gedankengängen, die vom Gegenstand der Uhr in einigen, ganz konkreten Textstellen ausgingen, hat sich das weite Themenfeld der Zeit bei Robert Walser geöffnet. Seitenblicke auf andere Texte Walser haben deutlich gemacht, dass vor allem die Verwandlung von Zeit in Raum, die Langeweile und die Endlosigkeit der Zeit zentrale Themen seines Schreibens sind, die hier natürlich bei weitem nicht ausgeschöpft werden konnten. An verschiedenen Stellen sind weiter starke Parallelen zwischen Zeit und Sprache deutlich geworden, unter anderem in ihrer Rolle einer sozialen Institution oder auch in den Worten und Uhren, die als Fetisch in der Beziehung zu Sprache und Zeit funktionieren. Um diesen Themen in Robert Walsers Texten noch genauer nachzugehen und weitere Facetten aufzuspüren, müsste ein breiterer Textkorpus untersucht werden. Dabei könnte unter anderem das Einbeziehen der Schule, zum Beispiel im Roman *Jakob von Gunten*, als weitere die Zeit repäsentierende Institution oder auch der Reklameuhr in *Der Gehülfe*, interessant sein.

BIBLIOGRAPHIE

1. Primärliteratur

- Walser, Robert, *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von Jochen Greven, Frankfurt am Main 1985, 20 Bde;
- Bd. 1: *Fritz Kochers Aufsätze*, Bd. 2: *Geschichten*, Bd. 3: *Aufsätze*, Bd. 4: *Kleine Dichtungen*;
- Walser, Robert, *Aus dem Bleistiftgebiet*, Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung / Zürich, entziffert und herausgegeben von Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt am Main 2003;
- Bd. 4 Mikrogramme aus den Jahren 1926/27;
- Walser, Robert, *Der Gehülfe*, mit einem Kommentar von Karl Wagner, Berlin 2010;
- Walser, Robert, *Der Räuber*, Frankfurt a. M. 2006, S. 179;
- Walser, Robert, *Die Zeit ist lang und Nacht*, in: Fünf Gedichte von Robert Walser, Die Insel, 1. Jg., 3. Band, 1900, Reprint, Frankfurt a. M. 1970, S. 356-358;
- Walser, Robert, *Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte*, hrsg. von Bernhard Echte, Frankfurt a. M. 2005;
- Walser, Robert, *Helbling*, in: *Schöne Geschichten! Deutsche Erzählkunst aus zwei Jahrhunderten*, hrsg. von Peter von Matt, Stuttgart 1992, S. 322-326;

2. Sekundärliteratur

- Aufhäuser, Siegfried, *Ideologie und Taktik der Angestelltenbewegung*, Berlin 1931;
- Benjamin, Walter, *Zentralpark*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Zweiter Teil, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1978;
- Ders., *Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V, Erster Teil, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982;
- Bleckmann, Ulf, „...ein Meinungs-Labyrinth, in welchem alle, alle herumirren...“. *Intertextualität und Metasprache als Robert Walsers Beitrag zur Moderne*, Frankfurt am Main 1994;
- Elias, Norbert, *Über die Zeit*, Arbeiten zur Wissenssoziologie II, hrsg. von Michael Schröter, München 1988 (erstmalig erschienen 1984);
- Jordan, Christa, *Zwischen Zerstreuung und Berausung. Die Angestellten in der Erzählprosa am Ende der Weimarer Republik*, Frankfurt a. M. et al. 1988;
- Echte Bernhard/Morlang, Werner, *Editorische Vorbemerkung*, in: Robert Walser, *Aus dem Bleistiftgebiet*, Frankfurt am Main 2003, Bd. 4, S. 5-6;
- Groddeck, Wolfram, *Schreib-Zeit. Reflexionen über Robert Walser ‚Mikrogramme‘*, in: *Zeit für Zeit, Natürliche Rhythmen und kulturelle Zeitordnung*, hrsg. von Leo Jenni und Piero Onori, Liestal 1998, S. 89-100;
- Kracauer, Siegfried, *Langeweile*, in: ders., *Das Ornament der Masse*, Essays, Frankfurt a. M. 1963, S. 321-325;
- Nietzsche, Friedrich, *Langeweile und Spiel*, in: *Menschliches, Allzumenschliches* (entstanden 1876/77), Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967, Teil I, § 611, S. 358;
- Sontag, Susan, *Walsers Stimme*, in: *Worauf es ankommt*, Essays, aus dem Amerikanischen von Jörg Trobitius, München / Wien 2005, S. 125-136. Nietzsche, Friedrich, *Langeweile und Spiel*, in: *Menschliches, Allzumenschliches* (entstanden 1876/77), Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967, Teil I, § 611, S. 346;
- Wagner, Karl, *Lust am Dienen? Zu eine Motiv-Komplex im Werk Robert Walsers*, in: *Gedankenspaziergänge mit Robert Walser*, hrsg. von C.A.M. Noble, Bern et al. 2002, S. 305-321;
- Zechner, Anke und Wiemer, Serjoscha, *Zwischen Langeweile und Zerstreuung. Von der Zeiterfahrung der Moderne zur Utopie des Kinos*, in: *Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder*, hrsg. von Alexander Karschnia et al., Bielefeld 2005, S. 47-58;
- Zünd, Marcel, *In der Psychiatrischen Klinik Herisau, „zwischen Schriftstellern und Zeit haben ist ein Unterschied“*, in: Robert Walser, *Herisauer Jahre 1933-1956*, hrsg. Von Peter Witschi, Herisau 2001, S. 31-39.

METAMORPHOSEN DER ZEIT – WALTER BENJAMINS BEGRÜNDUNG DER MELANCHOLIE

Markus BAUER

Berlin

markusbauer2004@hotmail.com

Abstract: Thinking about time plays a crucial role in the historical turn to postmodernity. The publication of Walter Benjamin's works were part of the new discussion of time since Benjamin himself had developed a special perspective on melancholy as a turn from time to space. His definition of allegory and the spacialization of time give the key to many aspects of his works from the *Trauerspiel*-book to the *Passagen-Werk*.

Keywords: Walter Benjamin, time, melancholy, allegory.

Résumé: La réflexion sur le temps joue un rôle important dans l'évolution de la «postmodernité». La publication des oeuvres de Walter Benjamin fait partie d'une nouvelle discussion sur le temps parce que Benjamin lui-même a développé une perspective sur la mélancolie comme «turn» du temps à l'espace. Sa définition de l'allégorie et la transformation du temps en l'espace donnent une clé pour déchiffrer beaucoup d'aspects de son oeuvre: du livre sur le «Trauerspiel» jusqu'aux derniers écrits sur les «Passages».

Mots-clés: Walter Benjamin, temps, mélancolie, allégorie.

Das Problem der Zeit hat wie kaum ein anderes die theoretischen Diskussionen seit dem Aufkommen der Postmoderne geprägt – ja, man kann vielleicht sogar formulieren, dass die Wahrnehmung einer Ablösung der modernen Avantgardevorstellungen sowohl im politischen wie auch ästhetischen Kontext zu einer intensiven Diskussion über den Verlauf der Zeit und seine nun deutlicher wahrgenommenen Metamorphosen geführt hat.¹ Diese Zeitreflexionen fielen

¹ In einer Sammelrezension heißt es 1998: "Tatsache ist: Die Zeit hat Konjunktur. Kaum ein anderes Thema treibt derzeit vielgestaltigere Blüten als das Nachsinnen über die flüchtige Zeit. Unbeschadet der Schwierigkeit, den Gegenstand selbst klar zu definieren, wird das Wesen der Zeit vielfach analysiert und problematisiert, erforscht, ergründet und hinterfragt. Allein die Veröffentlichungen der vergangenen zehn Jahre füllen mittlerweile Regale. Und für jeden Geschmack und jedes Bedürfnis ist etwas dabei. Da gibt es den mittlerweile in der 16. Auflage erhältlichen Bestseller *Mehr Zeit für das Wesentliche* oder das in der 13. Auflage erschienene 1 x 1 des Zeitmanagements. Auch die Wissenschaft hat die Zeit (wieder)entdeckt. Von der theoretischen Physik über die Anthropologie bis zur Theologie existiert kaum noch eine Disziplin, die das Thema nicht aufgriffe und in ihrem Licht beleuchtete." (Michael Baeriswyl:

teilweise zusammen mit einer Neulektüre der Schriften Walter Benjamins, dessen von 1972 bis 2001 in einer Werkausgabe edierten Texte nun nicht mehr nur unter der Fragestellung Marxismus/Theologie, sondern in einem erweiterten Verständnis auch der nach dem utopischen Gehalt oder der Melancholie gelesen wurden. Und in der Tat ist für Benjamins Denken und Schreiben die Auseinandersetzung mit der Zeit von entscheidender Bedeutung – eine Feststellung, die ihn als einen Vorreiter der postmodernen Denkweisen auf eine neue Rezeptionsebene transportierte. Dies ist nicht erstaunlich bei einem Autor, der „im Zeichen des Saturn“ [SONTAG, 1981] sein eigenes Leben verstanden hat und zu einer Reihe von Denkern gehört, die im 20. Jahrhundert die Melancholie mit neuen Attributen versahen und ihr Verständnis in neuen Ausdrucksweisen formulierten.

1. Die Geschichtsphilosophie der Sprache

Das Denken Benjamins gründet unter anderem auf sehr spekulativen Überlegungen zur Sprache des Menschen und zur Sprache überhaupt. Als Student in München und Bern schrieb er einige Aufsätze nieder, die vom biblischen Buch der Genesis ausgehend fragten, wie Sinn und Bedeutung in die Sprache gekommen seien und welche Funktion insbesondere der Namen erfülle. Er trifft eine Unterscheidung von drei hierarchischen Stufen der Sprache: Die höchste ist die Gottes, der im Wort Dinge schaffen und im Namen benennen kann; die nächste Stufe ist die der menschlichen Sprache, in der die Dinge benannt werden können (aber nicht geschaffen); die untere Stufe ist die Sprache der Natur, in der die Dinge unbenannt bleiben. Der entscheidende Vorgang ist die Vertreibung aus dem Paradies, nach dem der Mensch nur noch benennen, aber nicht mehr durch das Wort erschaffen kann. Noch schlimmer: Es entstehen Unsicherheiten in seiner Benennung durch die Vielfalt der Sprachen und die Benennung bleibt leer, willkürlich, zufällig. Dies ist der Sündenfall der Sprache, die ihre Benennungskraft verloren hat und im Sinne Kierkegaards zum Geschwätz werden kann – der tiefe Fall der menschlichen Sprache, das Böse hat in sie Einzug gehalten. „Das Wort soll etwas mitteilen (außer sich selbst). Das ist wirklich der Sündenfall des Sprachgeistes.“ [BENJAMIN, 1916, 1972:153]

Dieser scharfe Umschlag von den paradiesischen Zuständen zur Welt der menschlichen Gegebenheiten als ein Vorher und Nachher führt zur Beheimatung der Trauer in der Natur, ein Zustand, dem auch der Mensch anheimfällt: Die Melancholie wirft den Menschen auf seine Kreatürlichkeit zurück. Dies führt Benjamin in seiner großen Untersuchung über den "Ursprung des deutschen Trauerspiels" (1928) als eine umfassende Theorie der Allegorie aus, in der dann die Zeitlichkeit ihre entscheidende Rolle spielen sollte.

2. Die Zeit und der Schauplatz

An der barocken Ästhetik der Trauerspiele – die durchaus auch Ähnlichkeit mit der expressionistischen seiner Zeit besaß, wie Benjamin betont² –

Leben als Terminsache, in: DIE ZEIT, 30.12.1998).

² Eine aktuelle Internet-Bibliographie umfasst mehr als 335 Titel für die beiden Jahrzehnte von

hebt er ihre allegorische Seite als eine melancholische hervor. Während diese in der Sinnlosigkeit der Zeichen begründet liegt, so gibt Benjamin ihr auch einen zeitlichen Index mit. Nicht nur der plötzliche Umschlag von der scheinbaren Leere der ästhetischen Hülle zur Rettung in der Sinngebung ist hier zu nennen („ponderacion misteriosa“), sondern auch die innere Struktur der allegorischen Melancholie beruht auf einer Aberration der Zeit. Ihre ersten Hinweise entnimmt Benjamin der von ihm postulierten metaphysischen Situation des Humanismus und Barock: „Der religiöse Mensch des Barock hält an der Welt fest, weil er mit ihr sich einem Katarakt entgegentreiben fühlt. Es gibt keine barocke Eschatologie; und eben darum einen Mechanismus, der alles Erdgeborene häuft und exalziert, bevor es sich dem Ende überliefert.“ [GS, I, 234ff]

Das traditionelle (Sprach)Bild des Flusses der Zeit wird hier zur Bestimmung der Entstehung einer räumlichen Anordnung herangezogen: Einige Absätze später geht der Autor noch einmal auf das Bild des sich zum Raum stauenden Zeitflusses ein, um darin den zentralen Begriff seiner geschichtsphilosophischen Ästhetik für das Trauerspiel in einer strukturellen Formulierung zu entwerfen: „Hier wie in anderen Lebenssphären des Barock ist die Umsetzung der ursprünglich zeitlichen Daten in eine räumliche Uneigentlichkeit und Simultaneität bestimmend.“ [Ebd., 260] Transformation der Zeit in Raum ist sowohl auf die konkrete Wahrnehmung eines Zeitablaufs als auch auf die historischen Epochen bezogen, deren Tendenz zur Verräumlichung für Benjamin auch an literarischen Merkmalen abgelesen werden kann. „[...] restlose Säkularisierung des Historischen im Schöpfungsstande hat in der Weltflucht des Barock das letzte Wort. Dem trostlosen Laufe der Weltchronik tritt nicht Ewigkeit sondern die Restauration paradiesischer Zeitlosigkeit entgegen. Die Geschichte wandert in den Schauplatz hinein. Und gerade Schäferspiele streuen die Geschichte wie Samen in den Mutterboden aus.“³ Sowohl die philosophische Bestimmung des Ortes der Epoche als auch die Analogie zur zeitgenössischen Wissenschaft bieten ein Argument für die ästhetische Beschreibung des Trauerspiels: „[...] Wenn die Geschichte sich im Schauplatz säkularisiert, so spricht daraus dieselbe metaphysische Tendenz, die gleichzeitig in der exakten Wissenschaft auf die Infinitesimalmethode führte. In beiden Fällen wird der zeitliche Bewegungsvorgang in einem Raumbild eingefangen und analysiert. Das Bild des Schauplatzes, genau: des Hofes, wird der Schlüssel des historischen Verstehens. Denn der Hof ist der innerste Schauplatz.“ [GS I, 271] Mit dieser Konzentration auf den Hof und seine Protagonisten hat das Trauerspiel seinen innersten Kern gefunden, in dem die metaphysischen und kreatürlichen Tragödien sich abspielen.

Ist die Bedeutung dieses Schauplatzes für das barocke Trauerspiel einmal

1980 bis 1999.

³ Ebd. Unter Rückgriff auf Formulierungen des Germanisten Herbert Cysarz, *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko*. Leipzig 1924 schreibt Benjamin weiter: "Panoramatisch' hat man, mit einer ausgezeichneten Prägung, die Geschichtsauffassung des XVII. Jahrhunderts genannt. 'Die ganze Geschichtsauffassung dieser malerischen Zeit bestimmt sich durch solche Zusammenlegung alles Gedächtniswürdigen.'

gezeigt, kann Benjamin das Problem des Zusammenhangs von Verräumlichung und Allegorie weiter ausformulieren. Die auffällige Anhäufung von Requisiten und dinglichen Fragmenten in den Schauplätzen des Dramas führt Benjamin zu seiner entscheidenden Beobachtung einer melancholischen Disposition, die der Schrift Bedeutung durch den allegorischen Tiefsinn in der Verräumlichung verleiht. Schrift und Bedeutung entstehen durch den Prozess einer Allegorisierung, wenn – wie Benjamin festhält – die Allegorie sich durch die Willkür der Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem auszeichnet. Anders als im Symbol, wo es eine von Goethe und Creuzer formulierte quasi organische Hinführung auf das Zeichen gibt, fällt die Allegorie dem Tiefsinn des melancholisch über dem Sinn der Zeichen Brütenden anheim. Schriftzeichen sind sein bevorzugter Gegenstand der Reflexion. Sie bieten sich ihm dar als Ruinen von Bedeutung wie eine im weiteren Gang von Benjamins Reflexion ausgeführte Verbindung von Schrift und Allegorie nahelegt: „Wenn mit dem Trauerspiel die Geschichte in den Schauplatz hineinwandert, so tut sie es als Schrift. Auf dem Antlitz der Natur steht ‚Geschichte‘ in der Zeichenschrift der Vergängnis. Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus. Damit bekennt die Allegorie sich jenseits von Schönheit. Allegorien sind im Reiche der Gedanken, was Ruinen im Reiche der Dinge. Daher denn der barocke Kultus der Ruine.“ [GS, I, 353/4]

Dem Einfluss der Zeit ausgesetzt verfallen die Dinge, die Handlung des Trauerspiels führt immer zur Leiche. Deren Schriftbedeutung ist die des Vergehens. Und wenn Benjamin die allegorische Bedeutung der Geschichte als Schrift am Schauplatz erklärt, hilft ihm dabei ein weiteres Merkmal: die Zersplitterung der einzelnen Teile, wie sie in den Ausführungen am Ende des „Trauerspiel“-Buchs thematisiert wird. Die *disiecta membra* sind das Strukturmerkmal, unter dem der verwesene Körper als Skelett, die in ihre Buchstaben als Einzelglieder zerfallende unlesbare Schrift und die auf Sammlung einzelner Dinge ausgerichtete Zerstückelungswut des Barock sich ebenso subsumieren lassen, wie die zeremonielle Paratextualität der Buchkunst jener Epoche. Zerstückelung steht im Zeichen des Todes, dieser „[gräbt] am tiefsten die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung ein.“ [Ebd., 343] Er macht das Organische zerschlagen zugunsten der Ästhetik und Handlungsmacht der Dingwelt. Die Versenkung in das Einzelne ist daher der größte Zeitvertreib des Melancholikers.

Für das „Trauerspiel“-Buch hat diese Ästhetik des Zerstückelns aber auch eine poetologische bzw. methodische Funktion. Denn wie Benjamin in seiner „Erkenntniskritischen Vorrede“ ausführt, ging es ihm um die angemessene Verbindung von Wahrheit und Darstellung. Und er exemplifiziert dieses Problem als eines von Einzelem und Ganzem, von Erkenntnis und Wahrheit an der platonischen ‚Rettung der Phänomene in der Idee‘ [Ebd., 214]: Wie am traditionsreichen Beispiel des Sternenhimmels, an dem erst vereinzelt Sterne in einem (Sternen)Bild gelesen werden können, ist es der für Benjamin wichtige Begriff der Konstellation, der Zersplitterung aufhebt in einem lesbaren Bild. In

seinen über die sprachphilosophischen Ansätze hinaus gehenden Spekulationen zur unsinnlichen Ähnlichkeit wird auch der spezifische Zeitimpuls genannt, der diesem Vorgang innewohnt: Es ist die Plötzlichkeit, die die Erkennbarkeit der Konstellation ermöglicht. [S.u.]

3. Anthropologie der Zeit

Von Benjamins „theoretisch entfaltetstem“⁴ Werk weisen zahlreiche Motive und Theoreme in den danach entstandenen Korpus von Schriften. Verdinglichung als Motiv der Ware in Baudelaires Lyrik, Zerstückelung des Wahrnehmungskontinuum in Brechts epischem Theater als Reaktion auf die Technik des neuen Mediums Film, Betonung der Montage in der modernen Kunst, sind nur einige Zeugen für den reichen Fundus an theoretischen Ansätzen, den das „Trauerspiel“-Buch für die Zukunft bereits entwickelt hatte.

Wenn hier unserer Themenstellung entsprechend insbesondere auf die Verräumlichung von Zeitverlauf als Indiz einer melancholischen Zeitaberration hingewiesen wurde, so lässt sich diese Beobachtung in erstaunlicher Koinzidenz auch in der auf philosophischen Konzepten gründenden medizinischen Depressionsforschung jener Zeit nachweisen. Im gleichen Jahr 1928, in dem neben Benjamins Schrift über das Barock erschien, Martin Heideggers „Sein und Zeit“ gerade ein Jahr alt war, veröffentlichten zwei Psychopathologen Aufsätze zur Melancholie, die in klinischer Beobachtung das gestörte Zeiterleben von Patienten beobachteten: Viktor E. Freiherr v. Gebsattel untersuchte für seinen Aufsatz „Zeitbezogenes Zwangsdenken in der Melancholie“ [GEBSATTEL, 1928:275-287, 1954: 1/18] die Abläufe im Zeitaufbau bei Depressiven auf der Basis einer fundamentalen Vorstellung vom „Fluß des Lebens“ und damit auch der Zeit.⁵ Wie sehr das Zeitproblem die Patienten als Zwang belastet, zeigt der Ausspruch einer Kranken, der das Grübeln und die Versenkung in die einzelnen Phänomene anschaulich beschreibt: „Ich muß unaufhörlich denken, daß die Zeit vergeht.“ Erwin Straus publizierte im gleichen Jahr, in dem auch Heidegger die Vorlesungen Edmund Husserls von 1904 „Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins“ veröffentlichte [HUSSERL, 1928, 1980: 367-498], den Aufsatz „Das Zeiterlebnis in der endogenen Depression und in der psychopathologischen Verstimmung“ mit ähnlichen Fragestellungen wie v. Gebsattel [STRAUS, 1928: 126-140]. Auf Husserls phänomenologischer Theorie der Protentionen, d.h. der fundamentalen Ausrichtung des Daseins in die Zukunft, fußt neben v. Gebsattel und Straus auch Ludwig Binswangers von Heidegger geprägte anthropologische Psychopathologie der Melancholie als „Daseinsanalyse“. [BINSWANGER, 1960] Entscheidend ist Husserls Annahme „Die reale Welt ist nur in der beständig vorgeschriebenen Präsumption, daß die Erfahrung im gleichen konstitutiven Stil beständig fortlaufen werde.“ Jede Störung dieser Präsumption führt nach den Einsichten der anthropologischen Gemütslehre und Pathologie zu Hemmungen und Zwangsdenken.

⁴ So nannte Theodor W. Adorno Benjamins „Trauerspiel“-Buch.

⁵ Ebd., S. 8: „Durch diese Hemmung, welche das Leben der Persönlichkeit selbst betrifft, steht der Fluß ihres Werdens still.“

Im Zusammenhang der Heidelberger Gruppe von Erforschern der endogenen Melancholie hat dann Hubertus Tellenbach eine Summe dieser diversen Ansätze in seinem umfassenden Buch „Melancholie“ [TELLENBACH, 1983] gezogen.

Im Rahmen dieser sich ausbildenden lebensphilosophischen Psychopathologie, deren Parallele zu Benjamins Melancholiekonzeption als Zeitanomalie zuerst Michael Theunissen nahelegte [THEUNISSEN, 1991: 54], wird die besondere ästhetisch-analytische Form deutlich, die Benjamin bei der Untersuchung dieser ‚Pathologie‘ am Beispiel des barocken Trauerspiels gibt. Nicht Krankheit, sondern epochale Stimmung und metaphysischer Horizont sind die Gegenstände, die durch die Melancholie beschreibbar werden. Es entsteht ein ganzer eigener Komplex an Beobachtungen und Theorien, wenn die individuelle Disposition der Höflinge und des Fürsten in den Traditionszusammenhang einer auszeichnenden Melancholie gestellt werden und zugleich durch neue Ansätze dieser Komplex der aus der Antike bis in die Moderne reichenden Lehre von der „Schwarzen Galle“⁶ weitere Metamorphosen erfährt. Das „Trauerspiel“-Buch erweist sich so als ein Generator vieler der verwandelten Ansätze, die auch im späteren Werk Benjamins im Zusammenhang von Zeit und Melancholie zum Tragen kommen sollten.

4. Zeit und Verdinglichung

„Doppelbedeutung des Wortes *temps* im Französischen“ [GS V, 162 (D2a, 3)] notiert Benjamin im Zusammenhang seiner Arbeit an dem Projekt „Passagen – „Paris als Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“ und diese Beobachtung bietet ihm Anlass zu weitreichenden Spekulationen über den Zusammenhang von Zeit, Wetter und städtischem Raum. Sie zielen auf eine Phänomenologie der Langeweile und des Wartens, aus der wiederum sich Aussichten auf die Phantasmagorie der historischen Abläufe eröffnen.

In der kaleidoskopischen Darstellungsweise Benjamins im „Passagen“-Werk hat das Thema der Zeit ihre nach den ersten Ansätzen des „Trauerspiel“-Buchs vielfach weitergeführten Ausführungen erfahren. Nun ist der städtische Raum in seiner zeitlichen Vergänglichkeit selbst das große Thema, die Stadt Paris und ihre Waren ausstellenden Passagen sind der Schauplatz, an dem sich Kunst, Literatur und Warenproduktion überblenden – mit revolutionierenden Einsichten in die Funktion der Ästhetik in der Moderne. Wenn Benjamin auf die Allegorie zurückgreift, so deshalb, weil er in der Lyrik Baudelaires die gleichen Mechanismen am Wirken sieht wie sie die über die Romantik in die Moderne transportierten barocken Perspektiven bereits hergaben. Die Dinglichkeit der Allegorie ist nun jener der Ware vermittelbar, die Dichtung Baudelaires zielt auf die

⁶ Benjamin selbst griff im „Trauerspiel“-Buch auf die Forschungen des Warburg-Kreises zurück und zitierte ausführlich Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Dürers ‚Melencolia I‘. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig, Berlin 1923 (Studien der Bibliothek Warburg, 2). Dieses Buch erschien später erweitert in englischer Übersetzung als Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy and art. London 1964 (dt. Übersetzung Frankfurt am Main 1990).

Abstoßung alles Organisch-Naturhaften ab: Baudelaires Allegorien⁷ bieten die Perspektive vom Inneren des Anorganischen: „Die barocke Allegorie sieht die Leiche nur von außen. Baudelaire sieht sie auch von innen.“ [GS I, 684]. Diese Moderne der Warenwelt und kapitalistischen Produktion hat ihre wichtigsten Merkmale in den ihr eigenen Formen der Zeitlichkeit: Choc, Plötzlichkeit, Unterbrechung, der Nu, das Jetzt, aber auch die ewige Wiederkehr des Neuen, Warten und Langeweile prägen diesen Zeitverlauf und schaffen die Räume, in denen sich die Melancholie einnistet oder die Möglichkeit auf eine erfüllte, nicht-melancholische Befreiung eröffnet.

Benjamin geht dabei wie ein Kaleidoskop vor – jede neue Formulierung kann das Ganze als Konstellation in einem neuen Licht erscheinen lassen. Dies bedeutet aber auch, dass jedes Thema gleich nahe zum Zentrum des Intendierten steht und zahlreiche Verbindungen mit anderen Motiven und Sachgebieten aufweist. So erfüllt etwa das zentrale Moment des Choc in den Baudelaire-Interpretationen seine Funktion als poetisches Verfahren wie es ebenso in den Filmanalysen die Wirkweise des neuen Mediums illustriert (mit weitreichenden Konsequenzen für das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) und genauso zentral in der Interpretation des Brechtschen epischen Theaters die verfremdende Bühnentechnik erläutert und weiterhin die Wahrnehmungslehre der Moderne als einer von Unterbrechungen und Chocs herausgefordert beschreibt. So ließe sich an einem scheinbar marginalen Thema wie der Mode, der ganze Komplex der Zeitvorstellungen in der Moderne entwickeln.⁸ Und zugleich wären damit Benjamins darüber hinausreichenden Überlegungen zur Warenproduktion, zum Tod, zur Erinnerung ebenfalls mit einbezogen. Denn der Wechsel der Moden und seine Reflexion beinhalten bereits ein Zeitschema, das Benjamins eminentes Interesse finden musste, wenn es ihm um die in der Moderne in vieler Hinsicht (Kaufanreiz, Generationendifferenz, Geschichtsperiodisierung) entscheidende Kategorie des „Neuen“ ging. In dessen zeitlicher Struktur einer immer wieder neuen Produktion von Waren, die alle sich ähnlich sehen, liegt eine der mythischen Formen des alltäglichen Lebens. Die Ausrufung des „Neuen“, des alles Vergangene als alt und überflüssig erscheinenden frischen Gegenstandes, der käuflich zu erwerben ist, gibt den Werbestrategien der Produzenten das Mittel, eine neue Aura um das Produkt zu entwerfen. Was Benjamin daran entlarvt, geht über die nur soziologisch-massenpsychologische Perspektive hinaus. Denn er entdeckt bereits in der Lyrik Baudelaires Aspekte dieses Themas, wenn dort die Auratisierung der Sterne wegfällt und Baudelaire als ein Lyriker präsentiert wird, der aus einer „Tendenz zur Scheinlosigkeit“ [GS V, 421; J58a, 3] heraus auf Exotismus und die Gloriole der Anrufung des Sternenhimmels verzichtet: „Baudelaire – der Melancholiker, den

⁷ GS V, 473; J83a, 3: „Die Allegorie als das Zeichen, das gegen seine Bedeutung scharf abgesetzt ist, hat in der Kunst seinen Ort als Widerpart des schönen Scheins, in welchem Bedeutendes und Bedeutetes ineinanderfließen.“

⁸ Vgl. Markus Bauer, *Farbphantasien, Dingallegorese und Raumzeit. Studien zur Melancholie bei Walter Benjamin*. Wien, Zürich, Berlin 2008, S. 218-222.

sein Stern in die Ferne weist. Aber er ist ihm nicht gefolgt.“⁹ Der Sternenhimmel ist jenes ästhetisch so traditionsbeladene und weit in die Vergangenheit reichende Beispiel für das Erscheinen der Dinge in Massen und zugleich für einen lesbaren Raum (Fläche). Menschheitsgeschichtlich gesehen bringt die Beobachtung der Sterne das amimetische Prinzip der Lektüre hervor, wir lesen in den Sternen die Zukunft und die Sternbilder.¹⁰ Hier entstehen jene Konstellationen, die ein blitzhaftes Erkennen zu Bildern gefrieren lässt.

Aber der Sternenraum steht auch für eine weitere zeitliche Metamorphose. Seit Nietzsche ist die Rhythmik der Planetenkonstellationen mit der ernüchternden Vorstellung von der „ewigen Wiederkehr des Gleichen“ verbunden, wie sie Benjamin im Pariser Exil durch die Lektüre von Karl Löwith [LÖWITH, 1935] kennenlernte. Das scheinbar Neue ist selbst ein Altes, alles war bereits einmal da, das historische Geschehen selbst verliert seinen Glanz wie die Ware ihren Fetisch, die Prostitution ihren „appeal“, das Organische seinen Reiz. Bei Baudelaire entdeckt Benjamin, dass „die Sterne das Vexierbild der Ware dar[stellen]. Sie sind das Immerwiedergleiche in großen Massen.“ [GS V, 429; J62, 5] Und folgert für den Geschichtsverlauf, wie er sich den traditionellen Historikern darstellt: „Der Gedanke der ewigen Wiederkunft macht das historische Geschehen selbst zum Massenartikel.“ [Ebd., J62a, 2] Das Motiv der Masse, die in den Gedichten zum ersten Mal auftaucht, lässt sich auch auf anderen Motivfeldern, etwa der Psychopathologie einsetzen: „In der psychischen Ökonomie erscheint der Massenartikel als Zwangsvorstellung.“ [Ebd., J62a, 1]

Sich den falschen Versprechungen des nur scheinbar die Gleichförmigkeit des Zeitverlaufs durchbrechenden „Neuen“ durch Erkenntnis zu widersetzen, weist auf jene bereits an den Allegorien des Barockzeitalters erkannten Zeitformen hin, die Benjamin im „Passagen“-Werk gegen die Melancholie als Signum der Moderne ins Feld führt. Es ist ein Zerstückeln des undurchdringlich und rauschhaft wirkenden Zeitkontinuums, das Herausreißen von einzelnen Partikeln und Fragmenten, die wieder zu lesbaren Konstellationen zusammen sich fügen. Ihr Zeitmoment ist der Nu, der blitzhafte Augenblick, worin das Gewesene mit dem Jetzt zu einer Konstellation zusammentritt. Lesen ist ein Grenzakt zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Bedeutungslosigkeit und Sinn des Zeichens, Buchstaben und Schrift/Bild. Lesen ist an ein bestimmtes Zeitmaß gebunden: „Das Tempo aber, jene Schnelligkeit im Lesen oder Schreiben, welche von diesem Vorgang sich kaum trennen lässt, wäre dann gleichsam das Bemühen, die Gabe, den Geist an jenem Zeitmaß teilnehmen zu lassen, in welchem Ähnlichkeiten, flüchtig und um sogleich wieder zu versinken, aus dem Fluß der

⁹ GS V, 402; J54, 2. Aura, so hatte Benjamin einmal definiert, sei ein "sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag." (GS II, 440). Vgl. Marleen Stoessel, Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung. München 1983; Miriam Bratu Hansen, Benjamin's Aura. In: Critical Inquiry 34 (2008) No. 2, S. 336-375.

¹⁰ Vgl. Benjamins, seine Sprachphilosophie fortführenden, Aufsätze "Lehre vom Ähnlichen" und "Über das mimetische Vermögen", GS II, 204-213.

Dinge hervorblitzen. So teilt noch das profane Lesen – will es nicht schlechterdings um das Verstehen kommen – mit jedem magischen dies: daß es einem notwendigen Tempo oder vielmehr einem kritischen Augenblicke untersteht, welchen der Lesende um keinen Preis vergessen darf, will er nicht leer ausgehen.“ [GS II, 211f]

Entsprechend besteht das Fragmentsammlung gebliebene „Passagen“-Werk nur aus Zitaten und einzelnen kurzen epigrammatisch wirkenden Notizen. Sein Prinzip als literarische Arbeit liegt in der Montage: „[...] ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“ [Ebd., 574; N1a, 8] Was Benjamin zeigen möchte, ist die Geschichte des Jüngstvergangenen, das besonders schnell dem Vergessen anheimfällt. Für den aktuellen Historiker heißt „Geschichte schreiben also Geschichte zitieren. Im Begriff des Zitierens liegt aber, dass der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird.“ [Ebd., 595; N11, 3]

Wenn diese Zeitmetamorphosen als komplexes Geflecht zur eigenen Ausbildung einer aktuellen Perspektive auf die Melancholie der Moderne führten, so verwundert es nicht, dass es Benjamins „Trauerspiel“-Buch war, das Thomas Mann bei der Abfassung seines „Faustus“-Romans heranzog.¹¹ In der Person Theodor W. Adornos konnte der Romanautor aus unmittelbarer Quelle Auskünfte sowohl über Benjamin als auch sein Werk einholen. „Er ist ein Vetter [sic!] jenes Walter Benjamin, der, von den Nazis zu Tode gehetzt, das erstaunlich scharf- und tief sinnige Buch über das ‚Deutsche Trauerspiel‘, eigentlich eine Philosophie und Geschichte der Allegorie, hinterließ.“ Dass wiederum Manns Werk für die Theoretiker der Zeitmetamorphosen von besonderem Interesse war, lässt sich bereits 1929 an einem Text von Franz Fischer ablesen, der seine an die phänomenologischen Melancholie-Theorien anknüpfende Abhandlung „Zeitstruktur und Schizophrenie“ [FISCHER, 1921: 544-574] mit dem Hinweis auf die Literatur Thomas Manns beginnt: „Zunächst sei ein Beispiel kurz geschildert, das einer Novelle von Thomas Mann entstammt (Unordnung und frühes Leid, S. 34-39). In ihr wird ein Gelehrter geschildert, der in der reflexiven Klarheit (einem bestimmenden Seelenzug in Manns Romangestalten) einen wesensmäßigen Zusammenhang entdeckt zwischen seiner Hinneigung zur Zeit als vergangener Daseinsform, als dem toten ‚Einst‘, dem Zeitlosen, zur protesthaften Flucht vor dem gegenwärtigen, pulsierenden Leben [...]. Die psychologische Schärfe der Darstellung macht es leicht, wesentliche Momente herauszuschälen. Wir sehen ein eigentümliches Triebleben vergesellschaftet mit einer bestimmten, vielleicht primären Erlebnisweise und einer bestimmten Wertung der Zeit.“ [Ebd. S. 544] Benjamins ästhetisch-theoretische Herausarbeitung der Zeitmetamorphosen in „Trauerspiel“-Buch und der weiterführenden Beschäftigung mit Baudelaires Lyrik im Zusammenhang des „Passagen“-Werks erweisen ihre besondere Bedeutung für die moderne Melancholieauffassung nicht zuletzt in ihrer literarischen Affinität.

¹¹ Vgl. Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*. Frankfurt 1949, S. 41ff., 133ff., 165. Zur Melancholie und die Bezugnahme auf Benjamin vgl. Rosemarie Puschmann, *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz*. Bielefeld 1983.

BIBLIOGRAPHIE

1. Primärliteratur

- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Hg. Von Rolf Tiedemann und H. Schweppenhäuser, B 2, Frankfurt am Main, 1972;
Benjamin, Walter, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), in: *Gesammelte Schriften*, Hg. Von Rolf Tiedemann und H. Schweppenhäuser, B 2, Frankfurt am Main, 1972;

2. Sekundärliteratur

- Bauer, Markus, *Farbphantasien, Dingallegorese und Raumzeit. Studien zur Melancholie bei Walter Benjamin*. Wien, Zürich, Berlin, 2008;
Binswanger, Ludwig, *Melancholie und Manie*, Pfullingen, 1960;
Cysarz, H., *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko*. Leipzig, 1924;
Fischer, Franz, „Zeitstruktur und Schizophrenie“. In: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 121 (1921), Nr. 1, S. 544-574;
Freiherr von Gebattel, Viktor E., „Zeitbezogenes Zwangsdenken in der Melancholie. Versuche einer konstruktiven genetischen Betrachtung der Melancholiesymptome“, in: *Der Nervenarzt* 1 (1928) HS, S. 275-287;
Freiherr von Gebattel, Viktor E., *Prolegomena einer medizinischen Anthropologie*, Berlin, Göttingen u.a., 1954;
Husserl, Edmund, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Hg. Martin Heidegger, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. IX (1928), Reprint Tübingen, 1980;
Löwith, Karl, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen*, Berlin, 1935;
Mann, Thomas, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Frankfurt 1949;
Puschmann, Rosemarie, *Magisches Quadrat und Melancholie in Th. Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz*, Bielefeld, 1983;
Sontag, Susan, *Im Zeichen des Saturn. Essay*, München, Wien, 1981;
Straus, Erwin, „Das Zeiterlebnis in der endogenen Depression und in der psychopathologischen Verstimmung“, in: FS Karl Bonhoeffer, *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie* 68, 1928;
Tellenbach, Hubertus, *Melancholie, Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik Berlin*, Heidelberg, 1983;
Theunissen, Michael, *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt am Main, 1991.

“WHEN THE WORLD DISAPPEARS...” – EMMANUEL LEVINAS’S *CARNETS DE CAPTIVITÉ* IN LIGHT OF HIS EARLY PHILOSOPHICAL WRITINGS*

Silvia RICHTER
University of Heidelberg
silvia.richter@hfjs.eu

Abstract: This paper discusses the relationship between the recently published prison notebooks of Emmanuel Levinas (1906-1995), the *Carnets de captivité*, and his early philosophical work. It will take into consideration the various concepts and notions of his early writings regarding the notes he made during his captivity. As I will show, the war experience had a strong impact on the development of Levinas’s early philosophical notions, e.g. the notion of the *there is* (*il y a*). Further, I draw attention to the great significance of poetical and literary aspects in Levinas’s work. As can be seen from his prison notebooks, the connection between literature and philosophy is stronger than usually assumed. In conclusion, the importance of Judaism for Levinas’s thinking is emphasized and re-evaluated against the background of his experiences during the war.

Keywords: Levinas, *Carnets de captivité*, *there is* (*il y a*), literature, Judaism.

Résumé: Cet article traite de la relation entre les *Carnets de captivité* d’Emmanuel Levinas (1906-1995), des journaux écrits en captivité pendant la Seconde Guerre Mondiale et seulement récemment publiés, et ses œuvres philosophiques primaires. Je prendrai en considération les différents concepts et notions de ses premiers écrits concernant les notes qu’il a prises pendant sa captivité. Ainsi je montrerai que l’expérience de la guerre a eu un fort impact sur le développement des premières notions philosophiques de Levinas, par exemple la notion importante d’*il y a*. De plus, j’attire l’attention sur la grande importance des aspects poétiques et littéraires dans l’œuvre de Levinas. Comme le montrent les *Carnets de captivité*, le lien entre la littérature et la philosophie est plus fort que généralement supposé. En conclusion, l’importance du judaïsme pour la pensée de Levinas est soulignée et réévaluée à la lumière de l’expérience qu’il avait pendant la guerre.

Mots-clés: Levinas, *Carnets de captivité*, *there is* (*il y a*), littérature, judaïsme.

* I would like to thank Corine Pelluchon, Joel Feinberg and Sean O’Brian for their precious comments and corrections of this article. All translations are of the author, followed by the French version in the notes in order to provide the reader the possibility to compare the author’s translation with the original text.

1. Introduction

The recently published prison notebooks, the *Carnets de captivité*, of the Lithuanian-French philosopher Emmanuel Levinas (1906-1995) provide a whole new view on the development of his work and have thereby created a great deal of excitement in the scholarly community with regard to the future exegesis of his work. [Levinas, 2009; see further also Weill, 2009; Richter, 2009]¹ That the publication of these until now, unpublished writings could be finally realized, is first and foremost the merit of Michaël Levinas, the son and literary executor of Emmanuel Levinas. The long juridical quarrels between Levinas's children made it impossible for researchers to study and work with his literary remains, which are kept at the *Institut de memoires de l'édition contemporaine* (IMEC), situated in a former abbey in Normandy (France).² Under the aegis of Jean-Luc Marion, an international research team (among which are Jean-Luc Nancy and Bernhard Casper) has been working together for several years to publish the present volume, which is actually the first volume of the collected works of Levinas (*Œuvres complètes*). The whole edition will consist of seven volumes, three of unpublished material and four volumes re-editing the already edited writings, taking their unpublished, preliminary studies into account. This new edition in the future will provide an indispensable tool for scholars to obtain a complete overview of the complex work of one of the most important ethical thinkers of the twentieth century.

Although Levinas nowadays is for the most part well known, I would like nevertheless to briefly provide introductory biographical remarks in order to better situate the genesis and the circumstances of the writings of his prison notebooks. Born in 1906 in Kovno (Lithuania), Levinas began his studies in Strasbourg in 1923 and continued in 1928/29 in Freiburg with Husserl and Heidegger. He introduced the work of his German teachers in France, in particular through his doctoral thesis on *The theory of Intuition in Husserl's Phenomenology* [Levinas, 1930; Levinas, 1973] as well as his translation of Husserl's *Cartesian Meditations* [Husserl, 1931]. In 1930 Levinas became a French citizen and in 1939 was called up for military service. However shortly afterward this time he was captured by the Germans. He was first in several labor camps in France (in Rennes, Laval and Vesoul) from 1940 until 1942 and later in Germany, in Fallingb., a labor camp near Hanover in the Luneburg Heath from June 1942 until May 1945. [Calin, 2009:50; Malka, 2002:80ff.] Whilst Levinas survived the war, as did his wife and small daughter, who through the help of Maurice Blanchot were hiding in a French monastery under a false name, his whole family in Lithuania felt victim to Nazi persecution. [Malka, 2002:94-95] This led Levinas to the decision never to set foot again on German territory, a decision he remained faithful to throughout his life, without however abandoning intellectual exchange with German scholars.

The seven prison notebooks of Levinas reveal an insight into the laboratory of his thoughts. Levinas started to write the diaries in 1937. He continued

² Refer to the website of the Levinas archive at:
http://www.imec-archives.com/fonds_archives_fiche.php?i=LVN, on 26 August 2011.

to write them after the war – be it only two pages a year – until 1950. [Calin, 2009:13] First and foremost, one notices a new writing style in his work: that of aphorism; a thinking that is fragmented due to the circumstances of captivity. Through its “broken” style, the thinking of Levinas reflects the “fractured reality” that he experienced and which he described at the beginning of his book *Existence and Existents* as “‘a world in pieces’ or ‘a world turned upside down’”. [Levinas, 1995:21; Levinas, 1990:25]³ Later it was rare that he gave any testimony of his experience during war time. However, in his prison notebooks he described vividly the sufferings of monotony and the never-ending task of labor, the seeming standstill of time and the persistent feeling of being deprived of human dignity and individuality. It is above all, the experience to have lost one’s “face”, the term that precisely became so important in his later philosophy.

It therefore seems to me a very interesting task to consider the years of Levinas’s war experience through a close reading of his prison notebooks in relation to his early philosophical writings. Hence in this paper I discuss the prison notebooks with regard to his philosophical works published shortly after the war in particular: *Existence and Existents* (*De l’existence à l’existant*), published in 1947, and *Time and the Other* (*Le temps et l’autre*), published in 1948. Further, I will elaborate on the notion of the *there is* (*il y a*), a key term of Levinas’s early philosophy, by looking at the notes in his prison notebooks that led to the development of this term. Furthermore, I will elaborate on the aspect of literature and literary sources in his prison notebooks and place them in perspective to his early philosophical writings. In conclusion, I will summarize the results of my analyses by connecting them in dialogue with new interpretations and perspectives of Levinas work.

2. Night, death and the discovery of the *there is* (*il y a*) – The early philosophical writings in light of the prison notebooks of Levinas

“Never shall I forget that night, the first night in camp, which has turned my life into one long night, seven times cursed and seven times sealed. [...] Never shall I forget that nocturnal silence which deprived me, for all eternity, of the desire to live. Never shall I forget those moments which murdered my God and my soul and turned my dreams to dust. Never shall I forget these things, even if I am condemned to live as long as God Himself. Never”. [Wiesel, 1986:32]⁴

In the last couple of years, research literature on Levinas has increasingly taken his early work into account. [Moyn, 2005:21ff.; Mattern, 2004] By paying attention to his early philosophical writings, it is indeed possible to trace the development of his multi-layered and complex work. This is first and foremost helpful in order to understand the difficult notions such as “obsession” and “being a

³ Levinas speaks of “monde cassé” and “monde bouleversé”, cf. Levinas, 1990:25.

⁴ In this context, however, it has to be kept in mind that Levinas was, on the contrary to Wiesel, not in a concentration, but in a labor camp.

hostage of the Other” (*être l’otage de l’autrui*) in his later work, especially in *Otherwise than Being or Beyond Essence* (*Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*). [Levinas, 1981; Levinas, 1974] In the following, I will take up this research trend, by offering an attentive reading of two of Levinas’s early philosophical writings *Existence and Existents* and *Time and the Other* in order to bring the philosophical notions and concepts of these writings into contact with the recently published prison notebooks.

In *Existence and Existents*, Levinas points out that the central concept of this study is that of “anonymous existence”. [Levinas, 1995:51; Levinas, 1990:80] To illustrate this concept, he gives the following example: “Let us imagine all beings, things and persons, reverting to nothingness. [...] Something would happen, if only night and the silence of nothingness. [...] This impersonal, anonymous, yet inextinguishable ‘consummation’ of being, which murmurs in the depths of nothingness itself we shall designate by the term *there is*. The *there is*, inasmuch as it resists a personal form, is ‘being in general’.” [Levinas, 1995:57; Levinas, 1990:93] In a very similar way he introduces this concept of anonymous being and the notion of the *there is* in his book *Time and the Other*. [Levinas, 1987:46-47; Levinas, 1983:25-26] This should come as no surprise given that the book collects lectures Levinas held at the *Collège Philosophique*, organized by Jean Wahl in Paris 1946/47, which coeval with the publication of his book *Existence and Existents* in 1947. It is remarkable in this context that Levinas does not begin his argumentation with a reflection on the *fear of death*, as Franz Rosenzweig did for example in his book *Star of Redemption*, which begins with a discussion on the fear of death the author faced while being a soldier in the First World War, but exactly with the opposite: the *fear of Being*. Levinas starts *Existence and Existents* with the following questions: “Is anxiety not over Being – horror of Being – just as primal as anxiety over death? Is the fear of Being not just as originary as the fear for Being? It is perhaps even more so, for the former may account for the latter. Are Being and nothingness [...] not phases of a more general state of existence, which is nowise constituted by nothingness? We shall call it the fact that *there is*. [...] It is because the *there is* has such a complete hold on us that we cannot take death and nothingness lightly, and we tremble before them.” [Levinas, 1995:20; Levinas, 1990:20]

Thus already in the introduction of *Existence and Existents*, Levinas highlights the concept of *there is*. He links it in the following pages to a concrete experience which he sees precisely in the absence of life and the world: “For where the continual play of our relation with the world is interrupted we find neither death nor the ‘pure ego’, but the anonymous state of being. [...] For *the Being which we become aware of when the world disappears* is not a person or a thing, or the sum total of persons and things; it is *the fact that one is*, the fact that *there is*.” [Levinas, 1995:21; Levinas, 1990:26, emphasis added] How is one to imagine this strange happening, which Levinas describes with the words: “when the world disappears”? What does he mean by this? In this context, an investigation into his prison notebooks can help illustrate this statement and thereby, help us to better understand Levinas’s meaning of the “absence of world” that apparently continues nevertheless in some way.

In the first pages of his prison notebooks, Levinas already mentions “the laziness of Being” [Levinas, 2009:56]⁵, and “the fact of breathing.” [Levinas, 2009:56]⁶; which is actually the last movement a totally paralyzed body experiences. A few pages afterwards, he goes on to more precisely describe the impressions and effects that captivity had upon him: “This captivity – with the long leisure hours it has provided, the books we would have never read – like a period of school where grown men find themselves, where exercise becomes essential, where one discovers that there was a lot of superfluous things – in relations, eating, occupations.” [Levinas, 2009:70]⁷ In this context it is interesting to also include a short text with the title “Captivity” written by Levinas shortly after his captivity and published together with his prison notebooks. Here Levinas describes the experiences he had during his captivity as *a new rhythm of life*: “We have come to understand the little space and the few things necessary for living. We have learned freedom. These are the real experiences of captivity. Suffering, despair, grief – certainly. But above all this: *a new rhythm of life*. We had set foot on another planet, breathed another atmosphere of an unknown mixture and handed a material that no longer had a weight.” [Levinas, 2009:203, emphasis added]⁸ This new rhythm of life however was filled first and foremost with boredom and the absence of any meaningful activity, as Levinas writes in his diaries: “The fatigue of rest – boredom. Time without activity. Hence the emptiness of boredom. Return of the time of the *there is*.” [Levinas, 2009:71]⁹ From this passage it becomes obvious that in his prison notebooks Levinas already uses the term of *there is* to describe a certain kind of experience. [Levinas, 2009:103; Levinas, 2009:67] However, only in his later philosophical writings does he give a clear definition of this complex notion and thus, for a reader with little knowledge of his early work, the notes in his prison notebooks must remain opaque. Nevertheless, what Levinas describes in the cited passages allows us to imagine and illustrate the scenery of his thinking and more precisely, to better understand what he meant when he talked about the “disappearance” of the world.

⁵ “La paresse d’exister.”

⁶ “Le fait de respirer.”

⁷ “Toute cette captivité – avec les longs loisirs qu’elle a procurés, les lectures qu’on n’aurait jamais faites – comme une période de collège où les hommes mûrs se trouvent, où l’exercice devient l’essentiel, où l’on découvre qu’il y avait beaucoup des choses superflues – dans les relations, dans la nourriture, dans les occupations.”

⁸ “Nous avons appris le peu d’espace et le peu de choses qu’il faut pour vivre. Nous avons appris la liberté. Voilà les vraies expériences de la captivité. Souffrances, désespoirs, deuils – certes. Mais par-dessus tout cela, *un rythme nouveau de vie*. Nous avons mis le pied sur une autre planète, respirant une autre atmosphère d’un mélange inconnu et manipulant une matière qui ne pesait plus.” See also Levinas’s article “Nameless”, in Levinas, 1996:119-123.

⁹ “La fatigue du repos – l’ennui. [...] Temps sans activité. D’où le vide de l’ennui. Retour au temps de l’il y a.”

This experience also had an impact on the questioning of Being, which Levinas describes as *strangeness* and as an alien experience in his philosophical work: “The questioning of Being is an experience of Being in its strangeness. It is then a way of taking up Being. That is why the question about Being – *What is Being?* – has never been answered. There is no answer to Being. [...] Being is essentially alien and strikes against us. We undergo its suffocating embrace like the night, but it does not respond to us. There is a pain in Being. [*Il est le mal d’être.*]” [Levinas, 1995:22-23; Levinas, 1990:28] This corresponds with the notes Levinas wrote whilst in captivity where he clearly mentions the strangeness of the reality he experienced: “The meaning of nightmare. Motionless reality – absolutely strange. Night in broad daylight.” [Levinas, 2009:87]¹⁰ In this context, the notion of the *night* is very important. It holds a remarkable position in *Existence and Existents*, where Levinas notes the following: “We could say that the night is the very experience of the *there is*, if the term experience were not inapplicable to a situation which involves the total exclusion of light. When the forms of things are dissolved in the night, the darkness of the night, which is neither an object nor the quality of an object, invades like a presence. In the night, where we are riven to it, we are not dealing with anything. But this nothing is not that of pure nothingness. There is no longer *this* or *that*; there is not ‘something’. But this universal absence is in its turn a presence, an absolutely unavoidable presence.” [Levinas, 1995:58; Levinas, 1990:94]

The term “night” is one of the key notions in *Existence and Existents*, where Levinas speaks furthermore of “different forms of night that occur during the daytime” [Levinas, 1995:59; Levinas, 1990:97] This is connected to being *exposed*, a term that becomes especially important in his later work *Otherwise than Being or Beyond essence* and the experience of being turned over to being: “One is exposed. [...] nocturnal space delivers us over to being.” [Levinas, 1995:59; Levinas, 1990:96] Further, night has to be seen in context with silence and the absence of discourse and speech: “There is no discourse. Nothing responds to us, but this silence; the voice of this silence is understood and frightens like the silence of those infinite spaces Pascal speaks of.” [Levinas, 1995:58; Levinas, 1990:95] The absence of language is frightened because it deprives man of contact with his fellow beings and thereby shows him his solitude as an essential human reality: “One can exchange everything between beings except existing. In this sense, to be is to be isolated by existing. Inasmuch as I am, I am a monad.” [Levinas, 1987:42; Levinas, 1983:21] In this context, Levinas speaks of the following experience in his prison notebooks: “The ear which is getting tired of scrutinizing the silence.” [Levinas, 2009:196]¹¹ However, in this universal void, against all odds, “Being remains, like a field of forces, like a heavy atmosphere belonging to no one [...]. There is a nocturnal space, but it is no

¹⁰ “Le sens du cauchemar. Réalité immobile – absolument étrangère. Nuit en plein jour.”

¹¹ “L’oreille qui se fatigue à scruter le silence.”

longer empty space [...]. Darkness fills it like content; it is full, but full of the nothingness of everything.” [Levinas, 1995:58; Levinas, 1990:95]¹²

The experience of anonymity and namelessness in the camp had a considerable impact on Levinas. One can see that he was profoundly impressed by it as he describes in his diaries “this way of counting men *without seeing* them.” [Levinas, 2009:85, emphasis added]¹³ Moreover, the monotony of labor and the standstill of time were hard for Levinas to accept, since he was troubled by the worry of creating and developing his work. He felt that the lost time paralyzed his forces, as he writes in his diaries: “Envy for people [...] who don’t have restlessness for lost time as I have; the concern for a work.” [Levinas, 2009:81]¹⁴ Given the difficult circumstances of the captivity and especially with regard to the exhausting forestry work that Levinas was forced to do, it is astonishing that he was nevertheless able to find the time and the quiet to write in his diary. However the prisoner camps did sometimes have abundant libraries where the prisoners could spend their spare time reading. [Durand, 1987:173-188]

As elaborated in length in *Existence and Existents*, Levinas describes the subject as being exposed to the *there is* and thereby, submerged by the totality of its own existence which it cannot escape: “The ‘I’ does not turn to its existence; it is enthralled by it. One possesses existence, but is also possessed by it.” [Levinas, 1995:47; Levinas, 1990:73] Against this background of an all-encompassing Being with neither a beginning nor an end which Levinas calls the *there is*, he describes the coming into Being of the subject as a *hypostasis*. [Levinas, 1995:51-52; Levinas, 1990:31-32] It is the manner in which the subject posits itself in the world: “The event by which the existent contracts its existing I call *hypostasis*.” [Levinas, 1995:43; Levinas, 1990:22-23] The connection between the *there is* and *hypostasis* is very close as the former is the place where the latter takes places. Hence, the two notions are deeply interwoven in the thinking of Levinas: “This existing without existents, which I call the *there is*, is the place where hypostasis will be produced.” [Levinas, 1995:43; Levinas, 1990:22] In Levinas’s prison notebooks the term “hypostasis” is mentioned only once, though in a very similar context as it is used shortly afterwards in his philosophical writings: “Hypostasis – as a term by which I will be able to replace the notion of subjectivity.” [Levinas, 2009:146]¹⁵

Thus a close reading of Levinas’s prison notebooks and his early philosophical writings clearly illustrate the fact that the key notions of his early thinking were developed during his captivity. This difficult period of his life can be

¹² Regarding the notion of “being as a ‘field of forces’” see furthermore Levinas, 1987:48; Levinas, 1983:26.

¹³ “Cette manière de compter les hommes *sans les voir*.” Every new prisoner that arrived in the camp was handed over a small tag with a number, which designated his new “identity” as a prisoner, see Malka, 2002:83.

¹⁴ “Envie pour les gens [...] qui n’ont pas l’inquiétude du temps perdu comme moi; le souci d’une œuvre.” See also Calin, 2009:24.

¹⁵ “Hypostase – comme terme par lequel je pourrai remplacer la notion de subjectivité.”

seen in terms of the development of his work, not as an interruption, but rather as an intensification of his thinking.

3. Literature and literary sources in Levinas's early philosophical writings and in his prison notebooks

"The world is gone, I have to carry you." [Celan, 2003]¹⁶

One of the most interesting aspects that can be discovered in Levinas's prison notebooks are without doubt his sketches of the two novels he intended to write. It had been well known among researchers that Levinas was devoted to literary writing before starting his university career as a professor of philosophy. However and unfortunately, the extent of his literary ambitions remained obscure as none of his literary writings had been published during his life time. In his prison notebooks, Levinas reveals his desire to develop his work threefold: "My work to do: *Philosophical*: 1.) Being and Time, 2.) The time, 3.) Rosenzweig, 4.) Rosenberg, *Literary*: 1.) Sad opulence 2.) Irreality and love; *Critique*: Proust." [Levinas, 2009:74]¹⁷ In his diaries Levinas even wrote out several scenes for the two mentioned novels, *Sad opulence* and *Irreality and love*, as well as psychological sketches for the different characters. The first novel, *Sad opulence*, whose title was changed to *Eros* after the war, is the more developed of the two and deals with the defeat of the French at the beginning of the Second World War and the experiences of captivity. The story line begins in 1940 when the male protagonist Paul Rondeau, a military translator, is called up to the front. After the French defeat, the so-called *débâcle* in spring 1940, the novel describes the experiences of his captivity in France and Germany and ends with the return of the protagonist at the end of the war to his home town of Paris. [Calin, 2009:14-16] The similarities to Levinas's own life and experiences are probably intentional, since he writes in his prison notebooks: "Idea of a Jewish novel – about the captivity for my parents." [Levinas, 2009:192]¹⁸ – which is a tragic note considering the fact that Levinas's parents were at that time (i.e. 1944-45) most probably already dead, victims of the racial policy of the Nazi regime.

The similarities between *Existence and Existent* and *Time and the Other* and Levinas's prison notebooks are especially striking in terms of the considerable overlap of literary citations in both writings. A fact that has until now not been fully elaborated by research literature is the general influence literature and poetry exerted on the thought of Levinas. To my knowledge there are only studies on the impact of particular literary sources, for example the work of Maurice Blanchot (1907-2003).

¹⁶ In context to Levinas's thinking see also the interpretation of this citation in Derrida and Gadamer, 2004.

¹⁷ "Mon oeuvre à faire: Philosophique: 1.) L'être et le néant, 2.) Le Temps, 3.) Rosenzweig, 4.) Rosenberg; Littéraire: 1.) Triste opulence, 2.) L'irréalité et l'amour; Critique: Proust."

¹⁸ "Idée d'un roman juif – sur la captivité pour mes parents."

[Cools, 2007; Wall, 1999; Libertson, 1982]¹⁹ In particular the notion of the *there is* and the similar attempts Blanchot and Levinas made to describe a certain situation by means of this notion are well researched. [Critchley, 1996; Davies, 1991; Iyer, 2003] Furthermore Levinas himself states in *Existence and Existent* that in Blanchot's work *Thomas l'Obscur* (1941) one can find a precise description and excellent illustration of what he himself intends to state with the *there is*. Levinas explains: "The presence of absence, the night, the dissolution of the subject in the night, the horror of being, the return of being to the heart of every negative moment, the reality of irreality are there admirably expressed." [Levinas, 1995:63, note 1; Levinas, 1990:103, note 1] Indeed Georges Bataille pointed out very early in his review article "From Existentialism to the Primacy of Economy" ["*De l'existentialisme au primat de l'économie*"] published in 1947, that Levinas and Blanchot are using the term "*there is*" in a similar way. [Bataille, 1988:293-299; Bataille, 1999:155-180] In recent times, it has been even stated that the *there is* would be a common discovery of both thinkers, Levinas and Blanchot. [Bident, 2001:47]

Be it as it may, it seems to me that the general impact of literature as such on Levinas's work has up to now not been inadequately researched. [For one of the rare exceptions see Robbins, 1999] Nonetheless, it is obvious that Levinas's thinking as a whole is deeply interwoven with literary and biblical sources, which both had a considerable impact on him as did pre-philosophical sources, as Levinas himself admitted. [Levinas, 1985:22ff; Levinas, 1982:12ff] Hence, it is certainly not a coincidence that one of Levinas's major works, *Totality and Infinity*, starts with a citation of Rimbaud and ends with one of Baudelaire. In a very similar manner, Levinas connects in his prison notebooks as well as in *Existence and Existents* and *Time and the Other*, literary citations with his philosophical argumentation. Unfortunately, in the limited scope of this paper I cannot elaborate in detail on this highly complex issue, however, I would like to address it only in connection to the present questions. My focus in this section is rather to show the manner in which the literary sources that can be found in Levinas's early philosophical writings are reflected in his prison notebooks. For every attentive reader it is striking how many literary allusions are present: In *Existence and Existent* the reader hardly finds a page without a citation from a poetical or literary work, be it Shakespeare, Corneille, Rimbaud, Valéry, Baudelaire, Mallarmé or Blanchot, to name just a few. In *Time and the Other* Levinas even states that it seems for him "the whole of philosophy is only a meditation of Shakespeare." [Levinas, 1987:72; Levinas, 1983:60] From his prison notebooks it is clear to see that Levinas bases his philosophical thinking on literary illustrations. Let me quote only one important citation that resonates throughout his diaries: the *impossibility of death*. This notion haunted not only his early writings, but can be seen as one of the key notions of his thinking. It is derived from the idea that existence is not the experience of freedom profited in affirmation, but that it is rather that which we seek to evade in a

¹⁹ See also Levinas's notes on Blanchot in Levinas, 2009:188, and Levinas's citation of Blanchot's work *Aminadab* in Levinas, 1987:56; Levinas, 1983:37.

movement of flight. This simply reveals paradoxically how deeply riveted we are to the fact of existence. Namely in *Existence and Existents* Levinas cites the notion of the “impossibility of death” and illustrates it with a scene from the theater piece *Phèdre* (1677) of the French dramatist Jean Racine (1639-1699). [Levinas, 1995:62; Levinas, 1990:102; Critchley, 2004] In his prison notebooks, Levinas elaborates on this scene at length which he views as the central passage of the play, linking it with his own philosophical argumentation. [Levinas, 2009:61-62] The Biblical examples that are cited in *Existence and Existents* are also mentioned several times in the prison notebooks: for example, the figure of Jonas is outlined as an archetype of one who tries to flee and to hide before his destiny. [Levinas, 1995:67; Levinas, 1990:115; Levinas, 2009:62, 79 and 100]

Furthermore, Levinas uses his diaries during his captivity to write down short poetical notes that prefigure important notions of his thinking, terms such as *caress*, *trace*, *light*, *death*, and others. To cite only a few of these examples: “The winters sun – like the kiss of a death.” [Levinas, 2009:115]²⁰, “Light without heat. Brightness without being. And already as a caress. Spring.” [Levinas, 2009:87]²¹, “Walking on a road where there is no human trace, but only traces of game animals.” [Levinas, 2009:85]²², “Sleeping. We hear the sounds of people who continue to live. [...] Like the sound of the sea.” [Levinas, 2009:79]²³, “In the room with the little window, men like clouds, hiding the sun.” [Levinas, 2009:85]²⁴, and, besides all poetry, the reality of *death* as a sad day-to-day experience, as Levinas notes: “Among the remains of a poor killed soldier – the suspenders which are sent back to the father. The suspenders without the trousers.” [Levinas, 2009:79]²⁵

4. Conclusions – Philosophy in times of war: Approaching new interpretations in the research on Levinas’s work

“I was not looking for an answer to Auschwitz, but for those who survived.” [Emmanuel Levinas, in Meyer-Drawe, 1983:153]

After the Shoah, one could no longer philosophize as before. Levinas tries to integrate this into his thinking by outlining a new approach to philosophy which does not primarily focus on ontology, but rather on the primacy of ethics. In this sense he stated in an interview: “My critique of the totality has come in fact after a political experience that we have not yet forgotten.” [Levinas, 1985:78-79; Levinas, 1982:73.] In a short biographical text named “Signature”, Levinas closes his remarks with the statement that his biography was “dominated by the presentiment

²⁰ “Le soleil d’hiver – comme le baiser d’un mort.”

²¹ “Lumière sans chaleur. Clarté sans être. Et déjà comme une caresse. Printemps.”

²² “La marche sur une route où il n’y a aucune trace humaine, mais uniquement la trace du gibier.”

²³ “Dormir. On entend les bruits des gens qui continuent de vivre. (...) Comme le bruit de la mer.”

²⁴ “Dans la chambre avec la petite lucarne les hommes comme des nuages qui cachent le soleil.”

²⁵ “Parmi les restes d’un pauvre soldat tué – les bretelles qu’on renvoie au père. Les bretelles sans la culotte.”

and the memory of the Nazi horror” [Levinas, 1990:291; Levinas, 1976:406; see further Wright, 1999:97-139]. Indeed very early on, Levinas was aware of the dangers of the political changes brought on by the Nazis. In 1934 he already points out in his article “Reflections on the philosophy of Hitlerism”, that with regard to Nazism “it is not a particular dogma concerning democracy, parliamentary government, dictatorial regime, or religious politics that is in question. It is the *very humanity of man*.” [Levinas, 1990:71; Levinas, 1997:24, emphasis added]²⁶ In this sense, the publication of Levinas’s prison notebooks opens new perspectives on his work especially with regard to the experiences he had during the war and how he reflected upon these experiences in his philosophical writings. Now, for the first time, researchers have the opportunity to re-evaluate the link between the war and its influence on the thought of Levinas. Asked directly in an interview with the Israeli researchers Jacob Golomb and Ephraim Meir if his philosophy would be an answer for Auschwitz, Levinas demurred, pointing out that for this purpose a military army would be needed. [Golomb and Meir, 1995:92; see further Morgan, 2007:13-20] His commitment to never set foot on German territory shows a clear decision with regard to Germany and reveals the depth of his trauma. While he had only few news regarding the life of his own family during his captivity, Levinas was however informed about the deportation of his parents-in-law, which he commented as follows: “This will resonate forever in my life: the despair of the grandmother separated from Simone, Raïssa completely alone. Nothing will happen to erase this. Like a thorn in my flesh from now on.” [Levinas, 2009:99; Malka, 2002:94ff]²⁷ It is interesting in this context that Levinas uses the metaphor of “a thorn in the flesh” also later in his diaries, regarding Judaism: “Judaism as a thorn in the flesh. One could live without it, but if one had not {the source of suffering} my life {would be deprived} of its sharpness and vigilant lucidity. As if one had been castrated. Or relapsed in childhood.” [Levinas, 2009:172]²⁸

The significance of Judaism for his philosophy is one of the pre-eminent aspects of his prison notebooks. Levinas reflects at length in many passages on

²⁶ The essay was first published in the French journal *Esprit* in 1934.

²⁷ “Cela résonnera à jamais dans ma vie: le désespoir de la grand-mère séparée de Simone, de Raïssa tout à fait seule. Rien n’arrivera à effacer cela. Comme une écharde dans ma chair désormais.” Raïssa was the wife of Levinas. She remained with her daughter Simone in Paris, in an apartment rented by Maurice Blanchot. At the beginning of the war her daughter was sent to the convent Saint-Vincent-de Paul near Orléans. In 1943 her mother joined her there. Both were living at the convent under the false names of Marguerite and Simone Devos until the end of the war. Levinas was well informed about all this as he received a couple of letters from his wife during his captivity. This interesting correspondence between Levinas and his wife during the war time is still unpublished and kept in the above mentioned Levinas archive, see note 2.

²⁸ “Judaïsme comme une écharde dans la chair. On pourrait vivre sans cela, mais si on n’avait pas {cette source de souffrance} ma vie {serait privée} de son acuité et de sa lucidité vigilante. Comme si on était émasculé. Ou retombé en enfance.” See also Levinas’s text “L’expérience juive du prisonnier”, in: *ibid.*, pp. 209-215.

Jewish aspects. Far from the current debate amongst researchers to as whether Levinas could be seen as a “Jewish philosopher” [see Banon, 2009] or not, he states clearly in his diaries that his philosophy has to be seen in connection to Judaism and cannot be seen separated from it: “My philosophy – is a philosophy of face-to-face, relationships with others without the intermediate. That is Judaism.” [Levinas, 2009:186]²⁹ He sees his thinking deeply connected to Jewish sources, as he points out: “[...] it follows the rhythm of Judaism.” [Levinas, 2009:134]³⁰ The conclusion that Levinas’s philosophy is deeply interwoven with Jewish sources is eye-catching in his prison notebooks and clearly proves the thesis of researchers that have interpreted his philosophy in this sense. [Meir, 2009]

However, focusing on the primacy of ethics, Levinas had to face the essential problem of narrativity in his philosophy, a problem which had been pointed out very early on by Jacques Derrida: How to speak in an ontological language about what escapes precisely this language? [Derrida, 1967; Derrida, 1978]³¹ The problem of describing what escapes description is however not only the problem of Levinas’s philosophy. In a similar way, the historian Raul Hilberg underlines the difficulties of describing the historical event of the Holocaust: “At the very beginning references to the Holocaust were cloudy. [...] The words were limited and could not encompass what had happened. They were obsolete, because the German outburst could only be perceived in a fog. Its unprecedented character could not be grasped. Its actuality was unimaginable.” [Hilberg, 2005:83] Thus, Holocaust researchers made attempts to describe what, in its very essence, goes beyond any description. Facing a similar methodological problem in a different context (philosophical instead of historical), Levinas had first and foremost to create an innovative framework for his philosophy. He found it by grounding responsibility not in consciousness or reason, as did Western thought throughout the centuries, but in *sensibility* and *vulnerability*, i.e. on our essential openness towards our fellow human being. [Pelluchon, 2009] Responsibility is conceived by Levinas not as an attitude which I can adopt or refuse, but rather as a *mode of being*. This idea is deeply connected to Judaism. Levinas also conceives Judaism as a mode of being, as a *category*, as he writes in his diaries: “Judaism as a category: where the personal salvation becomes a collective one – has a collective form. The ‘I’ in the ‘we’.” [Levinas, 2009:86]³² Therefore, the notion of a common responsibility, which marks the center of his thinking, is for Levinas grounded in Judaism. By means of his prison notebooks it thus becomes obvious how strongly Levinas’s life

²⁹ “Ma philosophie – est une philosophie du face-à-face. Relation avec autrui sans intermédiaire. C’est cela le judaïsme.”

³⁰ “[...] elle suit le rythme du Judaïsme.”

³¹ The essay first appeared in two parts in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1964, Vol. 69, No. 3, pp. 322-54 and No. 4, pp. 425-73. Some minor changes were made for its republication in 1967.

³² “Judaïsme comme catégorie: où le salut individuel devient collectif – n’a qu’une forme collective. Le ‘je’ dans le ‘nous’.”

was drawn back to his Judaism and how he constantly integrated it into the development of his thinking.

To conclude, I would like to briefly review the issues that have been elaborated in this paper. Firstly, the experience of the war and how it affected the early work of Levinas has been demonstrated. Through an attentive reading of Levinas prison notebooks in light of his early philosophical writings it has become obvious that the war experience was indeed a formative period of his life. This strong influence which profoundly marked Levinas's life and thought can only now be studied in its full dimension thanks to the publication of his prison notebooks. Secondly, it has been highlighted that the status of Judaism in the work of Levinas must be given a higher significance than previously awarded, where research on Levinas focused mostly either on his confessional writings or on his philosophical studies. These different aspects of Levinas's work should no longer be seen as separate but rather as *one* work because they shed light on one another and thereby are only able *together* to explain the brightness and diversity of Levinas thinking when viewed *together*. Thirdly, the significance of literature and poetry needs to be re-evaluated. The numerous literary citations that can be found, especially in his early philosophical writings, are obviously not simply used as an illustration or a nice background to his thinking. As demonstrated through his prison notebooks, the philosophical argumentation of Levinas in fact goes *hand in hand* with the literary citations and thus, his thinking is apparently more deeply interwoven with literature than has until now been assumed. All of these issues will play an important role for future research and will contribute to new perspectives on Levinas's work in the coming years.

BIBLIOGRAPHY:

- Bailey Gill, Carolyn (ed.), 1996. *Maurice Blanchot: The Demand of Writing*, London: Routledge;
- Banon, David, 2008. "Levinas, penseur juif ou juif qui pense", in Kajon, pp. 223-236;
- Bataille, Georges, 1988. "De l'existentialisme au primat de l'économie", in *Œuvres complètes*, Vol. XI (*Articles I, 1944-49*), Paris, Gallimard, pp. 279-306;
- Bataille, Georges, 1999. "From Existentialism to the Primacy of Economy", trans. by Jill Robbins, in Robbins, pp. 155-180;
- Bernasconi, Robert and Critchley, Simon (eds.), 1991. *Re-Reading Levinas*, Bloomington, Indiana University Press;
- Bident, Christophe, 2001. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon;
- Blanchot, Maurice, 1942. *Aminadab*, Paris, Gallimard;
- Calin, Rodolphe, 2009. Editorial note to *Carnets de captivité*, by Emmanuel Levinas, pp.13-43, Paris, Bernard Grasset/IMEC;
- Celan, Paul, 2003. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, ed. by Barbara Wiedemann, Frankfurt a. M., Suhrkamp;
- Cools, Arthur, 2007. *Langage et subjectivité. Vers une approche du différend entre Maurice Blanchot et Emmanuel Lévinas*, Louvain, Peeters;

- Critchley, Simon, 1996. "Il y a – Holding Levinas's Hand to Blanchot's Fire", in Bailey Gill, pp. 108-122;
- Critchley, Simon, 2004. "I Want to Die, I Hate My Life – Phaedra's Malaise", in *New Literary History*, Vol. 35, No. 1, pp. 17-40;
- Davies, Paul, 1991. "A Fine Risk: Reading Blanchot Reading Levinas", in Bernasconi and Critchley, pp. 201-226;
- Derrida, Jacques, 1967. "Violence et Métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas", in Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, pp. 117-228;
- Derrida, Jacques, 1978. "Violence and Metaphysics", in Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, trans. by A. Bass, London, Routledge and Kegan Paul, pp. 79-153;
- Derrida, Jacques, and Gadamer, Hans-Georg, 2004. *Der ununterbrochene Dialog*, ed. by Martin Gessmann, Frankfurt a.M., Suhrkamp;
- Durand, Yves, 1987. *Prisonniers de guerre dans les stalags, les oflags et les kommandos, 1939-1945*, Paris, Hachette Littérature;
- Golomb, Jacob and Meir, Ephraim, 1995. "Ra'aion im Levinas be-1992" [in Hebrew], in: Levinas, *Ethika ve-Einsofi* [in Hebrew], pp. 89-97;
- Hilberg, Raul, 2005. "Incompleteness in Holocaust Historiography", in Petropoulos and Roth, pp. 81-92;
- Husserl, Edmund, 1931. *Méditations cartésiennes, Introduction à la phénoménologie*, trans. by Emmanuel Levinas and Gabrielle Pfeiffer, Paris, Armand Colin;
- Iyer, Lars, 2003. "The Unbearable Trauma and Witnessing in Blanchot and Levinas", in *Janus Head*, Vol. 6, No. 1, pp. 37-63;
- Kajon, Irene, et al. (eds.), 2008. *Emmanuel Levinas. Prophetic Inspiration and Philosophy. Atti del Convegno Internazionale per il Centenario della Nascita, Roma 24-27 maggio 2006*, Florence, Giuntina;
- Levinas, Emmanuel, 1930. *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin;
- Levinas, Emmanuel, 1973. *The Theory of Intuition in Husserl's Philosophy*, trans. by André Orianne, Evanston, Illinois, Northwestern University Press;
- Levinas, Emmanuel, 1974. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, The Hague, Martinus Nijhoff Publishers;
- Levinas, Emmanuel, 1976. "Signature", in Levinas, *Difficile liberté*, pp. 405-412;
- Levinas, Emmanuel, 1976. *Difficile liberté. Essais sur Judaïsme*, Paris, Albin Michel;
- Levinas, Emmanuel, 1981. *Otherwise than Being or Beyond Essence*, trans. by Alphonso Lingis, The Hague, Martinus Nijhoff Publishers;
- Levinas, Emmanuel, 1982. *Ethique et Infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard;
- Levinas, Emmanuel, 1983. *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France;
- Levinas, Emmanuel, 1985. *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*, trans. by Richard A. Cohen, Pittsburgh, Duquesne University Press;
- Levinas, Emmanuel, 1987. *Time and the Other*, transl. by Richard A. Cohen, Pittsburgh (Pennsylvania), Duquesne University Press;
- Levinas, Emmanuel, 1990. *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin;
- Levinas, Emmanuel, 1990. *Difficult freedom. Essays on Judaism*, trans. by Sean Hand, Baltimore, John Hopkins University Press;
- Levinas, Emmanuel, 1990. "Signature", in Levinas, *Difficult freedom*, pp. 291-295;
- Levinas, Emmanuel, 1990. "Reflections on the Philosophy of Hitlerism", trans. by Sean Hand, in *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 1, 1990, pp. 63-71;
- Levinas, Emmanuel, 1995. *Existence and Existents*, trans. by Alphonso Lingis, Dordrecht, Boston, London, Kluwer Academic Publishers, 1995;

- Levinas, Emmanuel, 1995. *Ethika ve-Einsofi, Sichot im Philippe Nemo* [in Hebrew], trans. by Ephraim Meir, Jerusalem, Magnes Press;
- Levinas, Emmanuel, 1996. *Proper Names*, transl. by Michael Smith, London, The Athlone Press;
- Levinas, Emmanuel, 1997. *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme, suivi d'un essai de Miguel Abensour*, Paris, Rivages;
- Levinas, Emmanuel, 2009. *Carnets de captivité, suivi de Écrits sur la captivité et Notes philosophiques diverses*, ed. by Rodolphe Calin and Catherine Chalié, foreword by Jean-Luc Marion, Paris, Bernard Grasset, IMEC;
- Libertson, Joseph, 1982. *Proximity. Levinas, Blanchot, Bataille and communication*, The Hague, Nijhoff Publishers;
- Malka, Salomon, 2002. *Emmanuel Levinas. La vie et la trace*, Paris, Edition Lattès;
- Mattern, Jens, 2004. "Une gnose à contre sens: l'évasion de l'être vers le Dieu étranger de la Creation", in *Cahiers d'études levinassiennes*, Vol. 3, pp. 83-111;
- Meir, Ephraim, 2009. *Levinas's Jewish Thought: Between Jerusalem and Athens*, Jerusalem, Magnes Press;
- Meyer-Drawe, Käte, 1983. "Totalität und Unendlichkeit. Das Levinas-Kolloquium im Husserl-Archiv in Leuven vom 10. bis zum 12. März 1983", in Orth, pp. 148-157;
- Morgan, Michael L., 2007. *Discovering Levinas*, Cambridge, Cambridge University Press;
- Moyn, Samuel, 2005. *Origins of the Other. Emmanuel Levinas between Revelation and Ethics*, Ithaca/London, Cornell University Press;
- Orth, Ernst Wolfgang (ed.), 1983. *Studien zum Problem der Technik*, Freiburg, München, Alber;
- Pelluchon, Corine, 2009. *L'autonomie brisée. Bioéthique et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France;
- Petropoulos, Jonathan and Roth, John K. (eds.), 2005. *Grey Zones. Ambiguity and Compromise in the Holocaust and its Aftermath*, New York, Oxford, Berghahn Books;
- Richter, Silvia, 2009. "Der Weg zum Anderen beginnt in der zerbrochenen Welt", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.11.2009, p. 32;
- Robbins, Jill, 1999. *Altered reading. Levinas and Literature*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1999;
- Wall, Thomas Carl, 1999. *Radical passivity. Levinas, Blanchot and Agamben*, Albany (NY), State University of New York Press;
- Weill, Nicolas, 2009. "Emmanuel Levinas, philosophe du désastre", in *Le Monde*, 23.10.2009, p. 9;
- Wiesel, Elie, 1986. *Night*, trans. by Stella Rodway, foreword by François Mauriac, New York, Bantam Books;
- Wright, Tamra, 1999. *The Twilight of Jewish Philosophy. Emmanuel Levinas' Ethical Hermeneutics*, Amsterdam, Harwood.

ESKAPADEN IN EINEM ZEIT-RAUM-KONTINUUM IN INGEORG BACHMANN'S PROSA

Ramona TRUFIN

Universität Konstanz / Universitatea „Al. I. Cuza“, Iași
ramona.trufin@googlemail.com

Abstract: Besides the spatial and temporal reflective dimension in Bachmann's prose works, there are subversive ways of handling with time and space that Bachmann's characters use for revolutionary purposes. The literary confrontation and dissolution of opposites – a characteristic of the avant-garde art – is an important component within the process of building-up a second, "new" reality. The article focuses on the concept of dissolution, degradation and reconstruction of time and space in Bachmann's fiction.

Keywords: time, space, dissolution, dichotomies, reality.

Résumé: Au-delà de la dimension réflexive de l'espace-temps dans les œuvres en prose d'Ingeborg Bachmann il y a quelques modalités subversives de manipuler le temps et l'espace que les personnages de Bachmann utilisent pour des fins novatrices. La confrontation littéraire avec et l'anéantissement des directions opposées – un trait spécifique aux avant-gardes littéraires – est un élément composant important du processus de consolidation d'une seconde et nouvelle réalité. Notre article se concentre sur le concept de dissolution, de dégradation et de reconstruction du temps et de l'espace dans la fiction de Bachmann.

Mots-clés: temps, espace, dissolution, dichotomies, réalité.

*„Ehe gestern und morgen auftauchen, muss
ich sie zum Schweigen bringen in mir. Es
ist heute. Ich bin hier und heute.“*

[KA 3.1: 469]¹

In einem früheren Beitrag zu Ingeborg Bachmann in dieser Zeitschrift habe ich das Phänomen der Grenzauflösung in den literarischen Schriften der österreichischen Autorin untersucht und dabei die historische und kulturelle

¹ In diesem Beitrag wird häufig auf die von Monika Albrecht und Dirk Göttsche herausgegebene vierbändige Kritische Ausgabe von Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt (1995) und auf die von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster herausgegebene Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Werken 1-4 (1993) verwiesen. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit werden die Siglen KA und W mit den jeweiligen Band- und Seitenangaben für die Zitate aus den beiden o.g. Ausgaben verwendet (z.B. KA 1: 100, W 1: 100).

Bedeutung des osteuropäischen Raums für Ingeborg Bachmanns Prosafiguren unterstrichen [TRUFIN, 2009]. Die permanenten Ausbrüche der meistens „im Westen“ lebenden Charaktere Bachmanns in die Raum- und Zeitaktualität des „Ostens“ tragen unmittelbar zu der Verwischung der Grenze „zwischen Ost und West, zwischen einer großen Vergangenheit und einer dunklen Zukunft“ [BACHMANN, 2005: 4] bei – ein Phänomen, das, über die zeitkritische Dimension hinaus, das Konzept der Bachmannschen „Utopie“ beleuchtet [W 4: 255-271, vgl. SCHMAUS, 2002, MECHTENBERG, 1978].

Über Ingeborg Bachmanns philosophische und literarische Reflexionen über Raum und Zeit hinaus, die von dem Ich in „*Malina*“ am besten zum Ausdruck gebracht wurden – „Ich bin mit dem Raum- und Zeitproblem aber später nie fertig geworden. Es wuchs und wuchs“ [KA 3.1: 656] –, habe ich mir im Folgenden eine nähere Untersuchung des Umgangs mit den Zeit- und Raumgrenzen in Ingeborg Bachmanns Erzählprosa vorgenommen. Dabei soll das avantgardistische Konzept der Auflösung der Gegensätze durch die gegenseitige Konfrontation und Aufhebung von zeitlichen und räumlichen Dichotomien als ein wichtiger Bestandteil der Konstruktion und Konstitution einer neuen Wirklichkeit in Bachmanns Prosa erfasst werden. In der erträumten oder im Rausch erlebten Realität, in der jegliche Zeit- und Raumgrenzen für einige Momente fallen, bewegen sich Bachmanns Figuren auf Zeit. Es ist eine Bewegung, die immer wieder unterbrochen wird und neu einsetzen muss, ein ständiges Pendeln zwischen Traum und Wirklichkeit, ein gleichzeitiger Realitätsverlust und Realitätsgewinn, ein Dazwischen-Gebiet, auf dem Leben und Kunst unerschöpflich miteinander konfrontiert werden und in sich selbst auflösen. Das Imaginäre stellt sich plötzlich als die unbestreitbare Realität dar. Vor diesem Hintergrund wird die Zeit nicht als eine geordnete Sukzession von Zeiteinheiten, sondern als eine irritierende, unbestimmbare Dauer empfunden. Die Vergangenheit und die Zukunft werden in einer Dauergegenwart verschmolzen, die jegliche Widersprüche und Zeitgrenzen in sich auflösen lässt. In einem „Todesarten“- Fragment wird gerade von der gleichzeitigen Anwesenheit und Abwesenheit, Affirmation und Negation der Zeit gesprochen: „Keine Zeit, denn es ist Zeit“ [KA 1: 23]. Ebenso wirft Bachmanns Vorrede-Entwurf zum „Buch Franza“, mit Bezug auf eine gesellschaftskritische Schreibweise, ein Licht auf die Beziehung zwischen individuell gefühlter und historisch erlebter Zeit sowie auf die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit und der Zukunft: „Sie (= die Zuhörer, Anm. d. Verf.) dürfen nicht glauben, dass <ich> mich einer Vergangenheit entziehe. Ich will nur wissen, was jetzt geschieht, und dieses Buch kommt >>danach<<“ [KA 2: 17]. Die Gegenwart wird durch die Anwesenheit oder Abwesenheit der Handlung als „Jetzt“ und als „Heute“ definiert. In den „*Entwürfen zur Konstellation Ich/Malina und zum Erinnerungserzählen*“ ist „Heute“ kein Datum, keine genaue Zeitangabe, sondern „rauchen und warten und auch aufs Telefon warten“ [KA 3.1: 40].

Die These der Auflösung der Zeit- und Raumgrenzen in einer Dauergegenwart in Bachmanns Prosa soll in den nächsten Abschnitten angesichts der permanenten Ausbrüche und Experimente der Erzählgestalten mit den Zeit- und

Raumkoordinaten ihrer eigenen Systeme (ihres Lebens) überprüft werden. Es besteht kein Zweifel darin, dass Bachmanns Erzählfiguren die Raum- und Zeitgrenzen in den Vordergrund ihrer Auseinandersetzung mit ihrem Leben stellen und dabei versuchen, durch wiederholte Ausbruchs- und Befreiungsversuche, diese Grenzen – einschließlich die Grenzen der Sprache – zu übertreten und aufzuheben. Der Gegenstand der vorliegenden Analyse wird nicht das wissenschaftlich-theoretische Problem der Polarität Raum-Zeit, sondern der Umgang der Bachmannschen Figuren mit dem Phänomen der Grenzauflösung in Bezug auf Zeit und Raum sein, der, wie sich zeigen wird, dem avantgardistischen Prinzip der Auflösung der räumlichen und zeitlichen Grenzen und der Vertiefung der Realität durch den Rückgriff auf die Innenwelt nahe steht.

Die „Entgrenzung der Welt“ findet dort statt, so Bachmann, wo „das Denken nicht hinreicht“ [W 4: 118]. Die Welt lässt sich deshalb nur dann nicht mehr in Dichotomien, Widersprüchen oder polaren Spannungen aufteilen und erfassen, wenn die Grenzen der Vernunft überschritten werden und dem Gefühlsleben mehr Platz eingeräumt wird. Die Protesthaltung der Bachmannschen Figuren basiert auf einer Reihe von Gefühlen, Emotionen, Wünschen und Trieben, sie rebellieren innerlich, sie nehmen eine klare Stellung gegenüber ihrem Leben in der Gesellschaft ein, weil ihre Lebenseinstellung wichtiger als die Handlungsergebnisse ist. Die Erweiterung der Erkenntnisgrenzen setzt diese subversive Erweiterung der Rationalitätsgrenzen bis hin zu deren Aufhebung voraus. Die Ausbrüche des Imaginären mitten im Alltäglichen sind kurzzeitig, wie die Blitze, die beleuchten und verschwinden. Ähnlich sind die Ausbruchsversuche der Bachmannschen Figuren nur für kurze Zeit da und gelten als Momente der Erleuchtung, die weder dem Denken- noch dem Nicht-Denken-Bereich zugeordnet werden können.² Diese Ausbrüche entstehen aus Widersprüchen – sie finden statt, obwohl sie als unmöglich erscheinen, weshalb sie in der Bachmann-Forschung als Zeichen des Scheiterns, der Resignation betrachtet wurden. Dennoch konstituiert sich selbst die Reflexion über unmögliche Befreiungsversuche in einem ästhetischen Akt der (Wunsch-)Befreiung.

² Durch den Rückgriff auf das menschliche Innere zwecks der Verwischung der Raum-Zeit-Grenzen, d.h. durch einen permanenten Abstieg in die Tiefe des menschlichen Lebens – in die Reflexionen, Erinnerungen, Träume, Wünsche –, unterscheidet sich die avantgardistische Raum-Zeit-Auffassung, die auf einer Bewegung *außerhalb* des Raums und der Zeit, nämlich auf Ausbrüchen, Austritten aus den räumlich-zeitlichen Konventionen und blitzartigen Illuminationen des Inneren ansetzt, von Bachtins Begriff des „Chronotopos“ (BACHTIN 1986), der ein untrennbares, intrinsisches Verhältnis von Raum und Zeit im Sinne der Darstellung des Einen durch das Andere ausdrückt. Wenn für Bachtin ein inneres Abhängigkeitsverhältnis zwischen Raum und Zeit – wie während einer Reise, in der die Zeit räumlich dargestellt wird (WEIGEL 1999: 30, 352) – entsteht, das diese Denkkategorien gemeinsam auftreten lässt und sie als Kategorien aufrechterhält, werden in den Avantgarden (z.B. Surrealismus), sowie bei Bachmann diese Kategorien als solche für eine kurze Zeit aufgelöst. Die Sukzession der Geschehnisse ist nicht linear, sie unterwirft sich keinen räumlichen oder zeitlichen Gesetzen, sondern allein den Gesetzen des Inneren.

Die Zeit und der Raum als Denkkategorien werden in Bachmanns Prosa radikal in Frage gestellt und unter dem Begriff „Denkenmüssen“, d.h. wenn „Denken nicht mehr möglich ist“ [W 3: 334] subsumiert. Sigrid Weigel betont in einer Studie über das Verhältnis von Philosophie und Literatur bei Bachmann, Adorno und Benjamin den permanenten Übergang in Bachmanns Schriften von der Anerkennung zu der Kritik der Rationalität [WEIGEL, 1996: 132f.]. Es handelt sich hier um einen Begriff der Vernunft, der im Verlauf seiner Konstituierung jegliche linear verlaufende Vernunftgrenzen aufsprengt. Die Aufgabe der vorliegenden Untersuchung liegt in der Systematisierung dieser Versuche der Bachmannschen Figuren, gegen die Raum-Zeit-Grenzen und die Grenzen der Vernunft anzurennen. Durch kurzzeitige Austritte aus der Welt der Rationalität und durch die damit verbundene Beleuchtung des Inneren schimmert das Imaginäre plötzlich als Realität auf.

In den „Frankfurter Vorlesungen“ plädiert Bachmann für eine neue Definition der Wirklichkeit, die von der Wissenschaft nicht „gänzlich verformelt“ wird, sowie für die Auflösung der „Realitäten von Raum und Zeit“, die ausschließlich von der Kunst ermöglicht wird [W 4: 188]. Die kurzen, wiederholten Ausbrüche der Bachmannschen Gestalten aus der rationalen Ordnung der Welt, der Sprache und des Denkens, zeigen deren Streben nach der o.g. „Entgrenzung der Welt“. Vor diesem Hintergrund ist die Gegenwart die bestimmende Zeit. Mit Bezug auf die Erzähltechnik in „Malina“ behauptet die Autorin: „Es ist immer heute. [...] Es wird nicht nur im Präsens erzählt, sondern es ist in jedem Augenblick heute, wenn erzählt wird“ [BACHMANN, 1983: 102]. In die kontinuierliche Gegenwart, die sich außerhalb der logischen Zeit- und Raumkategorien befindet, fließen gleichzeitig die Vergangenheit in Form von ungeordneten Erinnerungen, „Angstträume(n) und Alpträume(n)“ [BACHMANN, 1983: 142] und die Zukunft in utopischer oder mythischer Form (z.B. die Legende der Prinzessin von Kagran in „Malina“, „Das Lächeln der Sphinx“) ein. Die Dauer-Gegenwart spielt in Bachmanns fiktionalen Texten eine unifizierende Rolle, indem sie Elemente aus der Vergangenheit oder aus der geschehenen Realität und Elemente aus der Zukunft oder aus der vorgestellten Realität miteinander verbindet und wie in einer Bilderschau präsentiert. Man kann sich von der Vergangenheit nicht lösen, sie ist fest mit der Gegenwart verknüpft, die auch schon Zukunft ist. In einer solchen Dauer-Gegenwart bewegen sich Undine in „Undine geht“ oder das Ich in „Malina“.

Das Leben außerhalb der Denkkategorien von Raum und Zeit, d.h. in einem ewigen Augenblick, führt zu Nicht-Linearität und daher zur Fragmentierung der Perzeption: In „Ein Schritt nach Gomorrha“ heißt es „Die Zeit hängt in Fetzen an mir“ [W 2: 205]. Dieses Sprachbild erinnert an Salvador Dalis berühmtes Bild „Die Beständigkeit des Gedächtnisses“ (1931), in dem weiche, schmelzende Uhren in einem Baum hängen oder auf den Steinen liegen. Die Materie Zeit wird bei Bachmann, wie bei Dali, de-kondensiert, defragmentiert, fluid, und die Erinnerungen werden mobil, ihre Aneinanderreihung ist austauschbar, beliebig. Das permanente Heute bietet sich als die einzige Lösung für die Erfahrung der fluiden Zeit an, die Gegenwart wird wie dem allerletzten Moment gelebt, erlebt. Für das Ich in „Malina“ dürfen nur die Selbstmörder das Wort „Heute“ in den Mund nehmen,

weil für die anderen Menschen es „bloß die Bezeichnung eines beliebigen Tages“ [KA 3.1: 278] ist, an dem der Zeitfluss eine bestimmte Dauer hat – sie arbeiten acht von vierundzwanzig Stunden, gehen für eine gewisse Zeit einkaufen oder lesen die Zeitungen. Die fiktionalen Gestalten Bachmanns erleben die Zeit nicht in ihrer objektiven Dauer, sondern in ihrer Momenthaftigkeit und Ungebundenheit an räumlichen Proportionen, d.h. subjektiv, innerlich, persönlich [vgl. ERTUGRUL, 2000: 200]. Die Grenzen zwischen Raum und Zeit werden im Inneren aufgelöst, dann irren die Figuren zwischen Erinnerungen, Obsessionen, Träumen und Wünschen umher, sie denken, grübeln, fühlen. Selbst die Schreibweise der Autorin Bachmann findet ihren Ursprung in dem „Zusammenhang von Freiheitssehnsucht, Widerstandshaltung und Selbstbehauptungswillen“ [BEICKEN, 1995: 14], der auch die Beziehung zwischen den Lebensläufen ihrer fiktionalen Gestalten prägt. Was Beicken in der Schreibweise Bachmanns identifiziert und was sich auf das Schicksal ihrer fiktionalen Gestalten übertragen lässt, könnte als der Ausdruck einer geistigen Revolte gedeutet werden – als die Sehnsucht nach Freiheit und als der Wunsch, das eigene Leben selbst und frei zu bestimmen, ohne Rücksicht auf gesellschaftliche Modelle und Konventionen zu nehmen. Aus diesem Grund wird die Zeit nicht in ihrer Zeitlichkeit, wie es konventionell wäre (d.h. ein Tag hat vierundzwanzig Stunden, eine Stunde sechzig Minuten usw.), sondern in ihrer Momenthaftigkeit, als Augenblick (Dauergegenwart) erlebt, der keineswegs Bezug zur Einteilung in Zeiteinheiten (Tagen, Wochen, Monaten) aufweist, sondern sich in seiner bruchstückhaften Form und unabhängig von den Geschehnissen darstellen lässt. In der Erzählung „Probleme, Probleme“ strebt Beatrix mit geschlossenen Augen nach dem Stillstehen der Welt, das sie als Vorstufe für die Geburt des ewigen Augenblicks sieht [KA 4: 154]. Ähnlich ruft Undine in der Erzählung „Undine geht“: „Steh still, Zeit!“ [W 2: 258]. Auch das Kalenderjahr in der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“ beginnt nicht mit Januar, wie sonst jedes Neujahr, sondern mit dem Monat Juni, in dem der Protagonist geboren wurde – die Zeit stellt die persönliche Lebenszeit dar.

Nur unter der innerlichen Assimilation und Deformation der äußeren Zeit und des äußeren Wahrnehmungsraums, d.h. durch das Hinabsteigen in das menschliche Innere finden in Bachmanns Prosaschriften die geistigen Entwicklungsprozesse statt, weil eine lineare Entwicklung „in der Horizontale“ – selbst für den Schaffensprozess – keine nennenswerten Veränderungen bringen kann [W 4: 195]. Dass die Kalenderzeit, selbst das Datum, keine Rolle mehr spielt [W 2: 121] und die Zeit ein individuell erlebter Augenblick ist, der innerliche Veränderungen hervorruft, wird im Fall des dreißigjährigen Protagonisten deutlich: „Er kam in den Genuss der Zeit; ihr Geschmack war rein und gut. Er wollte sich ganz auf sich selbst zurückziehen. Aber das bemerkte niemand oder niemand wollte es wahrhaben“ [W 2: 105]. Die widersprüchliche Haltung des Dreißigjährigen gegenüber dem Umgang mit der Zeit – „Er möchte mit der Zeit gehen und gegen sie stehen“ [W 2: 130] – zeigt eine starke emotionale Reaktion auf den Zeitfluss, die in das subjektive Erleben der Zeitströmungen eingebettet wird. Durch gleichzeitiges Annehmen und Ablehnen der Zeit werden Leben und Tod, Vergangenes und

Zukünftiges nicht mehr als widersprüchlich empfunden, die Grenzen zwischen äußerlich und innerlich erlebter Zeit werden flüssig und der Protagonist bemüht sich darum, von einer Erinnerung zur anderen zu gleiten, d.h. sich von dem „Netz Erinnerung“ [W 2: 94], das er vorerst visuell eingerichtet hat, um sich überhaupt erinnern zu können, am Ende zu befreien und mit einem neuen Leben anzufangen. Durch das zwanghafte Heraufbeschwören der Erinnerungen gelingt es dem Dreißigjährigen die Grenzen zwischen Raum und Zeit aufzuheben – er schreitet „über die Zeitschwelle, die Ortsschwelle“ [W 2: 94] –, wie auch sein Inneres zu entdecken und sich selbst nach außen zu behaupten. Durch die Überschreitung der Raum-Zeit-Grenzen findet die Durchdringung von Ich und Welt statt. Die Spaziergänge durch Rom, Venedig, Genua, Mailand, die Treffen mit Moll und Leni, die Aufenthalte in Cafés oder auf kleinen Plätzen, die Rückkehr nach Wien und die zufälligen Begegnungen mit Bekannten dort, all das sind Lebensstationen, die der Protagonist stark verinnerlicht hat und wodurch er sich mit der äußeren Welt und die Welt mit ihm in wechselseitiger, organischer Beziehung befindet. Die Realität wird dementsprechend neu definiert, weil sie keine räumlich-zeitliche Identität hat. So merkt beispielsweise der Protagonist am Ende der Erzählung, dass die Wirklichkeit sich der rationalen Erfassung entzieht, „sich nicht gleich zu Ende denken ließ“ und „ihm noch vieles vorenthielt“ [W 2: 136].

Die Auflösung der Raum-Zeit-Grenzen, sei es auch für eine kurze Zeit, bringt die räumlichen Proportionen durcheinander. So werden Oben und Unten, Hier und Dort, Links und Rechts nicht mehr als widersprüchlich empfunden. Austreten aus dem Reich der Oppositionen heißt für die Erzählstimme „eintreten in den Fortschritt“ [W 2: 112]. Der Dreißigjährige empfindet zeitweise die Welt in ihrer dynamischen Rundheit, in der die Gedanken spontan fließen und nicht aufzuhalten sind, wo es draußen, wie drinnen, keinen Halt gibt. Es wird hier der Versuch dargestellt, eine höhere Dimension der Realität, die der Realität *per se* immanent ist, durch die Aufhebung räumlicher und zeitlicher Grenzen zu erreichen: „Er möchte nicht oben sein, aber es ist ihm recht, dass es oben weitergeht, weil oben auch unten ist, also dass es rundherum weitergeht, denn aufzuhalten ist es nicht. [...] Es ist auch gleich, ob man links oder rechts durch den Raum fliegt, da alles schon fliegt“ [W2: 111-112]. Die Befreiung aus dem Rigorismus des Denkens in Kategorien gilt schließlich der Vereinigung der Gegensätze.

Dieses Prinzip wird von Bachmann in der Erzählung „Jugend in einer österreichischen Stadt“ spielerisch aufgegriffen; dort tragen die Kinder durch das wiederholte Übertreten der mit Kreide markierten Grenzen der rationalen (Kriegs)Welt, vor der sie große Angst haben, zu einer mentalen Auflösung der Grenze zwischen „Hüben und Drüben“ bei. In ihrer Unschuld „hüpfen“ die Kinder „mit einem Bein in die Hölle“ und sie „springen mit beiden Beinen in den Himmel“ [W 2: 87]. Die Welt, die mittels der Vernunft zu erfassen ist, besteht aus räumlichen Antinomien, die während eines Kinderspiels miteinander konfrontiert und aufgelöst werden. Die „Kreidestriche“, die eine solche Welt für eine bestimmte Zeit, nämlich bis diese nicht verwischt werden, begrenzen, weisen nochmal kritisch auf die Inkonsistenz und Beliebigkeit des rational festgelegten Grenzbegriffs hin. Die mit

Kreide markierten Grenzen der äußeren Welt sind gezogen, um durch Hüpfen und Springen überschritten und aufgehoben zu werden. Das Spiel – ein wichtiges Mittel, das Rationales und Irrationales (Magisches) verbindet – wird in Bachmanns Text zu einem Mittel der Befreiung von der Herrschaft der logischen Gegensätze. Im Spiel, wie im Traum, finden Elemente aus der Wirklichkeit in transfigurierten Form zueinander, ohne jedoch auf eine innere Logik zu verzichten. Sie verfolgen eine eigene Ordnung und eigene Regeln, die mit der äußeren Ordnung und der konventionellen Wahrnehmung nichts gemein haben. Aus diesem Grund erscheinen sie als unverständlich; jeder Ausbruch aus den räumlichen und zeitlichen Konventionen, wenn die Grenze zwischen oben und unten, hier und dort, diesseits und jenseits, heute, gestern und morgen in Wirklichkeit, wie auch im Spiel oder im Traum, die in diesem Fall immanente Teile der Wirklichkeit sind, aufgehoben wird, führt selbstverständlich zur Verwirrung.

Es ist auch das Beispiel des Kommandanten, der sich rationale Fragen über den Ort seines Zuhauses und den Weg dahin stellt, worauf er keine Antworten findet: „War sein Zuhause aber nicht jenseits der Barriere? Und wenn seine Papiere sich jenseits der Barriere befanden, wie war er jemals auf diese Seite der Barriere gekommen? Nichts erklärte den unbegreiflichen Wechsel, der sich über ihn oder unter ihm hinweg vollzogen hatte“ [KA 1: 11]. Die räumlichen Ausgänge sind unerklärbar, weil sie gegen die Gesetze der Vernunft stoßen. Zwischen diesseits und jenseits der Barriere, die hier für die Grenze der Wahrnehmung steht, oder zwischen Oben und Unten verlaufen keine Markierungen mehr. Die Realität sieht dem Traum ähnlich aus – dafür steht der „Wechsel“, der bis zum Ende unverständlich bleibt.

Die räumlichen und zeitlichen Ausgänge führen zum Orientierungsverlust, der wiederum zum Bewusstseins- und Identitätsverlust führt. Der Kommandant weiß nicht mehr die Richtung nach Hause, ebenso wenig, ob er tatsächlich der Kommandant ist, der in der „Kommandantur“ erwartet wird. Die „(o)hnmächtige“ Beatrix kommt in der Erzählung „Probleme, Probleme“ zu Bewusstsein und erwacht langsam aus dem Zwischenzustand zwischen Schlaf und Nicht-Schlaf, wenn sie zum Wecker hinüberschaut, den sie für seine Orientierungsfunktion braucht und gleichzeitig hasst [W 2: 320]. Später erscheint die Uhr in ihrer praktischen Funktion absolut überholt und wird nicht mehr gebraucht, beispielsweise in dem „Wüstenbuch“, wo Franza auf das Denken komplett verzichtet – „Ich denke schon nichts mehr“ [KA 1: 270] – und sich dem Rauschzustand überlässt, in dem die Raum-Zeit-Abtrennungslinien relativiert und schrittweise verwischt werden: „Die Manipulation des Raumes ist eine Tatsache. Über die Zeit ist gar nichts mehr zu sagen. Die Armbanduhr zeigt vielleicht eine Stunde an, das ist ohne Bedeutung“ [KA 1: 271]. Der Rauschzustand ist, neben Traum und Wahn, eine im klassischen Surrealismus oft experimentierte Möglichkeit der Auflösung der objektiven Wahrnehmungsgrenzen und tieferen Sondierung der Realität. Raum und Zeit verlieren ihre Bedeutung als solche. Mit der dichotomisch empfundenen Realität wird spielerisch – „Der Körper spielt in einem Spiel, das er früher nicht gekannt hat“ – und anti-rational – „das zentrale Nervensystem [...] ist zum Erzbischof ernannt, zum König, zum Halbgott, zum Nilvater“ hantiert [KA 1: 271].

Narrativ lässt sich dieser experimentelle Ansatz in „*Das Buch Franza*“ und später in „*Malina*“ durch eine Sukzession von traumlogischen Darstellungsformen – spontane Übergänge, Wiederholungen, Verdichtungen – beobachten, die den Erzähltempus unterbrechen. Die Vergangenheit wird nicht mehr in der Erinnerung geordnet, sondern sie tritt plötzlich im Präsens auf [vgl. KA 2: 228-230]. Bereits in der Erzählung „*Das Gebell*“ kommen durch den Zeitsinnverlust der alten Frau Jordan eindeutige Zeitsprünge zustande, die sich weder im Fall der Charaktere, noch der Erzählordnung den rationalen, logisch geordneten, zeitlichen oder räumlichen Zurückverfolgungen unterwerfen: „Den Zeitsinn verlor sie ganz, und als Leo einmal, braungebrannt, zu ihr kam, auf einen Sprung, wusste sie nicht mehr, ob er jetzt aus Mexiko zurück war oder wann er überhaupt dort gewesen war“ [W 2: 391]. Die Unfähigkeit, eine Erinnerung in eine präzise Zeit und in einen bestimmten Raum einzuordnen, macht das Denken auf der Horizontale praktisch unmöglich. Bachmann greift somit auf Benjamins Gedächtnistheorie zurück, in der das Gedächtnis kein „Instrument zur Erkundung der Vergangenheit ist, sondern deren Schauplatz“, der sich als Modell der „sorgsamsten Durchforstung“ [vgl. BENJAMIN, 1985: 486, HERMANN, 2002: 150] auf der Vertikale gestalten lässt. Bei Bachmann werden die spontan aufgetretenen Erinnerungen ihrer Figuren übereinander gelagert, geschichtet, bis diese zeitlich und räumlich zerstreuten Erinnerungsschichten ineinander übergehen, nach dem Modell der tektonischen Metamorphose in der Geologie, die eine Trennung zwischen den Gestein-Serien letztendlich erschwert [vgl. KA 2: 27].

In Bachmanns Romanfragment „*Das Buch Franza*“ ist das Phänomen der Auflösung der Raum-Zeit-Grenzen am besten in den Wüstenszenen zu verfolgen. So wie dem Protagonisten der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“, der das Jahr vor seinem dreißigsten Geburtstag in einer subjektiven Abfolge der Monate außerhalb der Kalenderzeit erlebt, geht es auch Franza in der Wüste: Die Kalenderzeit wird zu einer subjektiv erlebten, imaginierten Zeit, die, trotz ihrem Bezug zur Realität, keiner realen Zeit entspricht: „nur der Kalender hätte Franza widersprochen, aber hier nicht, hier spekulierte die Zeit nicht auf die Uhr“ [KA 2: 27]. Der Raum wird einer freien, kreativen Gestaltung unterworfen, indem vertraute und fremde, reale und vorgestellte Elemente miteinander verbunden werden und dadurch den Raum als Denkkategorie relativieren – Franza „hatte nur das richtige Äquivalent eines Raums gewählt, in dem sie lebte mit ihren Vorstellungen“ [KA 2: 27].

Franza erlebt die Reise durch die Wüste nicht als eine zeitlich und örtlich fixierte Reise, wie der Leser sie anhand verschiedener Reisestationen (Hurghada, Kairo, Wadi Halfa) wahrnimmt, sondern als eine reine Protestform, eine Flucht aus der Konvention, einen individuellen Versuch, aus der zeitlich-räumlich definierten Realität auszutreten, dagegen Widerstand zu leisten und sich in das Innere zurückzuziehen, wo sie sich frei fühlt, die Räume und Zeiten auszuwählen, in denen sie leben kann. Auf einer solchen Reise, die für Franza keine Reise, sondern ein persönlicher Akt der Revolte ist, die in den „*Malina*“- Entwürfen als „Duelle mit der Wirklichkeit“ [KA 3.1: 9] bezeichnet wird, kommen Realität und Vorstellung miteinander in Berührung. Außerdem wird im Haschisch-Rauschzustand die

konventionelle Raum-Zeit-Wahrnehmung zerstört und die Grenzen zwischen diesen Kategorien für kurze Zeit aufgehoben: „da war schon die Zeit weg, keine Zeit mehr, der Raum in der Bewegung, der Körper in Gegenposition zur Zeit und dem Raum hier“ [KA 2: 115].

In der Wüste, wie die zweite Textstufe des „*Todesarten*“-Romanfragments zeigt, findet eine subjektive Transfiguration der Zeit und des Raums statt: „sie reiste auch nicht, sie war immer an ein und demselben Ort, in Baden oder Wien, denn für sie waren diese beiden Orte in Suez hinein geflochten und die Zeit vor zwei und drei Monaten war nicht vorbei, sondern griff, ein Zahnrad ins andere, in diesen Tag, in jeden Tag“ [KA 2: 27]. Die Wüstenreise, die als eine klare Protestform gegen die den europäischen Realitätsmechanismen zugrunde liegende Rationalität gilt und zur Erforschung des menschlichen Inneren führt, bedeutet für Franza „eine Reisende zwischen Wunderland und Wunderland“ [KA 2: 33] zu sein und sie ist zugleich die Befreiung der Imagination und die Beleuchtung der darin enthaltenen, unbegreiflichen oder magischen Seiten des Lebens.

In Bachmanns Romanfragment findet die Befreiung der Imagination in direkter Verbindung mit der Natur – in der Wüste – statt. Durch die Revolte gegen die Vernunft und das Erklärbare wird die Kraft der *Imagination* mit der Kraft der *Magie*, die alle Naturkräfte und übernatürlichen Naturphänomene auf unerklärbare Art und Weise beherrscht, durchaus vergleichbar. Dementsprechend ruft die befreite Imagination das Unerklärbare, das Irrationale, das Magische hervor. Auf die magischen Verhältnisse der sogenannten primitiven Völker zur Welt, auf ihre magische Weltsicht greift die von der Bachmann-Forschung häufig thematisierte Selbstidentifikation Franzas mit einer Papua – „ich bin eine Papua“ [KA 2: 232] – zurück. Laut Monika Albrecht werden die historischen Gewaltverhältnisse in Anbetracht der Postkolonialismus-Kritik [ALBRECHT, 2002, 2003], die den Kolonialismus sowohl in der Kultur der kolonisierten Völker, als auch in der europäischen Zivilisation (Imperialismus, Patriarchat) eingeschrieben sieht, „durch eine Art magisches Gewaltverhältnis ersetzt“ [ALBRECHT, 1998: 80], das an dieser Stelle die Abtrennungslinien zwischen Opferschaft und Täterschaft verwischt. Franzas Leiden (Krankheit) liegt in ihrer Identifikation mit den Opfern (z.B. die gefesselte Frau auf dem Bahnhof in Kairo) und den Tätern (z.B. Jordan, Dr. Körner), in der Zusammenführung von persönlicher Lebensgeschichte und Weltgeschichte. Anders wie in den surrealistischen Experimenten, in denen die Magie, die „magischen Umstände“ als schöpferisch – Quellen des Wunderbaren – bewertet werden, führt die Magie-Motivik in „Das Buch Franza“ eine Stufe zurück, nämlich auf den Schmerz, der den Schöpfungsprozess bedingt – „dieses Leiden, es macht die Magie möglich“ [KA 2: 232]. Das kurzzeitige Heraustreten aus dem Raum und aus der Zeit, „die eskapistische Tendenz solcher Utopien“ [SCHMAUS, 2002a: 259] – Franza erwacht am nächsten Morgen aus dem Rauschzustand, also kehrt sie zurück in die Zeit [KA 2: 284] – stehen für den protestartigen Versuch der Protagonisten ihrer Erzählprosa, die Realität durch die Kraft der Imagination und der Magie – sei es auch für kurze Zeit – zu verändern.

In „Malina“ kämpft das Malina-Ich gegen die rationale Einteilung der Welt nach den Raum- und Zeitgesetzen, es flüchtet in imaginäre Räume (das „Ungargassenland“) und mythische Zeiten (die Kagra-Legende), es verwandelt den Traum in einen dichten Erfahrungsraum und den Wachtraum in den utopischen Entwurf einer neuen Welt. Die Aufbruchsversuche (Traum, Wachtraum) sind teilweise in Bachmanns Erzählprosa auf die Romantik zurückzuführen [vgl. BECK, 1988: 309-310; SCHMAUS, 2002b: 157-161; KOHN-WÄCHTER, 1992: 175], jedoch bilden sie keine eigenständige Gegenwelt, sondern sie dienen eher dazu, die objektive Wahrnehmung über die existierende Welt zu zerrütten und somit die Realität zu entblößen und zu erweitern. Das passiert vor allem durch die kurzzeitige Verankerung in einer raum- und zeitlosen Realität – „Eine Stunde kann ich zeit- und raumlos leben, mit einer tiefen Befriedigung, entführt in einer Legende“ [KA 3.1: 448] – und die Zusammenführung von Außen- und Innenperspektiven, durch die Erforschung des Unbewussten und den Verstoß gegen die widerspruchsfreien Rationalitätsgesetze – „Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr“ [KS 3.1: 501] –, sowie durch die Sondierung des Gefühllebens – „die Injektionen von Wirklichkeit“ [KA 3.1: 322]. Durch die intensive Verinnerlichung der Außenwelt, die Subjektivierung der Objektwelt, deren Dynamik in „Malina“ sehr deutlich zu sehen ist – das Ich wird systematisch zerstört und löst sich am Ende selbst auf –, knüpft Bachmanns Roman an die ästhetischen Ziele der Avantgarden an und übt gleichzeitig Distanz gegenüber dem romantisch-utopischen Weltentwurf. Octavio Paz betonte die Verbindung zwischen der Zerstörung der Wirklichkeit und der Auflösung des Ich – „Wenn das Objekt subjektiviert wird, löst das Ich sich auf“ [PAZ, 1980: 266] – als ein wichtiges Mittel zur Erweiterung des Realitätsbegriffs beispielsweise im Surrealismus.

Mit der Ausdehnung und kurzzeitigen Auflösung der Raum-Zeit-Grenzen werden auch die kausalen Zusammenhänge aufgehoben, d.h. reale Elemente werden miteinander und untereinander dermaßen kombiniert, dass sie in einer überraschenden, symbiotischen Verschränkung auftreten, an der jeder Versuch der rationalen Erklärung scheitert. Die Realität wird also nicht mit dem Verstand, sondern durch Assoziationen fassbar, in denen selbst die Widersprüche zusammengeführt und aufgelöst werden. In der dritten Textstufe des „Malina“-Romans bezeichnet die Prinzessin von Ungarn den Hauptmann als ihren Freund, weil sie mit der Opposition Freund-Feind beliebig umgeht und dadurch bewusst gegen die festgelegten Sprachcodes und die Gesetze der Vernunft verstößt: „ich nenne dich meinen Freund, weil ich alles nach Belieben so nenne, wie es mir gefällt. Ich halte mich nicht an die Regeln“ [KA 3.1: 171].

Die auffallende Korrespondenz zwischen dem Zusammenfallen von Ort und Zeit in Ingeborg Bachmanns Erzählprosa und dem surrealistischen Konzept der Vereinigung der Gegensätze und Widerspruchsauflösung zwecks dem Aufbau einer neuen Welt, die all diese scheinbar entgegengesetzten Realitätselemente in sich einschließt, gewinnt in der poetologischen Erzählung „Undine geht“ noch schärfere Konturen. Bachmanns Undine bewegt sich in einem „Nirgendwo“-Raum –

„Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben“ [W 2: 254] –, außerhalb der Zeit [TÖLLER, 1998: 132]; sie ist eine Grenzgängerin von der Menschenwelt zu der Wasserwelt, jedoch schließt sie diese zwei Welten in sich selbst ein – „Die nasse Grenze zwischen mir und mir“ [W 2: 254]. Während dieses permanenten Übergangs von der Innenwelt (Element Wasser) zur Außenwelt (Element Hans) entsteht eine zyklische Bewegung in einem eigenen System, in dem Undine ihre Freiheit – die Freiheit der Kunst – und Ungebundenheit an Denkkategorien wie Zeit und Raum beibehalten kann. Das Experimentieren mit den Raum- und Zeitgrenzen und der Versuch, sie ineinander aufzulösen, findet bei Bachmann in der gegenseitigen Konditionierung von Raum und Zeit, nämlich durch die „Verräumlichung der Zeit“ und die „Verzeitlichung des Raums“ [AHN-LEE, 1991: 5] statt. Wichtig scheint in der Erzählprosa der österreichischen Dichterin die Suche nach einem Ort zu sein, der weder ausschließlich in einer belegbaren Realität noch in einer Irrealität oder Fiktion zu verorten ist, der nicht aus räumlich-zeitlichen Dichotomien entsteht, sondern diese Dichotomien durchquert und einen anderen Ort sucht. In einem Telefongespräch zwischen dem Malina-Ich und Ivan wird dieses wachsende Problem mit der Zeit in einem einzigartigen Sprachexperiment, in dem jeder bruchstückhafte Satz das Wort „Zeit“ enthält, nochmals in den Vordergrund gestellt. Die Konfrontation mit der Zeit und die Bekämpfung der Zeitgrenzen bleiben für Ingeborg Bachmanns literarische Figuren ein unabgeschlossener Prozess: „Ich habe leider, ich bin mit der Zeit / Wenn du natürlich in so einem Zeitdruck bist / Nur heute habe ich besonders wenig Zeit / Selbstverständlich, wenn du jetzt keine Zeit hast / Wenn ich dann wieder mehr Zeit habe / Mit der Zeit werden wir ja, es ist nur jetzt / Dann können wir ja, wenn du einmal Zeit hast / Gerade in dieser Zeit, wenn es wieder geht / Du musst eben mit der Zeit etwas weniger / Wenn ich nur noch zur rechten Zeit / Aber du liebe Zeit, du darfst nicht zu spät / Ich habe noch nie so wenig Zeit, das ist leider / Wenn du dann wieder mehr Zeit hast, vielleicht / Später werde ich dann mehr Zeit haben!“ [KA 3.1: 587]

BIBLIOGRAPHIE

- Ahn-Lee, Y.-H., 1991. *Diskurs der Poesie. Sprachproblematik bei Ingeborg Bachmann unter der Berücksichtigung der Wandlung des Problembewusstseins im gesamten Schreibprozess*, Bern;
- Albrecht, Monika, 1998. „Es muss erst geschrieben werden“. Kolonisation und magische Weltansicht in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*, in: „Über die Zeit schreiben“. Literatur und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmann. Bd. 1. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Würzburg, S. 59-91;
- Albrecht, Monika, 2002. „Postkolonialismus und Kritischer Exotismus“, in: *Bachmann-Handbuch*. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Stuttgart, S. 255-258;
- Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hrsg.), 2002. *Bachmann-Handbuch*. Leben-Werk-Wirkung, Stuttgart;
- Albrecht, Monika, 2003. „Sire, this village is yours“. *Ingeborg Bachmanns Romanfragment „Das Buch Franza“ aus postkolonialer Sicht*, in: „Über die Zeit schreiben.“

- Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmann.* Bd. 3. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Würzburg, S. 159-169;
- Bachmann, Ingeborg, 1983. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews.* Hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München;
- Bachmann, Ingeborg, 1993. *Werke.* Bd. 1-4. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München;
- Bachmann, Ingeborg, 1995. „Todesarten“- Projekt. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Unter der Leitung von Robert Pichl, Bd. 1-4, München;
- Bachmann, Ingeborg, 2005. Kritische Schriften. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, München. S. 4-9;
- Bachtin, Michail M., 1986. *Formen der Zeit im Roman*, Frankfurt/Main;
- Beck, Hans-Joachim, 1988. *Malina und die Romantik. Literarische Rezeption und Komposition in Ingeborg Bachmanns Romantrilogie „Todesarten“*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, Nr. 38, S. 309-310;
- Beicken, Peter, 1995. „So eine Geschichte ist ja ein Gewebe.“ Zum Schreiben Ingeborg Bachmanns, in: *Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung?* Hrsg. von Gudrun Brokoph-Mauch und Annette Daigger, St. Ingbert, S.11-28;
- Benjamin, Walter, 1985. *Berliner Chronik*, in: *Walter Benjamin, Schriften.* Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, Frankfurt/Main;
- Ertuğrul, Bilge, 2000. *Die Raum-Zeit-Problematik in Ingeborg Bachmanns Prosawerk*, in: Béhar, Pierre (Hrsg.), *Klangfarben. Stimmen zu Ingeborg Bachmann.* St. Ingbert.
- Herrmann, Britta, 2002. *Das Buch Franza*, in: *Bachmann-Handbuch.* Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Stuttgart, S. 144-152;
- Kohn-Waechter, Gudrun, 1992. *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“*, Stuttgart;
- Mechtenberg, Theo, 1978. *Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Stuttgart;
- Paz, Octavio, 1980. *Essays 2.* Frankfurt/Main;
- Schmaus, Marion, 2000: *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne. Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault*, Tübingen;
- Schmaus, Marion, 2002a. *Bachmanns Utopiebegriff.* In: *Bachmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung.* Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Stuttgart, S. 220-222;
- Schmaus, Marion, 2002b. „Deutschsprachige Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts“, in: *Bachmann-Handbuch.* Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Stuttgart, S. 259-263;
- Töller, Ursula, 1998. *Erinnern und Erzählen. Studie zu Ingeborg Bachmanns Erzählband „Das dreißigste Jahr“*, Berlin;
- Trufin, Ramona, 2009. „Keiner dieser Orte ist zu finden“ - Zur Grenzauflösung und literarischen Projektion auf den osteuropäischen Raum bei Ingeborg Bachmann. In: „Wissenschaftlichen Annalen der Universität zu Suceava“, Serie Philologie, B. Literaturwissenschaft, Band XV, Nr. 1, S. 265-270;
- Weigel, Sigrid, 1996. „Kein philosophisches Staunen“ – „Schreiben im Staunen“. Zum Verhältnis von Philosophie und Literatur nach 1945, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Hrsg. von Brinkmann, Richard / von Graevenitz, Gerhart / Haug, Walter. Bd. 70;
- Weigel, Sigrid, 1999. *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien.

GLEICHZEITIG – UNGLEICHZEITIG GESPENSTISCHE ZEIT IN W.G. SEBALDS *AUSTERLITZ*

Martina LÄUBLI
Universität Zürich
martina.laebli@gmx.ch

Abstract: In his latest novel *Austerlitz*, W.G. Sebald presents us with a phenomenology of time. Time is not only discussed as a philosophical problem, but also as a problem of literary representation. In the context of the protagonist's traumatic memory, the novel creates its own kind of narrated time, a nonsimultaneous time of phantom structure. The time of *Austerlitz* has not completed, but is always reiterating itself.

Keywords: philosophy of time, narratology, trauma and memory, time of phantom structure, iteration.

Résumé: Dans son dernier roman, *Austerlitz*, W.G. Sebald conçoit une phénoménologie du temps. Le temps est non seulement discuté en tant que problème philosophique, mais aussi en tant que problème de la représentation littéraire. En rapport avec la mémoire traumatique du protagoniste, le roman crée sa propre manière du temps de la narration, un temps asynchrone d'une texture fantomatique. Le temps d' *Austerlitz* n'est pas passé, mais toujours revenant.

Mots-clés: philosophie du temps, narratologie, trauma et mémoire, temps asynchrone et fantomatique, itération.

*„Warum steht die Zeit an einem Ort ewig still
und verrauscht und überstürzt sich an einem anderen?
Könnte man nicht sagen, sagte Austerlitz, dass die Zeit
durch die Jahrhunderte und Jahrtausende selber
ungleichzeitig gewesen ist?“*

[SEBALD, 2001:146f.]

Dies sind Austerlitz' Worte in seiner Reflexion über die Zeit in der Sternwarte von Greenwich. Die von Austerlitz als „ungleichzeitig“ empfundene Zeit bildet ein Kernproblem der gleichnamigen Erzählung Sebalds. In seinem Roman *Austerlitz* entwickelt W.G. Sebald eine Phänomenologie der Zeit. Nirgendwo in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur wird Zeit so konsequent und vielschichtig reflektiert wie in diesem Roman. Die Zeit ist in *Austerlitz* ein

Problem, das den Roman von Grund auf umtreibt und auch seine poetische Form konstituiert. Einerseits wird die Zeit diskursiv zum Thema, indem der Protagonist Austerlitz über die Zeit philosophiert und das wissenschaftlich-objektive Konzept einer linearen und messbaren Zeit kritisiert. Darüber hinaus stellt sich die Frage der Zeit dem Protagonisten als Erinnerungsproblem. Die Zeit vergeht, doch Austerlitz' (traumatische) Vergangenheit ist unvergangen. Sie sucht ihn immer wieder heim, verweigert aber gleichzeitig als *temps perdu* jeglichen Zugang. So wird die Zeit für den Roman auch zum Darstellungs- und zu einem poetologischen Problem. Der Roman gestaltet die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Zeit mit poetisch-sprachlichen Mitteln, löst auf diese Weise eine lineare Zeitordnung auf und schafft eine *eigene Zeit der Erzählung*. Die erzählte Zeit in *Austerlitz* ist eine ungleichzeitige, von Diskontinuitäten geprägte Zeit. Fassbar wird sie – gewissermaßen als Phänomenologie – als eine stillstehende, stockende, verlangsamte, verlorene, verräumlichte, sich wiederholende, in der *mémoire involontaire* momenthaft-sinnlich auftauchende, gemessene, gefühlte, dauernde, unfassbare und gespenstische Zeit der Erzählung.

1. Die Frage nach der Zeit

Austerlitz ist nicht der erste, der die Frage nach der Zeit stellt. Die Zeit hat das philosophische Denken des Abendlandes seit jeher beschäftigt. Doch die grundlegende Frage nach der Zeit führt in eine Aporie, weil sie sich nur im unentwirrbaren Zusammenwirken von Sprache und Zeit stellen lässt. Dies wird deutlich an der berühmten Verlegenheit Augustinus' im XI. Buch der *Confessiones*: „Was also ist Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es; wenn ich es jemandem auf seine Frage hin erklären will, weiß ich es nicht.“ [AUGUSTINUS, 2008:343] Angesichts der Frage nach dem Wesen der Zeit ist Augustinus ratlos, obwohl er doch in seinen Alltagsreden und dann, wenn er nicht danach gefragt wird, zu wissen glaubt, was Zeit ist. Diese Ratlosigkeit hat sich bis heute nicht verflüchtigt. So bald Zeit zum Gegenstand einer Frage und somit zum Phänomen wird, ist es unmöglich, etwas über sie zu sagen, weil die Zeit *in* der Sprache liegt und *mit* der Sprache mitgeht – auf Grund der Linearität von sprachlichen Äusserungen. Kein Sprechender oder Schreibender kann aus der zeitlichen Struktur der Sprache hinaustreten: „Solange das Wissen um die Zeit nur mit der Sprache mitläuft, scheinen beide auf das Selbstverständlichste zusammen zu hängen, so als wäre die Richtung ihrer Aufmerksamkeit dieselbe (und als teilten sie einen gemeinsamen blinden Fleck). Wird dagegen die Sprache ihrer Koexistenz zur Zeit entwendet und auf diese gerichtet, ist sie verschwunden.“ [VAN EIKELS, 2002: 13]

Wir stehen also vor dem Problem, dass Zeit der Sprache immer schon inhärent ist, dass Sprache selbst zeitlich ist. Die sprachliche Verlegenheit entsteht daraus, dass Zeit und Sprache nicht das Gleiche sind und sich trotzdem so nahe stehen, dass kein Sprechen die Zeit erklären kann. Die Antwort auf die Frage nach der Zeit müsste einen *Unterschied zur Sprache* machen. Dies ist der Vorbehalt jeglichen Sprechens über Zeit.

2. Was aber wären die Ufer der Zeit?

W.G. Sebald geht das Problem auf seine Weise an. Auch Austerlitz, der selbst nie eine Uhr besessen hat, stellt die Frage nach der Zeit. In der Londoner Sternkammer des königlichen Observatoriums von Greenwich, umgeben von astronomischen Geräten, beginnt er seine Reflexion über die Zeit mit der Beobachtung, dass die Zeit „von allen unseren Empfindungen weitaus die künstlichste“ [SEBALD, 2001:145] sei. Dies zeige sich an der willkürlichen Gebundenheit der Zeitmessung an die Erdrotation, welche überdies „kein genaues Mass abgibt, weshalb wir auch zum Zweck der Zeitrechnung eine imaginäre Durchschnittssonne uns ausdenken mussten.“ [SEBALD, 2001:146] Diese künstliche Annahme einer absoluten, gleichförmigen Zeit wird genau dort der Kritik unterzogen, wo der Kosmos unter dem Zeichen der neuzeitlichen Naturwissenschaft astronomisch vermessen wird. Mit Bezug auf den Begründer der modernen Physik fährt Austerlitz fort: „Wenn Newton gemeint hat, sagte Austerlitz und deutete durch das Fenster hinab auf den im letzten Widerschein des Tages gleissenden Wasserbogen, der die sogenannte Insel der Hunde umfängt, wenn Newton wirklich gemeint hat, die Zeit sei ein Strom wie die Themse, wo ist dann der Ursprung der Zeit und in welches Meer mündet sie endlich ein? Jeder Strom ist, wie wir wissen, notwendig zu beiden Seiten begrenzt. Was aber wären, so gesehen, die Ufer der Zeit?“ [SEBALD, 2001:146]

Diese Rede konzentriert die Frage nach der Zeit der Form poetischer Verdichtung. Der Versuch, Zeit mittels Sprache zu denken, das Rätsel, das ihre Unfassbarkeit aufgibt und die Schönheit des Ausblicks aus dem Observatorium auf die Themse hinab verbinden sich zu einer Gleichzeitigkeit von Schauen, Sprechen und Denken. Von der Rede über die Zeit als Strom geschieht eine Übertragung auf die tatsächlich vor Austerlitz' Augen – und den Augen der Lesenden – liegende Themse. Dadurch zeigt und potenziert sich die Bildlichkeit von Sprache, die das Denken der Zeit prägt. Indem Austerlitz den Begriff des Stromes metaphorisch beim Wort nimmt und daraus eine zum „Ufer der Zeit“ hinführende Kette von Fragen entwickelt, hinterfragt er Sprach- und Denkgewohnheiten wie diejenige von der Zeit als Fluss und erfasst die Unfassbarkeit der Zeit in der poetischen Sprache als Bild.

3. „Augenblicke ohne Anfang und Ende“

Es ist unmöglich, der Zeit mit exakter Messung gerecht zu werden. Zeit ist etwas Empfundenes. Im Lebenskontext und subjektiven Zeitbewusstsein eines einzelnen Menschen wie Austerlitz wird sie alles andere als linear wahrgenommen. Die Zeit bewegt sich nicht immer gleichförmig, sondern kann auch still stehen oder sich stauen – was dazu führt, dass gewisse Orte von der Zeit kaum berührt werden und gleichsam ausserhalb der Zeit stehen: „Das Ausser-der-Zeit-Sein, sagte Austerlitz [...] gelte nach wie vor: Die Toten seien ja ausser der Zeit, die Sterbenden und die vielen bei sich zu Hause oder in den Spitälern liegenden Kranken, und nicht nur diese allein, genüge doch schon ein

Quantum persönlichen Unglücks, um uns abzuschneiden von jeder Vergangenheit und jeder Zukunft.“ [SEBALD, 2001:147]

Leiden und Unglück bewirken den Ausschluss aus einer erfahrbaren, gesellschaftlich gültigen Kontinuität und werfen ein Subjekt in einen Zustand „außerhalb der Zeit“. So empfindet auch Austerlitz die Zeit als ungleichzeitig. Dies steht mit seiner Leidensgeschichte in Zusammenhang. Er kennt seine Herkunft, Geschichte und Identität nicht, weil er gewaltsam davon abgeschnitten wurde. Als kleiner Junge wird Jacques Austerlitz in Prag von seiner Familie getrennt und 1939 mit einem jüdischen Kindertransport nach Wales gebracht, wo er unter dem neuen Namen Daffyd Elias als Ziehsohn in einem calvinistischen Pfarrhaus aufwächst. In seinem Schicksal verbinden sich das Trauma des Verlustes geliebter Menschen und der eigenen Sprache mit dem historischen Trauma der Shoah. So wird die Erzählung von Austerlitz' Suche nach seiner verlorenen Zeit angetrieben, eine Suche, welche zwar Manches zutage fördert, aber die verlorene Zeit letztlich nicht einholen kann. Was den Kern von Austerlitz' Existenz ausmacht, entzieht sich allen Möglichkeiten des Erzählens, Erinnerns oder Verstehens. Es bleibt als Trauma präsent, aber nicht verfügbar. *Temps perdu – pas retrouvé*. Austerlitz befindet sich in der paradoxen Situation, dass er beobachten muss, wie die Zeit vergeht und doch mit absoluter Sicherheit spürt, dass sie für ihn *nicht vergeht*. Es gibt „Augenblicke ohne Anfang und Ende“ und sein ganzes Leben erscheint ihm „bisweilen wie ein blinder Punkt ohne jede Dauer“ [SEBALD, 2001:169]. Die Diskontinuität der Zeit ist eine Spätfolge der Erfahrung der Shoah, wie sie Sebald auch in einem Essay über Jean Améry beschreibt: „Die Erfahrung des Terrors bewirkt die Dislokation auch in der Zeit, der abstraktesten Heimat der Menschen.“ [SEBALD, 2003:154]

4. Stillstehen

Ungleichzeitigkeiten durchdringen *Austerlitz* so vielfältig und konsequent, dass sie als eigentliches Strukturmerkmal der Erzählung betrachtet werden können. Dies zeigt sich einerseits in den narrativen Strategien Sebalds bis hin zu seiner unzeitgemäss-altertümlichen, ungleichzeitigen Sprache. Auf engstem Raum verschränkt er unterschiedliche Zeitpunkte, Zeiträume und Erzähltempi so elegant, dass die Lesenden einen leichten Schwindel empfinden. *Austerlitz* ist zudem ein intermediärer Roman: Einmontierte Fotografien unterbrechen den Lesefluss und somit die Zeit der Erzählung; sie frieren den Strom der erzählten Zeit ein.

Fotografien haben ein anderes Verhältnis zu Zeit als Texte. Roland Barthes erkennt das Grundprinzip der Fotografie in der blossen Referenz, im Hinweis auf ein reales „Es-ist-so-gewesen“ [BARTHES, 1989:87]. Dieser direkte Gehalt von Realität unterscheidet das Medium Fotografie von der Sprache, denn „Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung“, sie „kann für sich selbst nicht bürgen“ und bietet keinerlei Gewissheit [BARTHES, 1989:96]. Die Schwierigkeit liegt nun darin, dass die fotografisch beglaubigte Präsenz vergangen und somit nicht mehr gegenwärtig ist. Fotografie beglaubigt eine Präsenz, deren Absenz sie gleichzeitig um so deutlicher zeigt.

In der Fotografie ist keine Bewegung der Zeit möglich, sie ist vielmehr der „Inbegriff eines Stillstands“ [BARTHES, 1989:101]. Die Zeit staut sich, stockt und bleibt ohne Verbindung zur vergangenen oder kommenden Zeit. Die in den Text montierten Fotografien verweisen mit unüberbietbarer Evidenz auf die vergangene Zeit, verweigern aber jeden Zugang zu ihr. Dies wird an der Fotografie des kleinen Rosenpagen, der auch auf dem Titelbild des Romans zu sehen ist und der Austerlitz mit „blinder Panik“ erfüllt [SEBALD, 2001:264], exemplarisch aufgezeigt. In den Fotografien bewahrt der Text Andenken, deren magische Präsenz auf die verlorene Zeit verweist, die aber selbst nicht sprechen. In ihnen steht die Zeit still und der Text wird für den Augenblick der Bildbetrachtung sprachlos.

5. Zeit im Raum

Die Ungleichzeitigkeit der Zeit wird auch in räumliche Metaphern gefasst. Auf der Suche nach einer alternativen Vorstellung von Zeit, welche durch Diskontinuität und Unvergangenheit gekennzeichnet ist, bietet sich der Raum als Vorstellungshilfe an, weil in ihm ein Nebeneinander verschiedener, auch disparater Elemente möglich ist. Zu sehen ist dies beispielsweise am Wartesaal der Liverpool Street Station, welche Austerlitz auf geheimnisvolle Weise anzieht, bis ihm klar wird, dass er an genau diesem Bahnhof als kleines Kind in England ankam. Im Raum des Wartesaals ist Austerlitz' ganze Lebenszeit synchron vorhanden (wenn auch nicht verfügbar). Die Zeit selbst wird zum Raum, „als sei das schwarzweisse Rautenmuster der Steinplatten zu meinen Füßen das Feld für das Endspiel meines Lebens, als erstreckte es sich über die gesamte Ebene der Zeit.“ [SEBALD, 2001:196f.] Zeit wird räumlich als Ebene begriffen. Eine komplexere räumlich-zeitliche Konstruktion führt Austerlitz im Folgenden aus: „Doch ist es mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern immer nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können.“ [SEBALD, 2001:265] Dieses Ineinander der Räume impliziert, anders als die Metapher der Ebene, einen gewissen Grad an Verwinkelung oder sogar labyrinthischen Charakter der Zeit. Die Möglichkeit einer spielenden Transgression zwischen Leben und Tod verleiht dieser Vorstellung von Zeit metaphysische Züge. Wenn man die ineinander verschachtelten Räume als Gedächtnismetapher oder als Metapher für Austerlitz' subjektives Zeitempfinden liest, lässt sich der fließende Übergang zwischen Lebenden und Toten nicht von der Hand weisen. So sind für Austerlitz auch Verabredungen in der Vergangenheit denkbar, bei welchen wir „Orte und Personen aufsuchen müssen, die, quasi jenseits der Zeit, in einem Zusammenhang stehen mit uns.“ [SEBALD, 2001:363] In W.G. Sebalds poetischem Universum gibt es Zusammenhänge, welche nicht in und mit der Zeit, sondern gegen sie und jenseits von ihr bestehen. Weil diesen Zusammenhängen mit dem Verstand nicht zu folgen ist, werden sie in räumliche Bilder gefasst: „Alle Momente unseres Lebens scheinen mir dann in einem einzigen Raum beisammen, ganz als existierten die zukünftigen Ereignisse bereits und harreten nur darauf, dass wir uns

endlich in ihnen einfinden, so wie wir uns, einer einmal angenommenen Einladung folgend, zu einer bestimmten Stunde einfinden in einem bestimmten Haus.“ [SEBALD, 2001:363]

6. Wiederkehren – Gespenstische Zeit

Die ungleichzeitige Zeit ist untrennbar mit der Perspektive der Figur Austerlitz verbunden. Die Zeit kann für ihn nie vergangen sein; sein Unglück ereignet sich stets von Neuem. In diesem *stets von Neuem* steckt eine weitere grundlegende Erscheinungsform der Zeit, nämlich die *Wiederholung*. Die Wiederholung ist eine spezifische zeitliche Bewegung des Textes, und zwar eine nicht lineare: Die Zeit wird sprachlich wieder eingeholt, aber die Wiederholung steht dabei stets schon in einer zeitlichen Differenz zum ersten Mal. Der zeitlichen Bewegung der Wiederholung wiederum entspricht die räumliche Bewegung der *Rückkehr*.

Das Wiederkehren zeigt sich im Roman nicht zuletzt in formaler Hinsicht: Sebalds Erzähltechnik realisiert die Bewegung des Wiederkehrens durch die ausgeprägte Verwendung von Leitmotiven im Text gleichsam physisch. Die immer wieder auftauchenden, im Text herumflatternden und eine Leuchtspur bildenden Motten beispielsweise sind ein solches Motiv.

Das Wiederkehren trägt sowohl das Moment der Wiederholung als auch dasjenige der Rückkehr in sich. Die sich im Text vollziehenden Bewegungen der Wiederkehr machen *Austerlitz* zu einem gespenstischen Text. Auch Austerlitz selbst erscheint als gespenstische Figur. Einerseits nimmt er auf nächtlichen Spaziergängen Gespenster wahr, „durch eine Art von treibendem Rauch oder Schleier hindurch Farben und Formen von einer sozusagen verminderten Körperlichkeit, Bilder aus einer verblichenen Welt“ [SEBALD, 2001:183f.]. Andererseits erscheint er selbst als rätselhaft körperlose, unfassbare, gespensterhafte Figur.

Die rätselhafte Anwesenheit des Abwesenden ist das Merkmal des Gespenstischen. Wer oder was einmal war, kehrt wieder und zeigt sich, jedoch ohne sich greifen zu lassen: *es spukt*. „Ein Gespenst ist immer ein Wiedergänger. Man kann sein Kommen und Gehen nicht kontrollieren, weil es *mit der Wiederkehr beginnt*.“ [DERRIDA, 2004:26] Gespenster sind in ihrer Spukhaftigkeit nicht nur körperlich-räumlich unfassbar, sondern auch zeitlich: „Verstohlen und unzeitig, gehört das Erscheinen des Gespenstes nicht dieser Zeit da an“ [DERRIDA, 2004:12]. Gespenster gehören als schwebende Erscheinungen auf gewisse Weise zur *vergangenen Zeit*, kehren wieder ins *Jetzt* der Erscheinung und werden auch *zukünftig* wiederkehren. Auf diese Weise überschreiten sie die Grenzen der Zeit und die Grenzen von Leben und Tod: „Ein Phantom stirbt niemals, es bleibt stets zu-künftig und wieder-künftig.“ [DERRIDA, 2004:139] Diese paradoxe Struktur des Spuks, welche zugleich Wiederholung und erstes Mal ist, bezeichnet Derrida als „Logik der Heimsuchung“ [DERRIDA, 2004:25]. Diese Logik der Heimsuchung entspricht der zeitlichen Struktur des Traumas. Sie lässt sich auch in der „zwingenden

inneren Logik“ [SEBALD, 2001:64] erkennen, mit welcher sich Austerlitz und der Erzähler des Romans stets wieder begegnen. Der Erzähler wird von Austerlitz oder von dessen Erzählung *heimgesucht*. Auf diese Weise wird die Erzählstruktur durch die Bewegung des Spuks geprägt. Die „Logik der Heimsuchung“ beschreibt Austerlitz’ Zeitwahrnehmung unter der Bedingung des Traumas als stete Wiederkehr des Vergangenen.

Im Hinblick auf die literarische Funktion der Gespenster in *Austerlitz* kann man feststellen, dass die Erscheinung von Gespenstern die unfassbare Zeitlichkeit des Textes verstärkt. Sowohl inhaltlich (Gespenster) als auch formal (Wiederholungsstrukturen) kehrt die Zeit wieder und bleibt doch nicht dieselbe. Auf diese Weise wird sie zu einer gespenstischen Zeit, welche Austerlitz’ subjektives Zeitkonzept der Diskontinuität und Ungleichzeitigkeit exemplarisch verstärkt und ins Unheimliche wendet.

*

Mit unterschiedlichen narrativen Mitteln schafft Sebald eine eigene Zeit der Erzählung, welche verschiedene und teilweise gegenläufige Bewegungen der Zeit erfasst und auf diese Weise den Eindruck einer Auflösung derselben hervorruft. So erscheint die Zeit einmal als vergehende, sich auf historische Daten beziehende, dann wieder als innerlich empfundene, dann wieder als gespenstisch wiederkehrende und also gerade nicht vergehende, sondern immer wieder aufgeschobene. Der Roman *Austerlitz* stellt die philosophische Grundfrage nach der Zeit neu. Seine poetische Gestaltung lenkt den Blick nicht nur darauf, was die Zeit *ist*, sondern auch darauf, was die Zeit in und mit der Sprache *macht* – und die Sprache mit der Zeit. Indem Sebald den verschiedenen Erscheinungsformen der Zeit nachgeht und sie erzählerisch abbildet, potenziert er gleichzeitig die Möglichkeiten poetischer Sprache.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGUSTINUS, Aurelius, *Bekenntnisse*, aus dem Lateinischen übersetzt und herausgegeben von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart 2008;
BARTHES, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989;
DERRIDA, Jacques, *Marx’ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a. M. 2004;
EIKELS, Kai van, *Zeitlektüren. Ansätze zu einer Kybernetik der Erzählung*, Würzburg 2002;
SEBALD, W.G., *Austerlitz*, München 2001;
SEBALD, W.G., *Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry*, in: Ders., *Campo Santo*, München 2003, S.149-170.

SUBJEKTIVE HISTORIE BEI MAXIM BILLER GESCHICHTSVERGEGENWÄRTIGUNG DURCH DAS INDIVIDUUM

Matthias HAFT
Universität Leipzig
matthias.haft85@web.de

Abstract: Starting point of the text is questioning the understanding of history Maxim Biller represents in his narrative work. Three exemplary stories were examined to solve this task. The type of a „cultural creator“ (dt.:Kulturschaffender) is identified. In this type of character collective identity is linked with personal identity. This type tries to create both identities, in society and in privacy. The problem that is letting fail the attempts to constitute a personal identity is the impossibility of an objective historical truth. Furthermore a formal analysis of one of the stories is given, especially with respect to the connection between Biller's message and the formal shape. The failure to constitute personal identity must be taken as a failure to constitute collective identity too.

Keywords: personal identity, collective identity, subjective history, cultural creator, unreliable narrator.

Résumé: Comme point de départ du texte il est question de la conception de l'histoire chez Maxim Biller et de la manière dont elle est présentée dans son roman. Afin de résoudre ce problème, trois histoires courtes ont été choisies comme exemples et ont été analysées. Le type de personnage du créateur culturel a été identifié. Dans celui-ci se lie l'identité collective et l'identité individuelle, personnelle.

Ce type essaie de créer ces formes d'identité, aussi bien dans la sphère publique que dans le domaine personnel. Le problème selon lequel la tentative de créer une identité personnelle échoue, traduit l'impossible genèse d'une vérité historique objective. De plus, ce texte analysera de manière formelle une des histoires courtes, particulièrement en rapport avec la relation entre l'assertion de Biller et l'apparence ou mise en oeuvre. L'échec de la construction d'une identité personnelle doit simultanément être considéré comme un échec de la construction d'une identité collective.

Mots-clés: identité personnelle, identité collective, histoire subjective, artiste-créateur / créateur culturel, narrateur infidèle.

1. Einleitung

„Er verglich, nach einem System, das nur er allein kannte, sämtliche Schilderungen miteinander, und das Ziel der Unternehmung war es, so die einzig gültige Geschichte seiner Familie herauszudestillieren, die definitive Wahrheit

über die Levins und damit auch über ihn selbst[...]“ [BILLER, 1994: 132]

Die Figur des Meyer Levin, von der in diesem Auszug die Rede ist, steht paradigmatisch für einen bestimmten Stereotyp von Charakter, der im Werk Maxim Billers immer wieder auftaucht. Es ist der Suchende, der „Detektiv“, der in der Geschichte Antworten zu finden hofft auf Fragen, die ihm die Gegenwart stellt. Und Geschichte meint hier nicht zuallererst die „Große Geschichte“ der Gesellschaft, sondern die unmittelbare der eigenen Familie. Die ständige Wiederkehr dieses Typus von Figur, der Zeitzeugen befragt, in Dokumenten stöbert oder sich mit der eigenen Erinnerung konfrontiert, um sich über diese Wege der Wahrheit zu nähern, lässt zuallererst vermuten, dass für Biller Geschichte und ihre Aneignung durch den Menschen etwas Essentielles darstellt, dass sie fundamental ist, wenn es darum geht zu verstehen, wer man selbst ist und welchen Platz man in der Gesellschaft einnimmt. Biller führt dieses Denken in seinen Erzählungen immer wieder vor, doch kommt er zu einem anderen Ergebnis. Geschichte, so bedeutend sie auch in seinem Werk scheinen mag, da eine Vielzahl seiner Erzählungen geschichtliche Stoffe verarbeiten, spielt eine weit geringere Rolle in Billers Verständnis, als man zunächst erwartet.

Es ist das Ziel dieser Arbeit, zu ermitteln, welche Auffassung von Historie Maxim Biller vertritt und mit welchen Mitteln er diese dem Leser verdeutlichen möchte. Dabei wird vorrangig auf die Erzählungen *Der echte Liebermann* und *Wenn der Kater kommt* aus dem Erzählband *Bernsteintage* und auf den schon älteren Erzählband *Land der Väter und Verräter* mit der Geschichte *Warum starb Aurora?* eingegangen, wobei diese eine gewisse Schlüsselstellung einnimmt.

2. Maxim Billers verlorene Kulturschaffende

Beschäftigt sich der Leser mit den Protagonisten der oben genannten Erzählungen, fällt zuerst einmal auf, dass sie im weitesten Sinne ähnlichen Berufen nachgehen: Meyer Levin in *Warum starb Aurora?* [EBD.: 129-148] ist Historiker, Marek Radek in *Wenn der Kater kommt* [BILLER, 2004: 181-203] Regisseur und in *Der echte Liebermann* [EBD.: 43-81] folgt man den Reflexionen eines Schriftstellers. Das verbindende Element dieser Berufe nun (abgesehen davon, dass sie sämtlich detektivischen Tätigkeiten nachgehen) ist der Umstand, dass sie alle Kultur schaffen; jede dieser Figuren formt sie mehr oder weniger direkt mit, sie alle gestalten, verändern, bestimmen die gegenwärtige Erscheinung der Gesellschaft. Der Historiker ist versucht, ein Bild der Vergangenheit zu schaffen, was eben nicht nur Selbstzweck ist, sondern einen moralischen Impetus in sich trägt, denn ein Historiker wird wohl kaum nur des Interesses halber sich mit seinem Gebiet befassen, sondern vorrangig mit dem Ziel, die Menschen der Gegenwart, und damit auch sich selbst, aufzuklären, auf Fehler in der Vergangenheit hinzuweisen; es ist eine „ethisch-begründete Selbstverpflichtung der Zurückholung bzw. Vergegenwärtigung des Vergangenen“ [JUNG, 2000: 33]. Schriftsteller oder Regisseure üben ebenso

Einfluss auf das Denken aus, sie eröffnen, führen und schließen Diskurse und sind maßgeblich an der Meinungsbildung des interessierten Umfelds beteiligt, gerade wenn sie, wie in den vorliegenden Fällen, ihre Stoffe der Geschichte entnehmen. Wenn, wie in *Ein trauriger Sohn für Pollok* [BILLER, 1994: 13-66], ein Literaturkritiker auftaucht, erfüllt auch dieser jene Funktion, denn von dessen Urteil ist die positive oder negative Rezeption, also das Behaupten oder Verschwinden eines Werkes oder eines Autors abhängig, er ist also nicht minder integriert in den Prozess der Genese einer sich auf eine bestimmte Art und Weise ausformenden Kultur.

Bereits an dieser Stelle lässt sich die Vermutung äußern, dass die Häufung dieses Typus von Figur nicht zufällig ist, sondern einen bestimmten Zweck verfolgt. Biller spiegelt nämlich in den beruflichen Tätigkeiten seiner Figuren einen zweiten, einen inneren, privaten Vorgang. So wie sie an der Schaffung kultureller Sinnstiftung und Identität wirken, arbeiten sie an der eigenen Identität, sie sind dem Selbst auf der Spur, das sie in den Generationen der Eltern und Großeltern verlorengegangen glauben. So findet sich der angehende Regisseur Marek Radek in *Wenn der Kater kommt* scheinbar plötzlich nach zwanzig Jahren in dem Prag seiner Kindheit wieder, wo er seit seiner Emigration nicht mehr gewesen ist. Hier ist er vordergründig auf der Suche nach dem letzten Film seines Vaters, dem er als Regisseur nacheifert, doch gefunden wird dieser nicht. Hingegen erfährt Marek den Grund, wieso sich seine Eltern voneinander getrennt haben (wieso er also ein Kind zweier Länder ist) und damit auch, was mit dem Film geschehen ist. In *Warum starb Aurora?*, wo Meyer Levin als russischer Jude in Deutschland lebt, kommt das Moment der Identitätssuche besonders stark zum Ausdruck. Als Angehöriger zweier Welten versucht er sich zu positionieren, und das heißt in seinem Fall sich mittels der Zeit für einen Raum entscheiden; in der Vergangenheit und in der Gegenwart wird nach dem Platz gesucht, der gewissermaßen konstitutiv für die eigene Persönlichkeit ist. Es besteht die Frage: Wo gehöre ich hin? Und um diese Frage beantworten zu können, muss der derart Unschlüssige wissen, wo er her kommt, wo er jetzt steht und wie diese beiden Dinge miteinander in Einklang zu bringen sind. Über Meyer Levin wird geschrieben, dass er „niemals mehr Anschluss an eine Nation und ihre Kultur bekommen würde“ [EBD.: 133]. Das exzessive Forschen in der Familienhistorie, die die Quelle seines eigensten eingegrenzten Kulturraums darstellt, ist für Levin „ein legitimer Ersatz für diesen essentiellen Verlust“ [EBD.].

Billers Figuren konstituieren die Vielfältigkeit ihrer Identität selbst [REMMLER, 2006: 317], und zwar indem sie sie rekonstruieren. Zumindest unternehmen sie derartige Versuche. Nicht nur Levin ist auf der Suche nach sich selbst, auch die anderen Protagonisten in den genannten Geschichten (und darüber hinaus in vielen weiteren Billers) sind dies. Marek Radeks Suche nach seinem Vater wird zu einer Reise in die eigene Gefühlswelt. Im Prag der Gegenwart wird er erstmals überhaupt konfrontiert mit der eigenen Geschichte und beginnt darauf, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Als Pragmatiker, der sich

u.a. die Handlung des verschwundenen letzten Films „vom Vater borgen wollte“ [BILLER, 2004: 194], war er nach Prag gereist, und erst hier wird ihm die Ähnlichkeit zum Vater bewusst bzw. bewusst gemacht, wenn es an einer Stelle z.B. heißt, dass er seinem Vater wie aus dem Gesicht geschnitten sei [EBD.: 193]. Und natürlich ist diese Ähnlichkeit nicht nur auf das rein Äußerliche der beiden Erscheinungen zu beziehen, erkennt doch selbst Mareks Mutter die Parallelen zwischen ihrem Mann und ihrem Sohn, indem sie sagt, „ein Fremder in der Familie hätte ihr genügt“ [EBD.: 187]. Die Erzählung bricht in dem Moment ab, als er das Familiengeheimnis lüftet, das zur Trennung seiner Eltern geführt hat. Und dieses Geheimnis nun ist es, das Marek, der sich seiner Identität sicher glaubte, nämlich der Sohn eines erfolgreichen Regisseurs der Nachkriegs tschechoslowakei zu sein, verunsichert zurücklässt. In seinem Fall war die Suche nach der Wahrheit eine mit zweischneidigem Ergebnis: Er erlangte zwar Wissen über seine Eltern und die Gründe für ihre Trennung, doch ebenso muss er sich nun fragen, inwiefern der eingeschlagene berufliche Weg für ihn der richtige ist, wenn er im Falle seines Vaters zu solchen Ergebnissen geführt hat.

Der namenlose Ich-Erzähler in *Der echte Liebermann* bildet in dieser Reihe der „Detektive“ nur auf den ersten Blick eine Ausnahme, scheint er doch zu versuchen, nicht die eigene, sondern lediglich die persönliche Geschichte des Antagonisten (nicht im Sinne eines Gegenspielers, sondern eines Gegenentwurfs) Henry Halperin aufzudecken. Ein Bild des jüdischen Künstlers Max Liebermann – bzw. eine gelungene Fälschung – dient hier als Auslöser für eine historische Spurensuche, bei der nicht nur Licht in das Dunkel der Familiengeschichte der Halperins gebracht wird, sondern auch, oftmals nur in kurzen Anmerkungen, in Nebensätzen, ebenso die Figur des Ich-Erzählers beleuchtet wird; dessen Identität, wie sie sich in der Gegenwart der Erzählung darstellt (die Figur ist wie erwähnt ein erfolgreicher Schriftsteller), ist ohne Henry Halperin und sein Leben gar nicht denkbar. So gesteht er gegen Ende sich selbst und dem Leser, dass er Henry bestohlen habe [EBD.: 79], und meint damit, dass er als Schriftsteller in seinen Büchern das Thema, das Henry Halperin sein Leben lang in einem Film umsetzen wollte – und dies auch immer wieder in Gesprächen mit dem Ich-Erzähler zum Ausdruck gebracht hatte –, benutzt hat. Dieses Thema, an dem Henrys Leben scheiterte, war dessen eigenes Leben und das des Vaters, der als krimineller Jude dem Bild der Juden, dass die Umwelt der Nachkriegsnationen von ihnen hat, kaum entsprach. Es findet also zweierlei statt: Henry Halperin taumelt hin und her zwischen Aneignung und Beibehaltung der väterlichen Konzepte des „Ganoventums“, durch die er in seiner Kindheit und Jugend sozialisiert wurde einerseits, und andererseits der Emanzipation vom Vater, die ihm schwer fällt, wirft ihn doch das bereits gefällte Urteil der Mitmenschen immer wieder zurück. „Und natürlich schloss ich dabei vom Vater irgendwie auf den Sohn“ [EBD.: 48], berichtet der Erzähler an einer Stelle. Identität bewegt sich im Falle Henrys irgendwo zwischen diesen beiden Polen. Weiterhin stellt sich die Frage nach dem Konstitutiven des eigenen Ich aber auch für den Erzähler, und zwar auf einer mehr metaphorischen Ebene. Sein Leben lang schrieb er Bücher,

die eine Welt beschreiben, an der er gar nicht Teil hatte, nur als Henrys Bekannter und aus Dokumenten erhielt er einen Einblick in jene kriminelle Welt Dudek Halperins, Henrys Vaters, über die er schreibt. Das ist legitim für einen Schriftsteller, und als solcher wird er den Abgrund zwischen eigener gelebter Erfahrung und dem, was die Familie Dudek ausmacht, überwinden können, als Mensch, der seine Position in der Gesellschaft bestimmen möchte – auch er ist, wie die Dudeks, Jude –, kann er es nicht.

3. Die Doppelgestalt der Geschichte

Remmler geht in ihrer Interpretation dieser und ähnlicher Vorgänge noch einen Schritt weiter, indem sie feststellt, dass „Identität[...]als Produkt einer Kulturindustrie entlarvt“ [REMMMLER, 2006: 317] wird. Bringt man das vorher Gesagte mit dieser Aussage zusammen, zeigt sich auch schon die Doppelgestalt: Während Billers Kultur schaffende Figuren Geschichte und eine bestimmte Auffassung dieser in der Gegenwart in den Köpfen der Menschen verankern, ist es ihnen zugleich nicht oder nur schwer möglich, ihre eigene Vergangenheit zu entschlüsseln, wie oben verdeutlicht. Und dies allein aufgrund des Umstandes, dass die Erinnerung der Menschen ein einziger „Wahrheitsvernichtungs-Vorgang“ [BILLER, 1994: 135] ist, wie Biller selbst anmerkt. Es ist also zuerst die Erinnerung, die trügt und damit den Aufbau historischer Wahrheit verhindert. Jung bringt es auf den Punkt: „[...]eine Rekonstruktion von Erinnerung, wie umgangssprachlich oft behauptet, [ist] nicht möglich[...]Vielmehr ist Erinnerung[...]selbst bereits ein reflektierter mentaler Vorgang und kann daher mit der allmählichen, wenngleich selektiven oder partiellen Rekonstruktion von (vergessenen) Gedächtnisinhalten gleichgesetzt werden“ [JUNG, 2000: 36]. Die Schwierigkeit bei der Erforschung der Historie ist die Selektivität des Gedächtnisses. Erinnerung an Geschichte ist nicht deckungsgleich mit Geschichte an sich. Letztere wird im Medium der Erinnerung in die Gegenwart hinübergerettet, doch Verluste sind möglich. Wenn Biller Levin fragen lässt, wie es sein kann, dass geschichtliche „Dinge [...] aus der historischen Rückschau heraus nur lückenhaft und meist ganz unterschiedlich geschildert wurden“ [BILLER, 1994: 133], so kann man ihm nur antworten, dass das menschliche Gedächtnis, und damit die Rekonstruktion von Vergangenem, fehlerhaft ist. Biller beantwortet seine Frage indirekt bereits an anderer Stelle selbst, nämlich als er die Personen, mit denen Marek Radek über den verschollenen letzten Film seines Vaters spricht, verschiedene Titel des Werks angeben lässt und es nicht zu lösen ist, welcher denn nun der richtige ist [BILLER, 2004: 181]. Hier besitzt das Individuum die Macht über die Geschichte, zumindest über einen kleinen Teil davon. Betrachtet man die unterschiedliche Herangehensweise von Billers Detektivtypen, wird deutlich, dass mit Gedächtnis nicht nur das persönlich-menschliche innerhalb des Gehirns gemeint ist, sondern ebenso die kulturelle, kollektive Form. Marek kann den Film nicht finden, weil er aus den Dokumenten getilgt, die einzige Kopie zerstört wurde. Henry Halperins Film, der Aufklärung über sein ganz spezielles Umfeld,

den kriminellen Vater, gegeben haben würde, wurde nie gedreht, ja sogar intendiert verhindert. Und für Levin ist an einer Stelle ein unterschriebenes Dokument kein Wahrheitsbeweis – diese Episode wird unten dargelegt.

4. Die Schlüsselstellung der Erzählung „Warum starb Aurora?“

Maxim Biller beantwortet in dieser Kurzgeschichte viele der Fragen, die sich während einer Beschäftigung mit seinem Geschichtsbild stellen. Und auch wenn sie bereits 1994 erschienen ist und daher kaum der Gegenwartsliteratur zugerechnet werden kann, darf sie auf keinen Fall fehlen, möchte man Billers Verständnis nachvollziehen. Da er in seinen Werken immer wieder auf die selben Themen zu sprechen kommt, und diese von ihm in ähnliche Geschichten verpackt werden, wird eine Kontinuität in seinem Schaffen deutlich, die ohnehin erlaubt, Werke zu vergleichen, zwischen denen mehrere Jahre liegen.

Die Geschichte, die von Meyer Levin handelt, der eine Episode aus der Kindheit seines Vaters untersuchen will, ist nicht chronologisch erzählt. Stattdessen springt der Erzähler, der zumeist als personaler auf Meyer Levin fokussiert ist, an wenigen Stellen aber auch auktorial auftritt, zwischen den verschiedenen zeitlichen Ebenen hin und her. Diese Ebenen sind zum einen die der Gegenwart der Erzählung und zum anderen die Tage des Vorfalls in der Kindheit des Vaters, der untersucht wird. Diese zweite Ebene wird genau festgesetzt auf „drei Tage vor dem Krieg“ [BILLER, 1994: 130], womit der zweite Weltkrieg gemeint ist. Das Ereignis, das im Mittelpunkt steht, ist die Ermordung der Familienziege. Da diese Levins Vater Efim nach im Sommer 1941 gefunden und in den folgenden Monaten aufgezogen wurde, ist mit „drei Tage vor dem Krieg“ der Zeitpunkt gemeint, zu dem die Sowjetunion in den Krieg verwickelt wurde.

Im Verlauf des Gesprächs, das Meyer Levin mit Efim Levin führt, stellt sich heraus, dass aller Wahrscheinlichkeit nach Efim selbst die Ziege ermordet hat. Und gerade hier offenbart sich die Schwierigkeit, denn eine letzte Sicherheit, dass dieser Vorfall wirklich so geschehen ist, gibt es nicht. Die Aussagen des Vaters widersprechen sich, ein klares Bild dieses Tages entsteht nicht, der tatsächliche Hergang bleibt im Dunkeln.

Es ist nun klar, dass dieses Ereignis, das zuerst auch für Meyer keine Bedeutung hat, wichtiger ist, als es auf den ersten Blick scheint. Gerade seine Alltäglichkeit, die geringe räumliche und zeitliche Ausbreitung, die es erfahren hat, sollten den Historiker Levin doch dazu befähigen, die Tatsachen Punkt für Punkt zu rekonstruieren, ist es doch weit weniger umfangreich, als die Studien, die er zu seinem beruflichen Spezialgebiet, „der Zeit zwischen Bismarcks Reichsgründung und dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs“ [EBD.: 132], anzustellen hat. Dass es Meyer nicht gelingt, die Ermordung einer *Ziege* aufzuklären, lässt auch bald Zweifel an ihm selbst als einen Historiker aufkommen. Und damit nicht zuletzt an dem Beruf des Historikers an sich, an der Beschäftigung mit Historie.

An diesem Punkt offenbart sich die volle Tragweite der Situation. Plötzlich steht eben nicht nur Meyer Levin als Historiker in Frage, sondern auch Meyer Levin als Person. Lag er von Anfang an isoliert zwischen dem deutschen Umfeld seiner Gegenwart und dem russisch-jüdischen seiner Vorfahren, gerät nun das einzige Mittel, das ihm zur Verfügung stand, seine Identität zu klären, abhanden. Die Schaffung wenn nicht objektiver, so doch zumindest intersubjektiver Wahrheit aus der Überschneidung subjektiver Teilwahrheiten heraus, scheint unmöglich, gelingt diese Vorgehensweise noch nicht einmal bei einem so winzigen Ereignis, wie dem Tod der Ziege. Dabei ist dieser Vorfall nicht der einzige, der in der Geschichte seiner Familie seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Meyer versucht diese absolut zu durchdringen.

Am Ende steht ein Konzept in Frage. Ist die Ausbildung eigener Identität aus dem Bestand früherer Generationen heraus überhaupt möglich? Biller scheint dies zu bezweifeln, wenn er Meyer Levin an diesem nur scheinbar simplen Vorhaben scheitern lässt.

Biller breitet sein Anliegen in *Warum starb Aurora?* nicht nur aus, er untermauert es auch stilistisch. Die inhaltliche Seite ist durch eine Ausdrucksseite ergänzt, und diese beiden sind eng miteinander verknüpft. Eine Reihe stilistischer Mittel wendet er dazu an. Das beginnt bereits bei der Wahl der Titel für die einzelnen Kapitel. So heißen die beiden letzten Kapitel *Efims Wahrheit* und *Meyers Wahrheit*; die inhaltliche Diskrepanz, die zwischen den beiden Wahrheiten besteht, wird durch die Überschriften, rein formal, zum Ausdruck gebracht. Die fehlende Chronologie innerhalb der Erzählung scheint zwingend notwendig vor dem theoretischen Hintergrund, den Biller versucht darzustellen. Sie ist die stilistische Entsprechung der beschriebenen Vorgänge; Meyer Levin lebt in einem beständigen Wechsel der zeitlichen Bezugspunkte, mal liegen diese bei einem Untersuchungsobjekt in der Vergangenheit, dann wieder in der Gegenwart. Und eben diesem Wechsel entspricht die aufgehobene Chronologie innerhalb der Erzählung. Ein weiterer Punkt, der unterstützend für die Problematik wirkt, ist die etwas untypische Verwendung verschiedener Erzählsituationen. Wie bereits erwähnt, herrscht ein personaler Erzähler vor, der auf Meyer Levin fokussiert ist. Nur an wenigen Stellen steht Efim Levin im Mittelpunkt, und zwar dann, wenn dieser seine Geschichte, so wie er meint, sie erlebt zu haben, Meyer erzählt. Das Ungewöhnliche ist nun, dass man für diese Szenen einen Ich-Erzähler erwartet, schon allein deswegen, weil dieser im Leser leicht Skepsis hervorrufen könnte. Doch stattdessen wird der Tag, an dem die Ziege starb (nicht das Ereignis selbst), von einem auktorialen Erzähler vorgeführt. Eine Form des Erzählers, dem aufgrund seiner Distanz, die er zu dem Erzählten einnimmt, und seiner scheinbaren Allwissenheit, eine besondere Glaubhaftigkeit zugesprochen wird. Hier wird die Notlage, in der sich Meyer Levin befindet, weiter verdeutlicht, indem das vom Vater Gesagte, seine Version der Geschichte, den Charakter absoluter Wahrheit erhält – selbst wenn es von diesem gelogen war. Weiterhin fügt Biller ein Element in die Handlung ein, das allegorisch für die gesamte Problematik Levins zu verstehen ist. So führt er es

auch unverschlüsselt ein: „Das beste Beispiel[...]für den beinahe religiösen Selbstbetrug, den die Menschen in ihrer Erinnerung unentwegt trieben, war jedoch die Geschichte seines eigenen Namens, dieses häßlichsten aller häßlichen jüdischen Vornamen überhaupt“[EBD.: 135]. Meyer Levin versucht herauszufinden, wieso ihm seine Eltern diesen Namen gegeben haben. Und selbst dieses vermeintlich leicht zu lösende Problem erweist sich als unüberwindbare Hürde. So sagen ihm seine Eltern, er wäre nach seinem Urgroßvater Meir Anshel benannt worden. Brieflich erfährt Meyer aber von einem Onkel, dass dieser Urgroßvater erstens verrückt gewesen sei (und also ungeeignet dafür, dass man seinen Namen in der Familie weiterreichte), und zweitens eigentlich Gabriel geheißen habe. Den einzigen Menschen, den der Onkel unter diesem Namen kenne, sei ein ehemaliger Geliebter von Meyers Mutter, Efims Vorgänger, und damit ein plötzlicher, möglicher, wahrer Vater Meyers. Was an dieser Stelle die Wahrheit ist, und was Lüge, ist unerheblich. Doch zeigt sich auch hier, in dieser eingebetteten Anekdote die Unsicherheit, die sich aus historischer Überlieferung ergibt. Die Funktion dieses Elements wird deutlich: Biller verstärkt die generelle Aussage mit einem weiteren Beispiel. „Du bist mir vielleicht ein Historiker“[EBD.: 135], sagt daraufhin Meyers Vater zu ihm und zeigt ihm Unterschriften des Urgroßvaters, die allerdings für Meyer längst nicht mehr als Beweise gelten. Ein beständiger Zweifel nagt an ihm, nichts scheint ihm objektive, unumstößliche Wahrheit sein zu können. Ein weiteres Stilmittel Billers ist der unzuverlässige Erzähler, mit dem es der Leser zu tun hat. Die Informationsvergabe geschieht zwar, doch sind einige der Informationen nicht gesichert. Martinez und Scheffel sprechen im vorliegenden Fall von mimetisch unentscheidbarem Erzählen [1999: 103]. Der Fakt der Unentscheidbarkeit ist hierbei von besonderer Bedeutung. Ein unzuverlässiger Erzähler, dessen Unzuverlässigkeit sogleich deutlich wird, z.B. durch einen Satz wie: „Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt[...]“[GRASS, 1959: 9], ist leicht einzuschätzen; der Leser zweifelt von Anfang an an dem, was er liest. Diese Form des Erzählens ist eindeutiger, als es die ist, die in *Warum starb Aurora?* angewandt wird. Hier kann alles geglaubt werden, obwohl es gelogen ist, hier kann angezweifelt werden, was Wahrheit ist im Kontinuum der Geschichte. Obwohl ein unzuverlässiger Erzähler zumeist in der Ich-Form auftritt und in der Literaturwissenschaft diskutiert wird, ob unzuverlässiges Erzählen überhaupt in Geschichten mit einem Er-Erzähler möglich ist [BEßLICH, 2006: 37], kann man in vorliegendem Fall von einem solchen sprechen, denn erstens wird eben gerade der Stein des Anstoßes, die Ermordung der Ziege, vom Erzähler ausgespart, und zweitens befinden sich sämtliche Aussagen, die zu diesem Vorfall getätigt werden als wörtliche Rede (also in der Ich-Form) auf der intradiegetischen Ebene, und sind damit unzuverlässig. Efim Levin selbst sagt am Ende seines Gesprächs mit dem Sohn: „Vielleicht ist die ganze Geschichte falsch und erlogen?“[BILLER, 1994: 145]. Der Unsicherheit, die Meyer Levin im Kontakt mit der Vergangenheit befällt, wird also von Biller eine stilistische

Erscheinungsform zugeteilt: das unzuverlässige Erzählen. „Im Medium des unzuverlässigen Erzählens fragen diese Texte nach der Glaubwürdigkeit von Zeitzeugen. Sie problematisieren die Konstruktivität von Erinnerung und die Möglichkeit von Erinnerungsfälschung“ [BEßLICH, 2006: 35].

5. Schluss

Maxim Biller versucht in allen hier behandelten Werken einen Zugang zu Geschichte zu erlangen. Er entlarvt das menschliche Gedächtnis, womit auch das einer Gesellschaft gemeint ist, als das, was es ist: fehlerhaft. Die Selektion, die das Gehirn vornimmt, um nicht von Informationen überladen zu werden, ist dabei der erste Schritt zu einer falschen, lückenhaften Erinnerung. Was also schon zu diesem Zeitpunkt gefiltert und vom Gehirn ausgesondert wird, kann nicht mehr Bestandteil des Gedächtnisses werden. So erklären sich die Probleme, die Billers Figuren umtreiben. In der Suche nach geschichtlicher Wahrheit, die bei ihnen immer stattfindet, um die eigene Identität zu erkennen und zu festigen, suchen sie ihr Heil. Doch der Leser, nicht immer die Figuren selbst, realisiert die Schwierigkeit, die ein solches Unterfangen birgt: die Geschichte, die Herkunft, als einzig entscheidende konstitutive Komponente für die Gegenwart und die aktuelle Identität anzusehen, funktioniert nicht. Marek Radek wird erschüttert von dem, was er über die Trennung seiner Eltern erfährt. Henry Halperin ist gefangen in dem starren Bild der Juden, das Generationen von Juden und Nichtjuden gezeichnet haben. Meyer Levin erscheint als die traurigste Figur. Seine Suche brachte ihm nichts als Unsicherheiten ein, sogar die Vaterschaft seines Vaters ist in Zweifel gezogen, doch trägt er sich am Ende mit dem Gedanken eine „seriöse Monographie“ [BILLER, 1994: 148] über einen geschichtlichen Gegenstand zu schreiben.

Figuren, die an ihrer eigenen Geschichte scheitern, die konfrontiert sind mit einer Reihe subjektiver, sich einander ausschließender historischer „Wahrheiten“, scheinen nicht geeignet, eine historische Wahrheit zu konstruieren, dennoch tun sie in diesen Erzählungen eben das, für eine ganze Gesellschaft. Es ist Skepsis, die aus diesen Geschichten spricht. In diesem Sinne lässt sich Biller in eine Reihe von Autoren einordnen, die sich loslösen von der Absolutheit geschichtlicher „Bevormundung“. Trotz des Raums, den Historie in seinen Geschichten einnimmt, sieht er sie weniger dominant, als es auf den ersten Blick scheint. Indem er ihre Grenzen aufzeigt, führt er ein Plädoyer für die Gegenwart.

LITERATURVERZEICHNIS

- Beßlich, Barbara, „Unzuverlässiges Erzählen im Dienst der Erinnerung: Perspektiven auf den Nationalsozialismus bei Maxim Biller, Marcel Beyer und Martin Walser“, in: Barbara Beßlich (Hg.), *Wende des Erinnerns?*, Berlin 2006, S. 35-52;
- Biller, Maxim, *Land der Väter und Verräter. Erzählungen*, Frankfurt am Main 2010;
- Biller, Maxim, *Bernsteintage. Sechs neue Geschichten*, Köln 2004;
- Grass, Günter, *Die Blechtrommel*, München 2007;
- Jung, Thomas, „Ortschaft Auschwitz: Topographie der Erinnerung. Diskurse der Annäherung und Erinnerung an Auschwitz aus der Perspektive der Nicht-Dabeigewesenen“, in: Edgar Platen (Hg.), *Erinnerte und erfundene Erfahrung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, München 2000, S. 31-48;
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999;
- Remmler, Karin, Maxim Biller. „Das Schreiben als Counter-Memory“, in: Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.), *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin 2006, S. 311-320.

ANGOISSE DU TEMPS ET OBSESSION DU PASSÉ: *LES MÉTÉORES* DE MICHEL TOURNIER, UN ROMAN “SECONDAIRE”

Mathilde BATAILLE
CERIEC, Université d'Angers
bataillemathilde@yahoo.fr

Abstract: The present paper shows how Tournier's novel “Les Météores” is a “secondary” novel in the characterology meaning. This novel brings a thought on time. It stages time initiation in the scope of the main character, Paul. Initially, Paul was anguished by change before accepting these time properties. However, this initiation must be qualified. This novel is mainly a retrospective narrative in which Paul is the narrator. The young man wrote this narrative at a time when his initiation comes to an end: he reminisces about his past and is always wistful about his childhood, considered as an off-time phase.

Keywords: time apprehension, initiation novel, memory strength, retrospective narrative, narratology, unforeseen and change as well as regularity and predictability.

Résumé: *Les Météores* de Michel Tournier est un roman «secondaire» dans le sens que la caractérologie donne à ce terme. Le temps est un enjeu essentiel de ce récit qui retrace l'initiation au temps du personnage principal, Paul. Initialement angoissé par le devenir et le changement, celui-ci finit par accepter ces composantes du temps. Il convient cependant de nuancer cette acceptation du temps au regard de la composition du roman. *Les Météores* prend la forme d'un récit rétrospectif dont Paul est le principal narrateur. Le jeune homme revient avec nostalgie sur le hors-temps de son enfance. Or, il débute son récit en cette année 1961 qui est celle de l'aboutissement de son initiation.

Mots-clés: appréhension du temps, mémoire et souvenirs, récit rétrospectif, éternité, imprévisibilité et changement.

L'oeuvre de Michel Tournier est traversée par une réflexion philosophique sur le rapport de l'individu au temps. Pour la majorité des personnages tournériens, “Tout le problème [...] pourrait se traduire en termes de temps” [TOURNIER, 1967:60] car “toute [leur] vie se joue entre ces deux termes: le temps et l'éternité” [TOURNIER, 1980:76]. L'écrivain se plaît à rappeler une distinction relevant de la caractérologie et opposant les “primaires” aux “secondaires”. Les “secondaires” sont hantés par le temps. Ils gardent un pied dans le passé et appréhendent l'avenir. La nostalgie, le remords et le regret leur sont habituels, comme l'écrit Tournier:

“Un secondaire vit en référence constante à son passé et à son avenir. La nostalgie de ce qui n’est plus et l’appréhension de ce qui va arriver obnubilent son présent et dévaluent sa sensation immédiate. Son intelligence se sert du calcul plus que de l’intuition. Son espace est une chambre d’écho et un dédale de perspectives. En amour, la fidélité lui importe plus que la liberté. Il est constamment hanté par ces trois fantômes: le remords, le regret et le ressentiment” [TOURNIER, 1996:132].

Les “primaires”, au contraire, s’épanouissent innocemment dans le présent et se délectent de chaque instant. Ils ne considèrent pas le temps comme un sujet d’angoisse et le vivent spontanément:

“Un primaire est un être qui vit surtout dans le présent. C’est généralement un visuel, et le passé et l’avenir jouent peu de rôle pour lui. Il a peu de souvenirs. Le remords, le regret et la reconnaissance sont des sentiments qui lui sont relativement étrangers. De même l’angoisse de la vie. C’est l’homme du présent” [TOURNIER, 1986:23].

Ces deux modes d’appréhension du temps – poursuit l’écrivain – se retrouvent en littérature, aussi bien sur le plan thématique qu’esthétique. Baudelaire est “l’homme du regret, du remords, de la recherche intérieure, de l’horreur du présent” [TOURNIER, 1986:23]. Proust est un “secondaire à cent pour cent” car “il n’y a littéralement que l’archéologie de lui-même qui l’intéresse: creuser, creuser son passé pour essayer de le reconstituer” [TOURNIER, 1986:23]. Tournier leur oppose “une famille de poètes résolument extravertis, primaires, solaires, spectaculaires, qui s’appellent Leconte de Lisle, Heredia, Mallarmé, Valéry, Saint-John Perse” [TOURNIER, 2000:préface]. Chez eux, “L’œil commande seul. Il compte plus que le cœur, et il n’a que faire des subtilités de la psychologie et des moiteurs de la vie intérieure” [TOURNIER, 2000:préface]. L’écrivain ne cache pas son admiration pour les primaires, qu’il tend – dit-il – à “survaloriser” [TOURNIER, 1986:23]. Il apparaît lui-même comme un “secondaire” cherchant à évoluer vers un idéal “primaire”, et ses trois premiers romans – *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967), *Le Roi des Aulnes* (1970) et *Les Météores* (1975) – relatent l’initiation d’un héros qui, aux prises avec son angoisse du temps, cherche à le maîtriser pour tenter de l’accepter.

Son roman *Les Météores*, écrit en 1975, met en scène l’initiation au temps de Paul, le personnage principal. Tournier affirme d’ailleurs que “Le sujet profond des *Météores* n’est autre que la coïncidence perdue puis retrouvée de ces deux temps, la restauration de l’identité de *Time-Zeit* et de *Weather-Wetter* (le temps de l’horloge et le temps de la météorologie)” [TOURNIER, 1977:272]. Paul, en effet, a une “conscience malheureuse” [CHENET 2000:215] du temps et défend un idéal d’atemporalité. Il refuse le temps, qu’il associe aussi bien à la mort et au vieillissement qu’au devenir et au changement. Son voyage à travers le monde modifie sa perception du temps et le sensibilise progressivement aux beautés de l’éphémère et de l’imprévu. Néanmoins, nous nous proposons de montrer les limites de cette initiation au temps, présentée comme l’aboutissement d’un long cheminement du personnage. Malgré le dénouement du roman, *Les*

Météores demeure une oeuvre “secondaire”, construite sur les réminiscences du passé et sur l’omniprésence du souvenir. Pour le montrer, nous nous attacherons notamment à l’étude de la structure singulière du récit.

Comme de nombreux personnages des *Météores* Paul vit sa nature temporelle sur un mode tragique et érige l’atemporalité en idéal. Il dénonce la “fatalité corrosive du temps” [CHENET, 2000:219] en raison de son écoulement, qui condamne au vieillissement et à la mort, et de l’imprévisibilité de ses changements. Il admet son rejet des “vicissitudes du temps et du vieillissement” [TOURNIER, 1975:252] et sa “peur des soubresauts chaotiques dont la vie quotidienne est faite” [TOURNIER, 1975:75]. Il affirme constamment sa “détermination à ne pas [s’] engager dans la dialectique du temps et de la vie” [TOURNIER, 1975:387]. Sa prédilection, enfant, pour la rationalité des pendules, quand son frère jumeau leur préfère les baromètres, traduit son aversion pour l’accidentel et le changement. Face à l’angoisse du devenir, il recherche l’apaisante régularité des horloges et du calendrier. Il est l’homme de la rationalité et de la constance, qu’il retrouve notamment dans le fonctionnement régulier des astres. C’est cette prévisibilité astronomique qui l’attire dans le phénomène des marées, toutefois parasitée par des influences extérieures incontrôlables qui fascinent son frère Jean:

“Le phénomène des marées – d’une amplitude énorme dans nos régions – était bien fait pour nous séparer. Théoriquement il devrait revêtir une régularité et une simplicité mathématiques puisqu’il a pour origine la position respective de la Lune et du Soleil par rapport à la Terre: les grandes marées correspondent à une position de la Lune et du Soleil telle que leurs attractions respectives s’additionnent. Au contraire lorsque la marée solaire et la marée lunaire se contrarient le flot ne connaît que des mouvements de faible amplitude. Rien ne m’aurait autant exalté que de vivre pleinement [...] cette respiration immense de la mer, si du moins elle avait répondu exactement au schéma rationnel que je viens d’esquisser. Tant s’en faut! La marée est une horloge prise de folie, victime de cent influences parasitaires [...] qui défient et bouleversent la raison” [TOURNIER, 1975:175].

Sa crainte du temps justifie son attachement à la fusion gémellaire, dans laquelle il a le sentiment d’échapper au tourbillon du devenir. Dans la plénitude de la communion fraternelle, le flux du temps lui paraît suspendu au profit d’instant de grâce. Comme l’écrit Françoise Merlié, “L’atemporalité est un des caractères les plus frappants de la vie symbiotique. Les jumeaux des *Météores* en font une expérience prolongée à l’abri de la cellule gémellaire”. Cette dernière est, en effet, présentée comme un havre de “paix” [TOURNIER, 1975:274] et de bonheur. Repliés sur eux-mêmes comme dans une “forteresse” [TOURNIER, 1975:71], les jumeaux évoluent sereinement dans le “monde clos” et immobile qu’ils se sont créés, coupés des hommes et du temps social. Dans la communion gémellaire, Paul oublie la réalité temporelle au profit d’une innocence retrouvée:

“Noué à mon frère-pareil en posture ovoïde, la tête serrée entre ses cuisses, comme un oiseau cache sa tête sous son aile pour dormir, environné d’une odeur et

d'une chaleur qui étaient miennes, je pouvais être sourd et aveugle aux chassés-croisés imprévisibles qui tournoyaient autour de nous" [TOURNIER, 1975:75].

Le repli gémellaire les tient également à l'abri du spectacle des hommes qui contribuent, selon Paul, à alimenter la grande course du temps car ce sont des "fauteurs de trouble" [TOURNIER, 1975:71], "d'incorrigibles agités, toujours remuant, bouleversant, courant, exigeant à tout moment des réponses nouvelles les uns des autres" [TOURNIER, 1975:71]. Le jeune homme rejette d'ailleurs la sexualité du couple hétérosexuel qui, destinée à la procréation, participe selon lui au jeu du temps: "Le vieillissement est le sort mérité des sanspareil, tenus de laisser la place un jour à leurs enfants" [TOURNIER, 1975:197]. Son jugement sur le modèle du couple hétérosexuel est alors sans appel:

"Il [l'enfant ordinaire né sans jumeau] est affecté de naissance d'un déséquilibre dont il souffrira toute sa vie, mais qui dès son adolescence va l'orienter vers une solution, le mariage, imparfaite, boiteuse, vouée à tous les naufrages, mais enfin consacrée par la société. En perte d'équilibre congénital, l'adolescent singulier s'appuie sur une compagne aussi labile que lui, et de leurs doubles trébuchements naissent le temps, la famille, l'histoire humaine, la vieillesse..." [TOURNIER, 1975:363].

Néanmoins, le départ à l'étranger de son frère Jean, à la suite d'un échec amoureux, alors qu'il est âgé d'à peine trente ans, met à mal cette réponse gémellaire à l'angoisse du temps. En quittant son jumeau, Jean choisit le parti pris de l'aventure et du temps, parti pris minoritaire dans un roman où la plupart des personnages partagent un idéal d'atemporalité:

"La cellule gémellaire, c'est le contraire de l'existence, c'est la négation du temps, de l'histoire, des histoires, de toutes les vicissitudes – disputes, fatigues, trahisons, vieillissement – qu'acceptent d'entrée de jeu, et comme le prix de la vie, ceux qui se lancent dans le grand fleuve dont les eaux mêlées roulent vers la mort. Entre l'immobilité inaltérable et l'impureté vivante, je choisis la vie" [TOURNIER, 1975:274].

Sans le secours du hors-temps paradisiaque de la communion fraternelle, Paul est alors confronté aux caprices du devenir et aux lois de la temporalité. Rongé par la nostalgie, il choisit de partir à la poursuite du frère-fuyard afin de reconstruire la cellule gémellaire, de "repandre avec lui le fil circulaire de [leur] jeunesse éternelle un instant brisé" [TOURNIER, 1975:440]. Son voyage dans les pas de son frère, de Venise à Djerba, de l'Islande au Japon, du Canada à Berlin, est guidé par son désir d'échapper à un vécu tragique du temps et de retrouver ce sentiment de hors-temps que lui procure la fusion gémellaire: "Je suis un sédentaire absolu. L'équilibre immobile est l'état naturel de la cellule gémellaire. C'est le départ de Jean qui m'a jeté sur les routes. Il faut que je le retrouve" [TOURNIER, 1975:440]. Or, c'est une autre vérité que découvre progressivement Paul au cours de son périple et grâce à plusieurs rencontres éclairantes. Parti sur les traces de son frère, il se convertit petit à petit au temps, ce tissu de la vie humaine fait de succession, de changements et d'accidents. Cette conversion doit beaucoup à une révélation: à différentes étapes de son voyage, grâce à des maîtres d'initiation tels que Giuseppe

Colombo ou Shonin, Paul fait l'expérience de la beauté de la météorologie. S'il abhorrait jusqu'alors les phénomènes météorologiques, associés à l'imprévisibilité et au changement, il découvre en eux une dimension tout humaine :

“En a-t-il toujours été ainsi, ou est-ce l'effet de ma vie nouvelle ? Il y a un accord remarquable entre mon *tempo* humain et le rythme du déroulement météorologique. Alors que la physique, la géologie, l'astronomie nous racontent des histoires qui nous demeurent toutes étrangères, soit par la formidable lenteur de leur évolution, soit par la rapidité vertigineuse de leurs phénomènes, les météores vivent très précisément à notre allure. Ils sont commandés – comme la vie humaine – par la succession du jour et de la nuit, et par la ronde des saisons. Un nuage se forme dans le ciel, comme une image dans mon cerveau, le vent souffle comme je respire, un arc-en-ciel enjambe deux horizons le temps qu'il faut à mon cœur pour se réconcilier avec la vie, l'été s'écoule comme passent les grandes vacances” [TOURNIER, 1975:622-623].

Paul renoue donc avec le temps grâce à sa sensibilité à l'égard de la poésie des phénomènes météorologiques. Il fait ainsi l'expérience d'une dimension concrète, qualitative de la durée défendue par Henri Bergson, principalement dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, dont Tournier revendique l'influence.

Or, la structure du roman invite à nuancer la réussite de l'initiation de Paul au temps. Si le jeune homme réalise l'impossibilité de lui échapper tout en reconnaissant la beauté de la nouveauté et du changement, il n'en demeure pas moins obsédé par son passé et nostalgique de la paix gémellaire.

La composition du récit fait définitivement de Paul un personnage “secondaire”. Pour Tournier, la propension au “je” est une caractéristique des individus “secondaires” psychologiquement, car “le primaire ne dit pas je” mais “se contente d'aller de par le monde et de recevoir des expériences” [TOURNIER, 1989:156-157].

“Dans *Les Météores*, commente l'écrivain, Édouard et Maria-Barbara ne s'expriment pas. Ce sont des primaires. Des deux jumeaux, Paul s'exprime plus que Jean. C'est un hypersecondaire. Jean est quasiment un primaire” [TOURNIER, 1989:157]. Paul fait bien partie des “secondaires”, comme en témoigne son long discours à la première personne qui opère un retour sur son passé depuis cette année 1961 sur laquelle se clôt le récit. *Les Météores*, en effet, est un vaste récit polyphonique. Le roman ne comporte pas moins de sept narrateurs différents, dont les interventions sont de longueurs différentes : un narrateur hétérodiégétique, Paul, Alexandre, Jean, Sophie, Hamida et Shonin. Ces quatre derniers interviennent peu et leurs discours sont comptés. Étonnamment, le narrateur hétérodiégétique ne tient qu'un rôle minoritaire dans ce long roman dont le fil conducteur est le sort des frères jumeaux. Ses propos occupent moins d'une centaine de pages sur les six cent vingt-cinq des *Météores*. Seuls trois chapitres sur vingt-deux sont entièrement relatés par ses soins, dont le premier chapitre, consacré à une présentation du cadre de vie des jumeaux, encore enfants. Ses interventions sont ponctuelles dans deux autres

sections du roman. Enfin, Paul et son oncle Alexandre tendent à s'accaparer la parole et se partagent le reste du récit. Le roman se prête à une division en deux parties, correspondant à deux phases dans le propos de Paul. Une première partie renvoie aux années de vie commune des jumeaux, depuis leur enfance et leur adolescence jusqu'au départ de Jean, alors qu'ils sont âgés d'un peu moins de trente ans. Elle s'étend du chapitre premier ("Les Pierres Sonnantes") au chapitre XIV ("La malencontre"). La voix du jeune homme se fait entendre dans tous les chapitres de cette partie, à l'exception de six sections donnant exclusivement la parole à Alexandre et de deux autres, prises en charge par une narration hétérodiégétique. La seconde partie ne couvre que quelques mois dans l'histoire des jumeaux. Elle correspond au récit du voyage de Paul (chapitre XV, "Les miroirs vénitiens" à XXI, "Les emmurés de Berlin"), qui fait suite, dans le roman, à la mort d'Alexandre.

Enfin, dans le dernier chapitre (chapitre XXII, "L'âme déployée"), le jeune homme fait état de sa situation en cette année 1961 et de l'aboutissement de son initiation. Or, les deux phases du discours de Paul possèdent chacune un type de narration qui lui est propre et qui révèle à sa manière la nature "secondaire" du personnage. Si les faits racontés par le jeune homme dans la première partie du roman suivent dans l'ensemble un ordre chronologique, bien qu'entrecoupés par les longs discours d'Alexandre, ils ne sont pas moins rapportés rétrospectivement. Paul y revient sur son enfance et sur son adolescence aux côtés de son frère, puis sur le départ de celui-ci. À de rares exceptions près, tous ces événements sont racontés *a posteriori*. Les propos de Paul correspondent aux souvenirs qui le hantent en cette année soixante-et-un, alors qu'il se trouve revenu en Bretagne, sur le lieu de son enfance, et définitivement séparé de son frère. Son long récit est donc à relire à la lumière des événements du dernier chapitre des *Météores*, dans lequel le personnage évoque son acceptation du temps. Or, ses souvenirs du paradis du hors-temps gémellaire envahissent son discours au point d'occulter sa situation présente, que le lecteur ne comprend réellement qu'à la fin du roman. Le personnage ne mentionne aucune date qui permettrait d'évaluer avec précision la distance entre les faits racontés et le moment où il les raconte, en dehors de ponctuelles références aux circonstances d'énonciation de ses propos, demeurant énigmatiques à ce stade de la lecture. Qui plus est, le moment de l'énonciation des discours de Paul reste incertain en raison de la logique à laquelle répond l'organisation des propos des différents narrateurs. Si les discours du jeune homme alternent, dans la première partie, avec ceux du narrateur hétérodiégétique, d'Alexandre, de Jean et de Sophie, le point commun de leurs propos n'est pas le moment de leur énonciation, mais l'époque des faits qu'ils relatent. Le roman fait ainsi la part belle aux souvenirs. Comme l'indiquent par ailleurs les nombreuses références temporelles, le récit de Paul est donc une "longue rumination de tout [s]on passé" [TOURNIER, 1975:171].

Le personnage recherche dans ses souvenirs, vieux pour certains de vingt ans, les prémisses du départ de Jean et de son rejet de la jumeauté, qu'il

persiste à considérer comme un modèle: “Je suis notre histoire heure par heure, et je cherche, cherche, et je dresse l’inventaire de tout ce qui était de nature à troubler le jeu de Bep, tout ce qui a déposé en toi les germes de discorde, destinés plus tard, des années plus tard, à faire éclater la cellule gémellaire” [TOURNIER, 1975:185]. C’est ainsi qu’il accorde rétrospectivement à l’aventure du baptême forain, qui leur est arrivée alors que son frère et lui n’avaient que huit ans, un rôle majeur dans la fissure de l’unité gémellaire:

“Je crois y avoir compris quelque chose, moi, mais il m’a fallu des années et mille épreuves pour arriver à cette faible lumière. Je me suis assez bien défendu du préjugé qui consistait à imputer ta défection à tes amours ordurières avec Denise Malacanthé. Je savais bien que c’était voir trop court, trop près surtout, que la trahison remontait plus haut, à un âge plus innocent car tout se joue dans les limbes de l’enfance, et les plus lourdes fautes se commettent toujours en toute innocence.

Mes réflexions m’inclinent désormais à attacher une importance décisive à cette fête foraine, à cette rencontre avec ce hideux géant, à ce port, à cet emport qu’il te fit subir après t’avoir arraché à l’invisible enlèvement centrifuge” [TOURNIER, 1975:194-195].

Car Paul veut comprendre les goûts et les choix de son frère. Il s’obstine sur certains détails passés, demeurant à ses yeux énigmatiques, et desquels il attend autant de réponses au drame de leur éparation. Ainsi en est-il de l’attirance dont témoignait Jean pour le phénomène des marées lorsqu’ils étaient enfants. Paul bute sur le sens à lui attribuer:

“La marée est une horloge prise de folie, victime de cent influences parasites – rotation de la Terre, présence des continents immergés, reliefs sous-marins, viscosité de l’eau, etc. – qui défient et bouleversent la raison. [...]. Je suis persuadé que c’était cette irrationalité – avec l’apparence de vie, de liberté, de personnalité qu’elle donne – qui séduisait Jean...

Mais il y avait autre chose que je m’explique toujours mal et qui me fait soupçonner qu’un aspect du problème m’échappe encore : c’était la marée basse – et elle seule – qui l’attirait” [TOURNIER, 1975:175-176].

Il revient alors sur certains souvenirs, toujours vifs dans son esprit: “En été parfois, les nuits de syzygie, je le sentais trembler dans mes bras. Nous n’avions pas besoin de parler, j’éprouvais – comme par *induction* – l’attraction qu’exerçait sur lui la grande plaine humide et salée que le jusant venait de découvrir. Nous nous levions alors, et je m’efforçais de suivre sa mince silhouette courant sur le sable glacé, puis sur la vase élastique et tiède, fraîchement abandonnée par le flot. Lorsque nous rentrions à l’aube, le sable, le sel et la vase séchaient sur nos jambes nues en molletières, en cuissardes que nos mouvements craquelaient et détachaient par plaques” [TOURNIER, 1975:176].

Quant à la seconde partie de son discours, elle est majoritairement écrite au présent et se caractérise par la dominance d’une quasi coïncidence entre le temps de l’histoire et le temps du récit. Elle prend la forme d’un journal en conditionnant au jour le jour les étapes du voyage de Paul de Venise au Canada.

Si le personnage y consigne certaines découvertes touristiques, chacun de ses pas s'inscrit dans une quête du frère fuyard. Son obsession de retrouver Jean est constamment exprimée au début de son voyage: songeant au "colosse redoutable" [TOURNIER, 1975:442] qu'il forme avec son jumeau, lorsque tous deux sont réunis, il reconnaît que "c'est ce colosse qu'['] [il] recherche et qu'['] [il] pleure" [TOURNIER, 1975:442], et admet qu'il revient "inlassablement sur ce sujet" [TOURNIER, 1975:442]. Cette quête obsessionnelle se fait progressivement plus tempérée à mesure qu'il découvre la possibilité de combler autrement l'absence de son frère grâce à un nouveau rapport au temps.

Il convient donc, en conclusion, de nuancer l'initiation de Paul au temps, au regard des spécificités narratives de son discours. Son initiation aurait semblé aboutie si la première partie de son discours, tout entière rétrospective, avait été prononcée avant son départ en voyage duquel il tire des enseignements l'incitant à reconsidérer le temps. En situant le moment de son énonciation en 1961, l'écrivain mine quelque peu les revendications de Paul, qui vont dans le sens d'une acceptation de la temporalité, obtenue grâce à sa familiarité avec les phénomènes météorologiques. *Les Météores* – dont Paul est à la fois le personnage principal et le principal narrateur – demeure ainsi un roman du passé et du souvenir, traversé par la nostalgie, malgré la tentative de l'écrivain de dépasser la conception tragique d'un temps réduit à une "succession unique, linéaire et irréversible de moments" [COULOUBARITSIS, 1997:5].

BIBLIOGRAPHIE

- Chenet, François, 2000. *Le Temps. Temps cosmique, Temps vécu*, Paris, Armand Colin/ HER;
- Couloubaritsis, Lambros et Wunenburger, Jean-Jacques, 1997. *Présentation*, dans Couloubaritsis, Lambros et Wunenburger, Jean-Jacques (ed.), *Les Figures du temps*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg;
- Merllié, Françoise, 1988. *Michel Tournier*, Paris, Belfond;
- Tournier, Michel, 1967. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard;
- Tournier, Michel, 1975. *Les Météores*, Paris, Gallimard;
- Tournier, Michel, 1977. *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard;
- Tournier, Michel, 1980. *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Paris, Gallimard;
- Tournier, Michel, 1986. *Tournier face aux lycéens*, propos recueillis par Arlette Bouloumié, dans "Magazine littéraire", n°226, janvier 1986, pp. 20-25;
- Tournier, Michel, 1989. *Rencontre avec Michel Tournier*, propos recueillis par Arlette Bouloumié, dans "Europe", juin-juillet 1989, pp. 147-157;
- Tournier, Michel, 1996. *Le Miroir des idées*, Paris, Gallimard;
- Tournier, Michel, 2000. *Célébrations*, Paris, Gallimard.

EREIGNISVERZWEIGUNGEN, GEGENWARTENSPIEGELUNGEN – ZEIT(VER)FORMUNGEN IN GEDICHTEN VON ULRIKE DRAESNER UND BARBARA KÖHLER

Johann REIßER

Universität Viadrina, Frankfurt an der Oder
johannreisser@googlemail.com

Abstract: This paper examines two poems of the contemporary German poets Ulrike Draesner and Barbara Köhler for their poetic approaches and techniques to depict complex time-structures. While Draesner's *ferngespräch* shows the dissociation of a consciousness in the process of reconstruction of different possible versions of an event, Köhler's *Brechung* develops a multi-dimensional poetic organism with a multitude of references to keep the poetic subject from a rigidly fixed order of events. The reading of the poems refers especially to time concepts of Gilles Deleuze as a theoretical background.

Keywords: time, present, poem, construction of an event, structure.

Résumé: Cet article examine deux poèmes des poètes allemandes contemporaines Ulrike Draesner et Barbara Köhler en focalisant l'intérêt sur leurs approches poétiques et leurs techniques complexes de représentation des structures de temps. Bien que *ferngespräch* de Draesner montre la dissociation de la conscience dans le processus de reconstruction de différentes versions possibles d'un événement, *Brechung* de Köhler se développe un organisme poétique multi-dimensionnel avec une multitude de références pour garder le sujet poétique à partir d'un ordre rigide des événements. La lecture des poèmes se réfère en particulier au concept de temps de Gilles Deleuze comme à un fond théorique.

Mots-clés: temps, présent, poème, construction d'un événement, structure.

Die Darstellung komplexer zeitlicher Strukturen stellt eine Herausforderung an die Lyrik dar, derer sich gerade neuere poetische Verfahren gut gewachsen zeigen, wie ein Blick in die deutsche Gegenwartsliteratur aufweist. Interessant wird die lyrische Umsetzung zeitlicher Abläufe besonders dann, wenn die Lyrik nicht nur auf einer inhaltlichen, sondern auch auf einer formalen Ebene, bis in die Dichtungsform hinein, zeitliche Strukturen aufnimmt und reflektiert, so dass Signaturen der Gegenwart gemeinsam mit grundsätzlichen Brüchen und Aporien der Zeitwahrnehmung zu Tage treten. Im Folgenden werden jeweils ein Gedicht von Ulrike Draesner und von Barbara Köhler unter diesem Blickwinkel

durchleuchtet. Die Zeit- und Sprachkonzeptionen des französischen Philosophen Gilles Deleuzes bilden dabei den theoretischen Hintergrund der Untersuchung.

1. Ereignisverzweigungen: Ulrike Draesners *ferngespräch*

In dem Gedicht *ferngespräch* [DRAESNER, 1995: 58] der 1962 in München geborenen Lyrikerin und Romanautorin Ulrike Draesner aus ihrem 1995 erstmals erschienenen Debütband *gedächtnisschleifen* nimmt ein dialogisch vermittelndes Moment eine wesentliche Rolle ein. Draesner sieht ihre eigene Methode des Schreibens zudem vor allem durch den Einsatz von Techniken der Montage, der Stimmkreuzung- und Überlagerung und der Collage gekennzeichnet. In ihrem Aufsatzband *Zauber im Zoo* spricht Draesner von der Mehrhythmigkeit in ihren Gedichten, als einer „unter den Wörtern sich ausbreitenden, vom Klang bestimmten Dynamik, in denen sich zwischen den Versen assonierende, halbreimende, teilanagrammatisch aneinander entgegenlaufende Fluchtlinien bilden, die aufblitzen und wieder vergehen.“ [DRAESNER, 2007: 39].

Bereits der Titel ihres ersten Gedichtbandes *gedächtnisschleifen* deutet auf den Gedanken, das eigene Schreiben als Verknüpfungs- und Vermittlungsleistung zu anderen Autoren zu begreifen.¹ Draesner verweist im Anhang des Bandes auf „sich kreuzende und mischende Bezüge“ einzelner ihrer Gedichte zu Texten von Mayröcker, Kling, Priessnitz, Gräf, Grünbein, Hölderlin, Bachmann und Achmatova, welche „so wenig Zufall wie bloße Absicht“ seien [DRAESNER, 1995: 31]. Ihr Schreibkonzept korreliert dabei mit ihrer Vorstellung von menschlicher Subjektivität. Draesner verweist auf Deleuze, wenn sie das Subjekt als „abgeleitete Funktion, tanzendes Teilchen im Licht, das sich allein der Dichte des Gesagten, des Gesehenen, des Gemurmels der anderen verdankt“ [DRAESNER, 2007: 31], bezeichnet. Draesners Vorstellung einer zersplitterten Individualität schließt jedoch eine emotionale Ergriffenheit des Subjekts keineswegs aus. Affektiv aufgeladene Situationen werden für Draesner im Gegenteil zum Ausgangspunkt für die Frage nach der Konstitution der Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung genommen, wobei gerade die Emotionalität auch eine modalzeitliche Abfolge von Verläufen oft nachhaltig in Frage stellt. Insbesondere an neuralgischen Punkten, an denen empirische Gewissheiten verloren gehen, werden grundlegende Mechanismen der Subjekt- und Ereigniskonstitution deutlich. In dem Gedicht *ferngespräch* nimmt Draesner nun eine Kommunikationssituation über moderne Medien zum Ausgangspunkt, um die Möglichkeiten einer Beziehung zwischen zwei Individuen und den darin entstehenden Verläufen durchzuspielen:

„am telefon wo wo du
bist was wäre gewesen
wenn wo wenn du wo

¹ Dieses Verfahren wird auch in den folgenden Gedichtbänden Draesners, *für die nacht geheuerte zellen* [DRAESNER, 2001] und *kugelblitz* [DRAESNER, 2005] fortgeführt.

gewesen wärest wo du
 bist wenn es erfunden
 (vorm sprachraum vor
 der landschaft als die
 zu boden gleiten)
 gewesen wäre wenn wir
 uns wir gefunden uns
 hätten wäre vielleicht
 vor- und eingefunden
 ein wir wo ein brief
 zusammengefaltet ein
 zu boden gleitender brief
 ich an deiner schwelle
 eines morgens wo wir was
 wäre geworden wenn du damals
 die türe geöffnet du dich
 vorm zu boden gleiten mich
 vorm sprachraum gefunden
 hättest mich aufgenommen
 als alle bilder für einen
 augenblick schmolzen wenn du
 da gewesen wärest wenn weil
 du wo wir wenn überhaupt
 noch gleit- und hauch-
 laute wo wir
 wenn wir
 wären
 wir“

In diesem Gedicht ist erst mal kein klarer Verlauf der Ereignisse feststellbar. Bereits in den ersten beiden Versen, in denen die Rede in der Gegenwart als in der Zeit, in der das lyrische Subjekt mit einem Gegenüber spricht, verortet wird, beginnt die Rede zu stocken, um sich ab dem zweiten Vers in verschiedene mögliche oder wirkliche, vergangene oder zukünftige Verläufe zu verzweigen. Ein eindeutiger Zusammenhang zwischen den aufblitzenden Szenen ist zunächst schwer herzustellen. Klar scheint erst mal nur, dass das Sprechersubjekt eingangs mit einem Gegenüber am Telefon spricht. In der Folge wird deutlich, dass dieses Gegenüber als Partner angesprochen wird, wobei aber unsicher bleibt, ob als vergangener, gegenwärtiger oder zukünftiger Partner. An diesem unentschiedenen Verhältnis entspinnen sich in der Folge verschiedene Verläufe und Möglichkeiten. Dabei wird zuerst in der Vergangenheit angesetzt mit der Überlegung „was wäre gewesen / wenn“. In Frage stehen dabei nicht nur gegenwärtige, mögliche oder vergangene Verläufe, sondern auch möglicherweise fingierte: „wenn es erfunden / (...) gewesen wäre“. Genauso unklar wie die zeitliche Abfolge der Ereignisse

(„*eines morgens*“, „*vorn zu boden gleiten*“) ist der Zusammenhang zwischen den auftretenden Orten („*an deiner schwelle*“, „*vor / der landschaft*“) und Medien („*am telefon*“, „*ein brief*“). Den Zusammenhang zwischen diesen fragmentierten Elementen bildet „*ein wir*“, das in Frage steht. Ein befürchtetes oder bereits eingetretenes Verfehlen von diesem „*wir*“ erzeugt zwischen Zeiten und Räumen variable Bezüge und Bewegungen. Eine bestimmte, determinierte Vergangenheit und ein einziger notwendiger Ereignisverlauf lösen sich hierbei auf, es treten verschiedene Verläufe und Modulationen einzelner Ereignisse gleichzeitig auf. Dabei finden gleitende Übergänge zwischen den verschiedenen Möglichkeiten statt.

Draesner bedient sich verschiedener poetischer Mittel, um dies zum Ausdruck zu bringen. Durch die durchgehende Kleinschreibung und das Vermeiden von Zeichensetzung wird so etwa offen gelassen, wo Satzgrenzen verlaufen. Ebenso wenig kann an vielen Stellen klar gesagt werden, ob mit dem Gegenüber gesprochen wird oder ob eine Beschreibung vergangener Ereignisse oder eine Überlegung über mögliche Vorfälle auftritt. Auch die Funktion anderer Wörter bleibt mehrdeutig. Das „*wo*“ etwa kann an mehreren Stellen sowohl als Interrogativpronomen als auch als Relativpronomen verstanden werden. Statt einer klaren Textdeixis treten verschiedene Verweisungsmöglichkeiten zugleich auf. Die Vieldeutigkeit unterstützt der Zeilenumbruch, welcher weniger klare Bedeutungseinheiten schafft, als dass er die sich anbietende Satzkohärenz bricht, um weitere Möglichkeiten der Textelementverketzung zu eröffnen. Wenn einzelne Wörter und Satzglieder wiederholt verwendet werden, so verstärkt das nicht nur den Eindruck, dass der Text seine Bedeutung aus der Modulation wiederkehrender Elemente aufbaut. Es stellen sich dabei auch rhythmische und musikalische Effekte ein, welche die gleitenden Übergänge in dem Text verstärken. Besonders deutlich fallen dabei mit „*w*“ anlautende Alliterationen auf, wie etwa in der dritten Zeile „*wenn wo wenn du wo*“. Auch Formen der Anapher dienen der Textrhythmisierung und -verschränkung, es entstehen Variationen aus Textteilen, die mit „*wenn du*“, „*wenn wir*“, „*wenn weil*“ oder „*wenn überhaupt*“ beginnen. Die hierbei entstehenden Wortkombinationen erscheinen nicht immer grammatikalisch folgerichtig, lassen aber gerade dadurch eine Vielzahl möglicher Verbindungskombinationen zu.

Es eröffnen sich damit verschiedene Möglichkeiten der Koordination der Satzglieder. An der Stelle „*wenn wo wenn du wo / gewesen wärest wo du / bist wenn es erfunden*“ kann das erste „*wo*“ sowohl als einzelne Frage als auch im Satzzusammenhang mit den darauf folgenden Wörtern gelesen werden, wobei die hierbei entstehenden Sätze wiederum an verschiedenen Stellen enden können. Ebenso vieldeutig können das erste und das zweite „*wenn*“ in diesem Ausschnitt zugeordnet werden, wodurch sich unterschiedliche Ereignisverläufe ergeben. Zwischen ähnlich lautenden Verben kann hingegen eine semantische Spannung festgestellt werden, so zwischen „*erfunden*“, „*gefunden*“, „*vor- und eingefunden*“. Während das Sprechersubjekt sich ein „*wir*“ zu wünschen scheint, ist unklar, was sich dabei wirklich findet und was fingiert ist. Die Variation der Morpheme „*er*“, „*ge*“, „*vor*“, „*ein*“ bestimmt die Ordnung des Gedichts und leitet es in neue Verzweigungen. Verschiedene Schichten, Realitäts- und Zeitstufen werden dadurch

aufgezeigt und in Resonanz versetzt, aber auch immer wieder durchschlagen. Dabei lösen sich einige der Morpheme von konkreten Bedeutungen und reißen eine Kluft zwischen Aussage und den mit ihnen korrelierenden Prozessen. Einzelnen Wörtern kann keine klare Bedeutung mehr zugeschrieben werden, so etwa wenn die Rede zu Ende des Gedichts immer mehr ins Stottern gerät: „*wenn weil / du wo wir wenn überhaupt*“. An solchen Stellen wird die Kette der aufgerufenen Bedeutungen und der beschriebenen Prozesse brüchig. Nur noch die aus den klanglichen und rhythmischen Funktionen der Sprache sich ergebenden Kohäsionskräfte können bei einer derartig desautomatisierten Sprache dem Text auf der syntagmatischen Achse der Kombination noch Zusammenhalt verleihen.

Die durch die verschiedenen Modalverben aufgezeigten Möglichkeiten und Bedingungen verweisen in ihrem Insistieren auf ein „*wir*“ somit auf eine problematische Differenz, welche sich einer klaren, eindeutigen Kommunikation entzieht. Während sich die semantischen Eigenschaften von den Wörtern ablösen, tritt das einzelne Wort oder Morphem in seiner Eigenheit als nicht-aktualisierte Möglichkeit hervor, als Zeichen, das die Unübersetzbarkeit und die Grenze zwischen Sagen und Bedeuten markiert, indem es sie ausdrückt. Es wird hier dasjenige, was Deleuze als „Sinn“ bezeichnet, als unlesbares Zeichen erkennbar.² Deleuze unterscheidet den Sinn von anderen Qualitäten des Satzes wie der Referenz, Prädikation und Bedeutung. Der Sinn verweist weder auf ein Wahrnehmbares noch auf ein Imaginäres und ist nicht Korrelat einer Intention. Der Sinn ist die Möglichkeitsform des Satzes, er hat den Charakter einer offenen Frage. Der Sinn umspielt „*wie Dunst*“ die „*Grenze von Wörtern und Dingen*“ [DELEUZE, 1992: 202]. In der Struktur der Signifikanten markiert der Sinn, selbst steril und neutral, einen Nullwert oder eine Leerstelle, welche jedoch die Begegnung der Sinnserien ermöglicht. In Draesners Gedicht können neben dem „*wir*“ die Fragepronomen als solche Leerstellen wahrgenommen werden, welche sich von einem spezifischen Bedeutungskontext ablösen und eine Resonanz zwischen anderen Wortsequenzen und den darin aufgewiesenen Ereignisverläufen herstellen. Dabei eröffnet sich ein affektiver Raum, in dem Ereignisse sich frei miteinander verknüpfen oder auch erst entstehen. Alles kann hier geschehen, alles ist möglich. Die Virtualisierung des Geschehens im Affekt löst eine Indetermination der Zeiten, Aktionen und deren Träger aus. Ein linearer Ablauf, wie er noch am Anfang des Gedichts angedeutet wird, mündet in eine endlose Verzweigung von Möglichkeiten, für die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit nur ein ungenügendes Kriterium sind. Eine Zwischen-Zeit tritt auf, welche nicht mehr dem Sprechersubjekt angehört, sondern unpersönlich geworden ist. Darin manifestiert sich eine „*Gleichzeitigkeit inkompossibler Gegenwarten*“ [DELEUZE, 1997: 174]. Zeit und Ereignisse haben sich verdoppelt, die körperliche Gegenwart, die am Anfang des Gedichts noch aufschien, geht über in endlose unkörperliche Vergangenheiten und Zukünfte, welche alle möglichen Abläufe in ihrer Virtualität

² Die folgende Darstellung lehnt sich an Joseph Vogls Interpretation von Godards *Les Mépris* mit Deleuzes Ereignisphilosophie [VOGL, 1996: 252-265] an.

enthalten. Wie Deleuze schreibt, umreißen die Zwischen-Zeit, das uneingelöste Geschehen und der beliebige Raum den Ort einer „*stets zu erneuernden geistigen Entscheidung*“ [DELEUZE, 1990: 163]. Die damit einhergehende Erschütterung des Urteilssystems bringt das Durchlässigwerden für eine apersonale Zeit mit sich, in der sich die individuelle Gegenwart auf eine Gesamtheit möglicher Vergangenheiten und Zukünfte hin geöffnet hat. Hier herrscht kein linearer Zeitablauf mehr vor, die Logik des Werdens mit seinen chaotisch verzweigten Wegen scheint auf. Als Auslöser und Beschleuniger der Prozesse im affektiven Raum treten einzelne Gegenstände, Medien und Felder auf, in denen ungenutzte Möglichkeitspotentiale vorliegen. Der „*brief*“ konnte „*zusammengefaltet*“ ebenso wenig eine Vermittlung erbringen wie der „*sprachraum*“, der hier sowohl als konkreter Kommunikationsraum des Telefongesprächs als auch als allgemein zwischenmenschliches Kommunikationsfeld verstanden werden kann. Beide können nur sprachlich teilweise aktualisiert werden.

Auch die beiden zuletzt aufscheinenden Szenen führen zu keiner Auflösung der Situation. Der Moment „*als alle bilder für einen / augenblick schmolzen*“ bildet keine Synthese oder Einheit. Diesem Moment folgen nur weitere Spekulationen: „*wenn du / da gewesen wärest*“. Und der Verweis auf körperliche Nähe und Sexualität als Überwindung der Distanz, wenn es heißt „*wo wir wenn überhaupt / noch gleit- und hauch- / laute*“ mündet ebenso nur in ein weiteres Insistieren in die wiederum gleichen Fragen und Erwägungen: „*wo wir / wenn wir / wären / wir*“. Es bleibt der immanente, nicht in einer Lösung oder in einer eindeutigen, abgeschlossenen Erzählung aufgehende Austausch und Umlauf der Worte, Bilder und Ereignisse im Medium der lyrischen Sprache durch die weiterhin insistierende Spannung bestehen. Draesner entwirft somit in diesem Gedicht eine Ästhetik, welche statt auf klar definierte Personen, feste Verläufe und endgültige Interpretationen auf Affekte, reine Zeichen und offene Möglichkeitsräume rekurriert. Das Sprachmaterial wird dabei aus dem Sprechakt des lyrischen Sprechersubjekts heraus szenisch entworfen. Die Auflösung der alltäglichen Zeitordnung im Zuge der Auflösung der Subjektivität wird dabei performativ vorgeführt.³

Die in Draesners Text hierbei entstehende Vieldimensionalität ist keine künstlich konstruierte, sie ergibt sich aus einer konkreten, alltäglichen Situation, in welcher die Normalität der Abläufe aufbricht. Die Fragilität der Abläufe und ihre Zersplitterung in Möglichkeitsräume, zeigen sich in einer intimen zwischenmenschlichen Situation, in der bereits unbedeutend erscheinende Wahrnehmungen oder Verhaltensweisen zu Verläufen führen können, welche das Miteinander nachhaltig verändern. Draesner bezeichnet das „Dialogische“ als Konzept zur Steigerung der Vielstimmigkeit eines Textes sowie zur Erzeugung von Komplexion und textueller Ambiguität [DRAESNER, 1993: 48]. Das „Dialogische“

³ In einem Aufsatz [DRAESNER, 2007: 48] schreibt Draesner zur Sprecherposition in Gedichten: „*Das geschriebene Ich, das man auch als Du schreiben kann, als sie, als er, wird auf mich zurückgeworfen, als wen ich es entworfen habe, damit ich dank seiner, in seiner Maske, Ich-sagen kann, vor anderen, für sie, denn bei mir weiß ich, dass ich nicht Ich ist, sondern Jenes-Ich da.*“

bildet das Spannungsmoment, aus dem heraus dem Gedicht seine verzweigte Entwicklung entsteht und in dem es zugleich seinen Zusammenhang erhält. Das zeitunabhängig in Frage stehende, nur wechselseitig bestimmbare „wir“ erweist sich als Doppelfokus, von dem aus betrachtet, sich ein eindeutiger Zeitverlauf als fragwürdig erweist. So bleibt zu Schluss nur ein offenes „wären / wir“.

2. Gegenwartenspielungen: Barbara Köhlers *Brechung*

Das Gedicht *Brechung* [KÖHLER, 1991: 19] der 1959 geborenen und in Karl-Marx-Stadt/Chemnitz aufgewachsenen Barbara Köhler aus dem 1991 erschienenen Debütband *Deutsches Roulette* umfasst gerade mal zehn Zeilen. Einen vertrauten Wortschatz und eine weitgehend intakte Prosasyntax aufweisend, mag das Gedicht beim ersten Lesen als Schilderung einer atmosphärisch-vagen Szenerie mit phantastischen Zügen erscheinen:

*„die spiegel zeigten leere zimmer
idyllen aus licht und staub
an winternachmittagen niemand
mischt sich ins gespräch der dinge
rührt sie sanft an bewegt sich
im spiegel schiffbrüchiger wort-
los odysseus schatten niemand
ist hier kommegehe sagte ich stand
neben den spiegeln nicht
zu sehen lächelte niemand zu“*

Um sich nun aber der inneren Struktur dieses Gedichts anzunähern, ist es hilfreich, die Frage nach der zeitlichen Struktur der im Text dargestellten Vorgänge zu stellen. Während die ersten Zeilen im Präteritum einsetzen, verlaufen die Ereignisse ab dem Umbruch zur vierten Zeile plötzlich im Präsens. Mit Mitte der drittletzten Zeile findet wiederum ein Wechsel ins Präteritum statt. Zugleich aber scheinen die Ereignisse aufeinander aufzubauen und stehen in einem narrativen Zusammenhang. Wie kann beides gleichzeitig auftreten: eine aufeinander aufbauende Abfolge von Ereignissen und ein Sprung zwischen den Zeitstufen während dieses Ablaufes? Die im Text insgesamt dreimal auftretenden Spiegel müssen jedoch als deutliches Zeichen dafür gesehen werden, dass hier kein einfacher, eindimensionaler Ereignisablauf wiedergegeben wird.

Das Gedicht beginnt mit der Beschreibung von Spiegelbildern, in denen Leere und Ereignislosigkeit vorherrscht. „*licht und staub*“ scheinen die einzigen Bewohner dieser Räume zu sein. Am Ende der dritten Zeile des Gedichts tritt dann aber plötzlich „*niemand*“ als gegenwärtig in die bis dahin in der Vergangenheit angesiedelte Szenerie. Mit „*niemand*“ erscheinen plötzlich auch Dinge, die in den bis dahin als leer charakterisierten Räumen nicht zu sehen waren. Diese Dinge scheinen nun in ein Gespräch miteinander begriffen, in das sich „*niemand*“ einmischt. Die Bewegungen, die ab der dritten Zeile auftreten, gehen nicht von den

gespiegelten Zimmern aus. Die Spiegel selbst erweisen sich als Produktionsquelle einer Dynamik, die im weiteren Verlauf des Gedichts Dinge erkennen lässt und schließlich auch eine Schnittstelle zu einem lyrischen Ich herstellt. Dass „*niemand*“ in dem Gedicht nicht lediglich als indefinites Pronomen darauf verweist, dass keine Person anwesend ist, wird spätestens dann deutlich, wenn in Zusammenhang mit „*niemand*“ Odysseus genannt wird. Denn „Niemand“ ist der Name, den sich Odysseus in Homers Epos dem Kyklopen Polyphemos gegenüber gibt, um diesen zu überlisten [HOMER, 1996: 146-149]. Es wird klar, dass sich Köhler in diesem Gedicht bei der Verwendung des Wortes „*niemand*“ an die paradoxe Weise, in der sich Odysseus bei Homer benannte, anknüpft.

Überblickt man die Weisen, in denen dieser „*niemand*“ in Köhlers Gedicht auftritt, so zeigt sich, dass „*niemand*“ Eigenschaften aufweist, die Deleuze der paradoxen Instanz in einer Sinn produzierenden Struktur zuweist. Die paradoxe Instanz sorgt durch ihre Bewegung dafür, dass die Serien in einer Struktur miteinander kommunizieren und Sinn hergestellt wird [DELEUZE, 1993: 62]. Dabei ist sie in einer bedeutungszuweisenden Struktur zugleich Name und Gegenstand und erscheint in den miteinander kommunizierenden Serien, wie etwa Signifikanten- und Signifikatserie. In *Brechung* tritt „*niemand*“ zugleich als Name, Akteur und Verweis auf eine Abwesenheit auf. Wie die von Deleuze beschriebene paradoxe Instanz mangelt es „*niemand*“ an eigener Identität, „*niemand*“ erscheint als ein nicht eindeutig definierbares Feld, das durch die verschiedenen Szenerien gleitet und nicht fixierbar ist. „*niemand*“ gleicht in Köhlers Gedicht aber auch dem Odysseus in Homers Epos, welcher als Schiffbrüchiger durch sein Auftreten bei den Phaiaken Verwirrung in deren friedvolles, abgeschiedenes Leben brachte und letztlich einen unabänderlichen Umschwung in deren Existenz brachte. Aus einer abgeschiedenen, idyllischen Vorzeit heraus wurden die Phaiaken durch Odysseus Auftreten hinein in eine unsicherere Gegenwart versetzt.⁴ In *Brechung* stört „*niemand*“ in ähnlicher Weise die bis dahin bestehende Idylle. Unvermittelt bricht „*niemand*“ in eine ereignislose, in der Vergangenheit angesiedelte Szenerie als ein Gegenwärtiger ein, „*niemand*“ mischt sich ins Gespräch, berührt Dinge, stiftet Verwirrung und erzeugt neue Zusammenhänge.

Dabei bewegt sich „*niemand*“ aber „*im spiegel*“, „*niemand*“ tritt in anderer Weise auf als die von ihm berührten Dinge. Wie kann „*niemand[s]*“ Daseinsform gefasst werden? Deleuze geht mit den Stoikern und Lewis Carroll von zwei grundsätzlich verschiedenen Daseinsarten aus, wie oben bereits erwähnt wurde. Zum einen nennt er die Daseinsart der Dinge, welche Aktionen und Passionen unterworfen sind und unter denen ein Zusammenhang von Ursachen vorherrscht, zum anderen nennt er die Daseinsart unkörperlicher Sinnereignisse, die

⁴ Odysseus führt den Phaiaken nicht nur durch sein eigenes Auftreten und die von ihm geschilderten Erlebnisse einen neuen Typus Mensch vor, der, statt ein idyllisches, friedliches Dasein zu führen, zu einem unsteten, nur durch Listen und Redegewandtheit zu bestehender Existenz gezwungen ist. Er lenkt durch sein ihm von den Göttern auferlegtes Schicksal zudem auch die Wut Poseidons auf die Phaiaken, wodurch diese von ihren bis dahin gekannten Gebräuchen Abstand nehmen müssen [HOMER, 1996: 90-223].

nicht existieren, sondern subsistieren oder insistieren. Diese zweite Daseinsart weicht einer körperlichen Gegenwart aus, sie ist eine rein gedankliche Präsenz auf der Oberfläche der reinen Sinnereignisse, die sich bis ins Unendliche in Vergangenheit und Zukunft teilt [DELEUZE, 1993: 19-20]. Dem Ereignis schreibt Deleuze die Doppelnatur zu, in den Körpern nachhaltig gegenwärtig zu werden und gleichzeitig als Gegenwart des Sinns aufzutreten, als unkörperliches Sinnereignis, das unendlich beweglich ist und nicht einem bestimmten Prozessablauf gehorcht, sondern sich wie das reine Werden regellos in alle Richtungen gleichzeitig bewegt. Dabei artikuliert das Sinnereignis, wenn es in der Sprache auftritt, die Differenzen, die es konstituieren [DELEUZE, 1993: 48]. Während nun die Szenen zu Anfang und Ende des Gedichtes auf einer festen, materiellen Daseinsebene angesiedelt scheinen und zeitlich im Präteritum verordnet werden, erscheint zwischen diesen Teilen „*niemand*“ als unkörperliches, paradoxes, nicht fassbares Sinnereignis „*im spiegel*“. „*niemand*“ tritt aus der vorgegebenen Zeitordnung heraus und folgt seinen eigenen Gesetzen auf einer simultan auftretenden, unkörperlich-gedanklichen Daseinsebene. Die beiden Ebenen bleiben jedoch nicht unvermittelt nebeneinander stehen. Sie treten in Kommunikation miteinander, tauschen sich aus und verändern sich durch die auftretende Brechung zwischen den Ebenen.

Was in diesem Gedicht geschieht, erinnert somit auch an das Anfangskapitel aus Lewis Carrolls *Through the Looking Glass*. In der Anfangsszene des Romans befindet sich Alice allein in einem Raum, während Schnee gegen die Fensterscheiben fällt: eine Idylle an einem Winternachmittag [CARROLL, 1994: 18-22]. Von hier aus steigt Alice durch den im Zimmer angebrachten Spiegel in das Wunderland, in dem sich die Dinge und Wesen nicht nach den konventionellen Regeln der Alltagswelt richten, sondern den paradoxen Mechanismen der Sprache gehorchen [SCHAUB, 2003: 170]. Der Spiegel dient in dem Gedicht *Brechung* als Ort des Übergangs. Während die in Präteritum gehaltenen, das Gedicht rahmenden Sätze im Präteritum gehalten sind und jeweils knapp drei Zeilen umfassen, kommen der dazwischen stehenden Szene im Präsens vier Zeilen plus jeweils einen Einschub am Ende des dritten Verses und am Beginn des achten Verses zu. Dabei sind zu Anfang des Gedichts keine Irregularitäten zu bemerken, es treten hier noch keine Irritationen oder auch nur grammatische Irregularitäten auf. Diese kommen über die Spiegel mit „*niemand*“ ins Spiel. In der sechsten und siebten Zeile bricht schließlich der Satzfluss auf: „*schiffbrüchiger wort- / los odysseus schatten*“. Mit „*niemand*“ treten statt einer syntaktisch korrekten Anordnung der Wörter nun verschiedene Verbindungen zwischen freistehenden Wörtern in Erscheinung. Die fehlende Zeichensetzung macht eine Vielzahl von Verbindungen möglich. Bei diesem Aufbrechen eines klaren Textverlaufes wird deutlich, dass auch der Zusammenhang der vorhergehenden Sätze nicht eindeutig gewesen sein muss.⁵ In der graphischen Anordnung des

⁵ So ist im Übergang vom ersten zum zweiten Vers sowohl möglich, „*zimmer*“ und „*idyllen*“ zu einem Kompositum zusammenzusetzen, als auch „*idyllen*“ als

Textes wird dabei abgebildet, was der Text inhaltlich transportiert: „*niemand*“ dringt in eine unbewegte Situation ein, bringt diese in Verwirrung und verändert dabei aber auch die rahmende Situation.

Wenn Köhler ausgehend vom Modell des Spiegels ein derart komplexes Textgeflecht mit verschiedenen Wirklichkeitsebenen herzustellen vermag, so zeigt sich, dass Gegenwartslyrik keine wissenschaftlichen Diskurse oder Neue Medien aufrufen muss, um Komplexität zu erzeugen. Köhler verwendet in *Brechung* semantisches Material, das ebenso in einem Gedicht der Romantik auftreten könnte. Allein durch poetische Mittel gelingt es ihr aber, hieraus ein komplexes Feld der Virtualitäten zu eröffnen. Sie zeigt, wie bereits Leibniz mit seinem Spiegelkristallgleichnis am Ende seines 1710 erschienenen Theodizee-Essays, dass das einfache Modell des Spiegels ausreicht, um das Spektrum der Virtualität auszuloten [LEIBNIZ, 1968: 401-411].⁶ Köhler sieht vor allem eine streng kalkulierte Form als Voraussetzung, um eine Spannung zu erzeugen, welche die oszillierenden Bedeutungen, auf die sie abzielt, kommunizierbar zu machen. Dabei stellt sie ihren Gedichten kein festes Schreibkonzept voran, sondern entwirft dieses innerhalb des jeweiligen Gedichtes.⁷ Es entspannt sich in Köhlers Werk ein dichter Bezugskosmos. Die Bedeutungsfülle einzelner Werke ergibt sich erst im Kontext ihres Gesamtwerkes.

So wird auch das Gedicht *Brechung* in seinem ganzen Bedeutungsumfang erst im Kontext der Thematiken, die Köhler in ihrem weiteren Werk beschäftigen, verständlich.⁸ Die Auseinandersetzung mit dem homerischen Epos als Grundtext der

Zuschreibung auf die in der ersten Zeile entworfene Szenerie zu verstehen. Ähnlich mehrdeutig können auch folgende Zeilenumbrüche und Wortabfolgen gelesen werden.

⁶ Die Faszination, die Virtualität auch im Kontext Neuer Medien auf Köhler ausübt, zeigt der Titel ihres zweiten, 1995 erschienen Gedichtbandes: *Blue Box*. Das filmtechnische Verfahren der Blue-Box-Technik, isolierte Bilder vor blauem Hintergrund aufzunehmen und in neue Zusammenhänge einzufügen, wird aber bereits in *Brechung* anhand der Bedeutungsreservoirs des Spiegels vorgeführt. Die großen Versprechungen neuer Möglichkeiten durch neue technische Mittel tauchen in Köhlers Büchern mit einer ironisch-kritischen Distanz auf. So stellt sie folgendes Zitat aus einer Werbung für Computerspiele dem Band *Blue Box* voran: „... und eine Fülle brandneuer Welten!“ [KÖHLER, 1995: 6]. Köhlers Lyrik führt hingegen vor, dass das Stiften neuer Zusammenhänge und die Entwicklung komplexer Perspektiven keiner großen technischen Mittel bedarf.

⁷ Das Spiel mit den Regeln bedarf stets selbst einer Regel, die jedoch aus einer anderen Dimension zu kommen hat, so Köhler [KÖHLER/PAUL, 2000: 32].

⁸ Erst durch einen Seitenblick auf andere Texte Köhlers wird so etwa deutlich, inwiefern *Brechung* als Auseinandersetzungen mit den Identitäten erzeugenden und steuernden Funktionen der Sprache, insbesondere innerhalb von Partnerkonstellationen, zu verstehen ist. Die Selbstbehauptung eines weiblichen Subjekts gegenüber einem Dominanz beanspruchenden männlichen Partner wird in dem Band *Deutsches Roulette* u. a. etwa in dem Gedicht *American Way of Midlife* behandelt, wo eine „*Spiegelfrau*“ auftritt [KÖHLER, 1991: 15], sowie in dem Zyklus *Elektra. Spiegelungen I-VIII* [KÖHLER, 1991: 23-31]. Köhler unterzieht darin männliche Schreibtraditionen und Rollenbilder der literarischen Überlieferung einer kritischen Prüfung und macht deren Codierungssysteme, welche große Teile der Tradition und gerade auch überlieferte Bilder der Weiblichkeit

europäischen Zivilisation [HORKHEIMER/ADORNO, 2000: 50-87] findet in Köhlers Werk etwa eine Vielzahl von Fortsetzungen, so im 2007 erschienenen Band *Niemand's Frau* [KÖHLER, 2007].⁹ Der Titel dieses Bandes verweist mehrdeutig auf die auch für das Gedicht *Brechung* zentrale Frage nach der eigenen Position gegenüber einem Partner. „*Niemand's Frau*“ ist eine eigenständige Frau, die aber ihre Identität auch dadurch erhält, die Frau „*Niemand's*“ zu sein.¹⁰ Köhler begreift dabei die relationale Bestimmung der Subjektivität und die Rollenhaftigkeit nicht als Zwangslage, sondern als Ausgangspunkt für einen kreativen Umgang mit den damit sich bietenden Möglichkeiten, wobei verfestigte Rollenbilder aufzubrechen sind. Für Köhler ist es zukunftsreicher, „*sich als Möglichkeit statt als Sicherheit zu denken*“ [HARTMANN, 2006: 1077]. Köhlers Lyrik, so schwer verständlich sie zuweilen erscheinen mag, entwickelt keine esoterische, monologische „Privatsprache“¹¹, sondern erzeugt Zusammenhänge aus der subversiven Verknüpfung konventioneller sprachlicher Mittel. Einzelne personale Rollen wie Ereignisse werden darin vielmehr zu Elementen eines freien Spiels. Das Gedicht wird zu einer Variante dessen, was Deleuze ein „ideales Spiel“ jenseits von festen Identitäten, Regeln und Kategorien, der Aufweichung verfestigter Strukturen dienend, nannte [DELEUZE, 1993: 83-91].

Die in *Brechung* auftretenden Figuren können einerseits durchaus als Spieler des idealen Spiels aufgefasst werden. „*niemand*“ und das lyrische Subjekt, die „*Niemand's Frau*“ fungieren in dieser Hinsicht als Art Begriffspersonen, mit

bestimmen, deutlich. Die Kommunikation und Dekonstruktion männlicher Machtpositionen verläuft hierbei über gebrochene Spiegelungen im Medium der Sprache [BITTER, 2007, 125-127].

⁹ Köhler ersetzt hier im Rahmen umfangreicher Prosagedichte nicht nur die Stimme des männlichen Erzählers durch eine weibliche Vielstimmigkeit, sondern stellt anhand von Leitthemen wie der Bestimmung und Umwandlung von Geschlechterfestlegungen zugleich vielfache Verknüpfungen des antiken Epos zu weiteren antiken Mythen wie Wirklichkeitsbildern aus den heutigen Wissenschaften und Medien her.

¹⁰ Für Köhler kann die Bestimmung des Sprechersubjekts nur im Sprechakt selbst erfolgen, wie das paradoxal auch programmatisch in dem Gedicht, dem Köhler den Titel *Gedicht* gab, anklingt: „*ich nenne mich du weil der Abstand / so vergeht zwischen uns wie Haut / an Haut*“ [KÖHLER, 1991: 11]. Für Köhler gibt es in der Sprache stets einen doppelten Fokus, wie sie in einem Gespräch erklärte [KÖHLER/PAUL, 2000: 26]. Nicht ein zentriertes Subjekt bestimmt für sie die Relation zwischen zwei Personen sondern die Situation, die zwischen Subjekten passieren kann. Köhler verweist bei diesen Überlegungen auch innerhalb ihrer Gedichtbände immer wieder auf Wittgenstein. Sie steht mit ihrer Bestimmung des Ichs in Nähe zu gegenwärtigen sprachanalytischen Ansätzen in der Philosophie. Ähnlich wie Köhler bestimmt etwa Ernst Tugendhat in seinem 2003 erschienenen Buch *Egozentrität und Mystik* die Position des Subjekts in Abhängigkeit von der Referenzposition des Wortes „ich“ in kommunikativen Prozessen [TUGENDHAT, 2004: 13-29].

¹¹ Als Privatsprache wird bei Wittgenstein der Versuch bezeichnet, ausgehend von inneren Erlebnissen eine monologische Sprache zu entwickeln. Für Wittgenstein macht ein solcher Versuch keinen Sinn, da keine Aussage darüber getroffen werden kann, ob die Sprache richtig oder falsch benutzt wird [WITTGENSTEIN, 1984: 356-360].

welchen Köhler die Denkbewegungen des Gedichts vermittelt ästhetischer Figurationen durchführt.¹² Im Verhältnis zwischen beiden Figuren wird aber auch die Position des lyrischen Sprechers definiert. In dem Gedicht *Brechung* zeichnet sich das Rollen-Ich des lyrischen Subjekts nicht dadurch als in Beziehung zu „niemand“ stehend aus, dass es wie Penelope still auf „niemand“ wartet. Das lyrische Subjekt zeigt sich vielmehr als Partnerin von „niemand“, indem es sich seinen paradoxen Eigenschaften im Sprechakt anverwandelt: „kommgeh sagte ich“. Das verwendete paradoxe Schachtelwort „kommgeh“ stellt eine Synthese heterogener Ereignisverläufe her, die sich nach konventioneller Logik gegenseitig ausschließen. Nicht nur in den Spiegeln tritt statt einer Abbildung von Verhältnissen eine Verbindung heterogener Ereignisse auf, dieser Vorgang wiederholt sich im Sprechen. Auf der hierbei eröffneten Oberfläche der Sinnproduktion bildet die Zeitlichkeit keine trennende oder ausschließende Funktion mehr, sondern es ergibt sich eine Kompossibilität von Ereignissen, die sich nach modalzeitlichem Verständnis gegenseitig ausschließen würden.

Köhlers Gedicht erwirkt aber andererseits nicht nur das Aufbrechen einer zeitlichen Ordnung mit deterministischen Zügen und verfestigten Rollenmustern. Was es darstellt, ist nicht nur eine oberflächliche Verwirrung von Konventionen. Das Schicksal des Individuums wird in Köhlers Gedichten nicht nur ernst, es wird persönlich genommen:

„der/die Beobachtende ist Teil des Systems. Das Sprechen über Sprache findet in der Sprache statt, von der es handelt – das Objekt der Untersuchung interferiert mit dem Subjekt. Diese Interferenz soll als grundlegend für die Versuchsanordnung gelten: keine Metaebene, keinen ÜberBlick, sondern mit Sprache sprechen, auch im Hinblick auf mögliches Entgegenkommen. Die dem Raum angemessene Form ist eine theatrale, ist Perform.: Durchspielen. Let's tango! (...) Ich kann sich nicht unmittelbar als dritte Person sehen; dazu sind Medien gut: jedes Medium bringt Spiegeleffekte hervor, auch Sprache, auch die Schrift“ [KÖHLER, 1999: 31].

Die in *Brechung* angesprochene Kommunikation zwischen dem lyrischen Subjekt und „niemand“ erschöpft sich nicht in einer Kommunikation an der Oberfläche der Sprache. Es scheint ein tiefer gehendes Ereignis zu sein, das beide aneinander bindet. Dieses Ereignis kann nicht nur auf der Oberfläche des Sprachsinns auftreten, obwohl es sich auch hier spiegelt. Die Beziehung zwischen „niemand“ und dem lyrischen Ich muss als wesentliches Spannungsmoment des Gedichtes verstanden werden. Es stellt sich die Frage, was genauer über das lyrische Subjekt in *Brechung*, was über „niemand“ und was über die Beziehung zwischen ihnen ausgesagt werden kann.

¹² Die Einmischung in den philosophischen Diskurs als ein ebenfalls von männlichen Positionen dominiertes Feld begreift Köhler auch als Akt der Emanzipation. Das wird besonders in dem Gedicht *Sophies Freund* deutlich: „Ich sagt man nicht sagte er es / geht hier beileibe nicht um mich / oder dich sagte er redete über / Monaden Strukturen Posthistoire / über Signifikanten Du bist nicht / Nietzsche bist du etwa verrückt / wie willst du mitreden willst du / wir sagen du bist NichtIch bist / meine Frau“ [KÖHLER, 1995: 39].

Wie in Carrolls Wunderland alle Dinge ihre charakteristischen Eigenschaften verlieren und oft genau gegenteilige Eigenschaften annehmen, so tritt in *Brechung* „niemand“ anders in Erscheinung, wie man es einer wirklichen Person oder auch der aufgerufenen Figur des Odysseus zuzuschreiben gewohnt ist. „niemand“ erscheint in dem Gedicht zwar wie im homerischen Epos als „schiffbrüchiger“, doch entgegen der ihn bei Homer kennzeichnenden Redegewandtheit ist er „wort- / los“. Das Gedicht gibt Hinweise, was die Gründe hierfür sein könnten. Nicht Odysseus selbst tritt in dem Gedicht auf, stattdessen erscheint „*odysseus schatten*“. Zu diesem Schatten, zu diesem „niemand“, der zugleich abwesend und anwesend ist, spricht das in der drittletzten Zeile auftretende lyrische Ich. Die Weise, in welcher das lyrische Subjekt mit „niemand“ redet, gleicht sich der Weise an, in welcher „niemand“ selbst in Erscheinung tritt. Das lyrische Sprecher-Ich lässt sich nicht durch die verwirrenden Vorgänge auf der Oberfläche der Sinnproduktion verwirren, es tritt in das Spiel ein und zeigt sich so als „*Niemands Frau*“. Was kann hiermit ausgesagt werden?

Wie schon erwähnt, geht Deleuze von einer Doppelnatur des Ereignisses aus [SCHAUB, 2003: 156]. Die Wahrheit des Ereignisses lässt sich nach Deleuze aber nur erfassen, wenn das Ereignis nicht nur auf der gedanklichen Ebene eintritt, sondern auch auf der körperlichen Ebene anwesend wird [DELEUZE, 1993: 2001]. In *Brechung* könnten einzelne Stellen als Verweise auf ein konkretes Verlusterlebnis gelesen werden, wer aber mit „*odysseus schatten*“ und „niemand“ angesprochen wird, bleibt offen. Auch die „*leere[n] zimmer*“ könnten als Versinnbildlichung des Fernseins einer geliebten Person gelesen werden. Die „*idyllen aus licht und staub*“ würden in dieser Perspektive zur bitter-ironischen Beschreibung dieser Situation. Das lyrische Subjekt spricht aber nicht von einem persönlichen Erlebnis, sondern macht sich zum Mimen eines unbestimmten Schicksals, indem es Abläufe in verwandelter Form verzeichnet und die Rolle von „*Niemands Frau*“ annimmt. Diese Gegen-Verwirklichung im Prozess der Sinnproduktion, diese Anverwandlung an die unkörperliche Seinsart, in der „niemand“ aufzutreten vermag, erscheint somit als Bewältigung eines möglichen Ereignisses. Deleuze schreibt, dass wenn das reine Ereignis sich in seine Verwirklichung einsperrt, es von der Gegen-Verwirklichung befreit wird [DELEUZE, 1993: 202]. Die Gegen-Verwirklichung im Gedicht ermöglicht ein Heraustreten aus der erstarrten Zeitordnung der Trauer, aus den „*leere[n] zimmer[n]*“; es ermöglicht dem lyrischen Subjekt, „niemand“ zuzulächeln und dem Ereignis, das es mit „niemand“ verbindet, zuzustimmen. So werden in *Brechung* nicht nur Zeit- und Rollenmuster aufgebrochen, das lyrische Subjekt durchläuft darin auch eine Befreiung von der Zwangsläufigkeit der Ereignisse. Es tritt aus der starren Zeitordnung eines persönlichen Schicksals heraus, indem es dieses in vielfachen Brechungen spiegelt, dabei aber selbst in aufgeklärtem Zustand „*neben den spiegeln*“ steht und „*lächelt*“.

3. Verzweigungen und Spiegelungen

In Ulrike Draesners Gedicht *ferngespräch* führt das Infragestehen einer Beziehung zu einer anderen Person zu einer Verzweigung von Ereignisverläufen und damit zu einem vollständigen Zerfall einer eindeutigen Zeitordnung für das Subjekt. Vormalig unterschiedene Realitäts- und Zeitstufen verlieren ihren diskreten Charakter, in der Virtualisierung des Geschehens im Gedankenraum trat eine Indetermination der Zeiten, Aktionen und Akteure auf, wobei ein in Frage stehendes „wir“ sowohl den Doppelfokus des Gedichts also auch die insistierende Problematik, die einen eindeutigen Zeitverlauf auflöst, bildet.

Barbara Köhlers Gedicht *Brechung* hingegen spielt auf verschiedenen Ebenen, in unterschiedlichen Zeitstufen gleichzeitig, ohne dass diese disjunktive Möglichkeiten darstellen. Das Gedicht operiert dabei auf zwei verschiedenen Ebenen zugleich, die in zwei unterschiedlichen Zeitstufen auftreten. Durch vielfältige Spiegelungen in Motiven der Literaturgeschichte wird der Einbruch der unkörperlichen Anwesenheit eines unbekannt bleibenden Gegenübers in eine erstarrte subjektive Wirklichkeit aufgezeigt. Die Kommunikation mit der rein gedanklichen Präsenz dieses Gegenübers befreit die dargestellte Szenerie wie das lyrische Subjekt aus der Erstarrung. So wird von Köhler eine Befreiung aus einem deterministischen Zeitverlauf durch die Mittel der Poesie aufgezeigt.

Während also in Draesners *ferngespräch* die Auflösung eines eindeutigen Subjektbewusstseins in verschiedene mögliche Ereignisse aufgezeigt wird, wird in Köhlers Gedicht *Brechung* ein vieldimensionales und subversives Spiel der Spiegelung und Brechung von Ereignissen entworfen, welches sich ausgehend von einem lyrischen Subjekt, das sich als Teil des Geschehens begreift, entspinnt. Wenn sich so einmal die möglichen Zeitverläufe auf der Suche nach einem Wir zu einem dissoziierenden Labyrinth verzweigen, so bergen die Spiegelungen der Vergangenheit im anderen Fall die Möglichkeit einer Rettung des lyrischen Subjekts in der Freiheit gegenüber einer starren Zeitordnung.

Die Darstellung der Zeitlichkeit wird in beiden Fällen zur Herausforderung an die poetologischen Möglichkeiten der Gegenwartslyrik. Bei Draesner wie bei Köhler zeigt sich dabei jedoch gleichermaßen das besondere Potential der Lyrik zur differenzierten Entfaltung komplexer Strukturen zur Gegen-Verwirklichung der Verzweigungen und Spiegelungen, der Brüche und Aporien der Zeitlichkeit.

BIBLIOGRAPHIE

- Bitter, Mirjam, *SPRACHE MACHT GESCHLECHT. Zu Lyrik und Essayistik von Barbara Köhler*, Berlin 2007;
Carroll, Lewis, *Through the Looking Glass*, Berkshire 1994;
Deleuze, Gilles, *Das Bewegung-Bild*, Frankfurt a.M. 1990;
Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, München 1992;
Deleuze, Gilles, *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M. 1993;
Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M. 1997;

- Draesner, Ulrike, *Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Bedeutungskonstitution in Wolframs „Parzival“*, Frankfurt a.M. 1993;
- Draesner, Ulrike, *Gedächtnisschleifen. Gedichte*, Frankfurt a.M. 1995;
- Draesner, Ulrike, *Zauber im Zoo. Vier Reden von der Herkunft und Literatur*, Göttingen 2007;
- Hartmann, Anne, „Lyrik „im Transit“ aus der DDR“, in: Wilfried Barner (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München 2006;
- Homer, *Odyssee*, Stuttgart 1996;
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 2000;
- Köhler, Barbara, *Deutsches Roulette. Gedichte 1984-1989*, Frankfurt a.M. 1991;
- Köhler, Barbara, *Blue Box. Gedichte*, Frankfurt a.M. 1995;
- Köhler, Barbara, *Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften. Mixed Media*, Frankfurt a.M. 1999;
- Köhler, Barbara / Georgina Paul, „Ich wäre mir so gerne selbst/verständlich“. Ein Gespräch, in: Georgina Paul / Helmut Schmitz, *Entgegenkommen. Dialogues with Barbara Köhler*, Amsterdam / Atlanta 2000;
- Köhler, Barbara, *Niemand's Frau. Gesänge*, Frankfurt a.M. 2007;
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Die Theodizee. Von der Güte Gottes, der Freiheit des Menschen und dem Ursprung des Übels*, Hamburg 1968;
- Schaub, Mirjam, *Gilles Deleuze im Wunderland: Zeit- als Ereignisphilosophie*, München 2003;
- Tugendhat, Ernst, *Egozentrität und Mystik. Eine anthropologische Studie*, München 2004;
- Vogl, Joseph, „Schöne gelbe Farbe“, in: Friedrich Balke / Joseph Vogl, *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996, S. 252-265;
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, in: Ders., *Werkausgabe* Bd. 1. Frankfurt a.M. 1984.

ZEIT UND POLITIK IN DER RUMÄNIENDEUTSCHEN GEGENWARTSLITERATUR. ÜBERLEGUNGEN AM RANDE EINIGER BEISPIELE AUS JOACHIM WITTSTOCKS LYRIK¹

Carmen-Elisabeth PUCHIANU
Transilvania Universität, Brasov
c.e.puchianu@unitbv.ro

Abstract: The present paper analyzes some poems by Joachim Wittstock and aims at interpreting them in their dual relation to the concept of time, namely as instances of political poetry written in the specific context of the 70ies and 80ies in socialist Romania and as instances of a genre specific relation between poetry and time.

Keywords: political poetry, time as genre specific concept, German language literature in Romania, Joachim Wittstock.

Résumé: Le présent article analyse quelques poèmes de Joachim Wittstock, ayant l'intention de les interpréter dans leur double relation avec le concept de temps. Notre vision inclut ces poèmes dans la catégorie de la littérature politique, rédigée dans le contexte des années '70 et '80 de la Roumanie socialiste. C'est ainsi qu'ils se présentent comme les instances d'une relation entre la littérature et le temps qui est spécifique au genre.

Mots-clés: poésie politique, le temps comme concept spécifique au genre, littérature roumaine de langue allemande, Joachim Wittstock.

1. Einleitung

Jede Annäherung an ein Kunstwerk oder einen literarischen Text bedeutet eine Hinterfragung von dessen Verhältnis zur Zeit. Es muss weiterhin davon ausgegangen werden, dass der Künstler ein solches Verhältnis zum Anlass seiner Äußerungen nehmen wird. Mit anderen Worten wird das Kunstwerk und somit auch der literarische Text niemals anders als im Rahmen zeitlicher Vorgaben zu entschlüsseln und zu verstehen sein. Dabei meinen wir eine

¹ Dem Beitrag liegt ein Vortrag zu Grunde, den die Verfasserin im Oktober 2010 im Rahmen der Internationalen Germanistiktagung in Temeswar unter dem Titel „Unpolitisch politisch oder politisch unpolitisch? Zur Frage der Aktualität nicht ausgewandelter rumäniendeutscher Dichtung der Vor- und Nachwendezeit. Betrachtungen am Rande einiger Beispiele aus Joachim Wittstocks Lyrik“ gehalten hat.

mehrfache Bindung von Literatur und Literat an die Zeit: im konkret zeitpolitischen sowie im existenziellen und ästhetischen Sinn. Wir werden daher nicht umhin können, Literatur im Spannungsfeld von politischer und ästhetischer Zeitbetrachtung zu interpretieren, wobei letzterer Aspekt nicht zuletzt einer gattungsspezifischen Annäherung an den literarischen Text gleichkommt.

Spätestens seit der Goethezeit hat sich im deutschsprachigen Kulturraum die Meinung verfestigt, dass jegliches künstlerische Tun eine Art „klassenjenseitige Tätigkeit“ sei und dass sich dementsprechend das Interesse an Kunst und Literatur als „Desinteresse an der Gesellschaft“ [STEIN, 1973: 7] manifestieren müsse. Nüchtern und bei Licht betrachtet, gibt es wenig Anlass, der Meinung, dass deutschsprachige Dichtung in Goethescher Nachfolge und Prägung von Grund auf unpolitisch sei, grundsätzlich zu widersprechen. Viele Autoren bekennen sich noch am Anfang des 20. Jahrhunderts ausdrücklich zur Haltung des Unpolitischen und meinen, dem Ästhetischen den uneingeschränkten Vorrang über den politischen Gehalt in Kunst und Literatur geben zu müssen, wodurch dem einen oder andern der legitime Vorwurf, in Zeiten gesellschaftspolitischer Krisen und Katastrophen in den Elfenbeinturm der zeitlos unpolitischen Kunst geflüchtet zu sein, nicht erspart geblieben ist.

Rückt nun der zeitpolitische Gehalt der Dichtung in den Vordergrund, geschieht dies scheinbar zu Ungunsten des Ästhetischen: In diesem Fall zielt die Dichtung nämlich darauf, mit Mitteln der Kunst in das politische Leben hineinzuwirken und Wirklichkeit nicht nur zu repräsentieren, sondern diese sogar zu verändern. So kann das Ästhetische nicht mehr Selbstzweck sein, sondern eher Mittel zum Zweck, ein „Instrument eines tätigen Daseinswillens, dem es in der Welt nicht auf Genuss, Betrachtung, Schau und künstlerische Gestaltung ankommt, sondern auf den praktischen Bereich politischer Aufgaben [...] Politische Dichtung will in die Welt hineinwirken und diese Welt umgestalten, gleichgültig in welchem Sinne dieses nun im einzelnen geschieht, nicht aber will sie das Vorhandene des Lebens bloß deuten, klären oder zur sich selbst gefügten Gestalt des Kunstwerks erheben.“ [WIESE: 1973, 96]

Politische Dichtung wird stets aktiv und agitatorisch sein, sie bevorzugt die aufwieglerische Rhetorik im Namen einer Gemeinschaft und, obschon ihre Präferenz im Bereich der Lyrik liegt, wird sie sogar gern auf künstlerische Qualitäten von Form und Sprache verzichten, einfache und manchmal sogar holprige Verse, aus dem Alltag gegriffene und dementsprechend abgegriffene Schlagworte in Kauf nehmen, dafür aber stets auf der direkten Verbindung zur konkreten sozial politischen und geschichtlichen Situation, die zu verändern ihr gilt, bestehen. Sie kennzeichnet sich durch allzu offensichtliche Vordergründig- und Eindeutigkeit. Außerdem kann sie nicht zu jeder beliebigen Zeit entstehen, ebenso wie ihre Wirkung grundsätzlich nicht über konkrete politische Zeitläufe hinaus reicht.

Jede Form der Dichtung geht aber eine bei weitem komplexere Bindung mit der Zeit ein und zwar auf Grund einer anthropologisch begründeten Befindlichkeit, die den literarischen Text mit den drei Zeitdimensionen in

Beziehung setzt. Solcherart kann die Vielfalt der Dichtungsarten in die kanonische Dreiteilung der Gattungsbegriffe als Repräsentationen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammengefasst werden. So zum Beispiel unterscheidet der Schweizer Literaturwissenschaftler Emil Staiger in Anlehnung an die Philosophie von Martin Heidegger² die Ideen des Lyrischen, Epischen und Dramatischen, indem er sie in den drei Zeitdimensionen begründet:

„Die Begriffe lyrisch, episch, dramatisch sind literaturwissenschaftliche Namen für fundamentale Möglichkeiten des menschlichen Daseins überhaupt, und Lyrik, Epos und Drama gibt es nur, weil die Bereiche des Emotionalen, des Bildlichen und des Logischen das Wesen des Menschen konstituieren, als Einheit sowohl wie als Folge, worin sich Kindheit, Jugend und Reife teilen.“ [STAIGER, 1946, 1959: 209]

Ausgehend davon versteht Staiger das Wesen des Lyrischen zunächst als Ergebnis von Stimmung, Gestimmtheit und „Zuständlichkeit“:

„*Stimmung* bedeutet nicht das Vorfinden einer seelischen Situation.[...] in der Stimmung sind wir in ausgezeichneter Weise *draußen*, nicht den Dingen gegenüber, sondern in ihnen und sie in uns. Die Stimmung erschließt das Dasein unmittelbarer als jede Anschauung oder jedes Begreifen. Wir sind gestimmt, das heißt durchwaltet vom Entzücken des Frühlings oder verloren an die Angst des Dunkels [...] Alles Seiende vielmehr ist in der Stimmung Nicht Gegenstand, sondern Zustand. Zuständlichkeit ist die Seinsart von Mensch und Natur in der lyrischen Poesie.“ [STAIGER, 1946, 1959: 61-62].

Daraus lässt sich das Wesen der lyrischen Dichtung als Erinnerung ableiten, die ihrerseits in einem mehrdeutigen Verhältnis zu den drei Zeitebenen zu verstehen ist:

„Der lyrische Dichter vergegenwärtigt das Vergangene so wenig wie das, was jetzt geschieht. Beides vielmehr ist ihm gleich nah und näher als alle Gegenwart. Er geht darin auf, das heißt er „erinnert“. „Erinnerung“ soll der Name sein für das Fehlen des Abstands zwischen Subjekt und Objekt, für das lyrische Ineinander. Gegenwärtiges, Vergangenes, ja sogar Künftiges kann in lyrischer Dichtung erinnert werden. [...] „Erinnerung“ bedeutet nicht den Eingang der Welt in das Subjekt“, sondern stets das Ineinander, so dass man ebenso sagen könnte: der Dichter erinnert die Natur, wie: die Natur erinnert den Dichter. Das zweite würde vielleicht sogar der Erfahrung vieler lyrischer Dichter mehr entsprechen als das erste. Die Gnade oder der Fluch der Stimmung zum mindesten wäre besser gewürdigt.“ [STAIGER 1946, 1959: 62-63]

Am Beispiel einiger Gedichttexte von Joachim Wittstock soll nachvollzogen werden, in wie weit die Texte als literarische Reflexion politischen Zeitgeschehens interpretierbar sind und in wie fern sie über diese Vordergründigkeit hinaus im Staigerschen Sinn Erinnerung reflektieren bzw. Zeit ästhetisch thematisieren.

² Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit* (1927)

2. Joachim Wittstock als Dichter politischer und zeitästhetischer Aussage

Joachim Wittstock hat sich meines Wissens nie als politischer Dichter bekannt, doch wird in vielen seiner schriftstellerischen Werken Kritik am System artikuliert, in seinem letzten Roman ist es ein Plädoyer für die Wahrung der Rechtsposition zugunsten des Einzelnen, des Verfolgten [...], „heißt es in einem Aufsatz von Maria Sass über Joachim Wittstocks Roman *Die uns angebotene Welt*“ [SASS, 2008, 32]. Zu Recht, wie wir meinen, wenigstens auf den ersten Blick. Die Beschäftigung mit einer Auswahl von (lyrischen) Texten aus unterschiedlichen Schaffensperioden des Hermannstädter Autors veranlassen uns zu der thesenartigen Behauptung, dass die Texte die doppelböckige Auseinandersetzung mit Zeit und Politik im dichterischen Schaffen von Joachim Wittstock veranschaulichen.

Den nachfolgenden Überlegungen schicken wir noch Folgendes voraus: Wittstocks Lyrik ist so politisch wie jede andere, die zunächst im Zeitraum 1970-1989 unter den Gegebenheiten von Diktatur und Zensur in Rumänien entstanden ist, und sie ist so unpolitisch wie die „Kappe der Beschwichtigung“ [WITTSTOCK, 1983: 43] es unter den zeit- und regimespezifischen Gegebenheiten sowie dem Ermessen des Autors entsprechend erfordert.

In einem im Herbst 2010 geführten persönlichen Gespräch äußerte sich Joachim Wittstock zu der Frage, ob er sich als politischer Dichter verstünde, dahin gehend, dass man wohl schwer darum herum käme, sich als Schreibender völlig aus dem Tagesgeschehen und der Politik – was immer das auch sei – herauszuhalten. Gerade in der Jugendphase, beispielsweise unter dem Einfluss der damals in der internationalen sowie der rumänischen Öffentlichkeit dargestellten politischen Ereignisse wie Vietnamkrieg, Terror auf dem afrikanischen Kontinent u.a. aber auch dem Vorbild einiger Dichter wie Erich Fried folgend, glaubte man auch als rumäniendeutscher Lyriker zu einem politischen Engagement verpflichtet zu sein. Man glaubte damals noch, dass Lyrik etwas verändern könnte. Diesen Hinweisen des Autors entsprechend, wollen wir unser Augenmerk zunächst allgemein auf einige Texte aus dem Erstlingsband *Botenpfeil* (1972) richten, deren Thematik an konkretes Zeitgeschehen anlehnt, wie etwa an die Kriegswirren im afrikanischen Sudan, an die Konflikte in Südafrika und Indochina. Dazu gehören Gedichte wie „Münzschrift“ [WITTSTOCK, 1972: 11-12], „Sprengkörper“ [WITTSTOCK, 1972: 13-14] „Gunung Agung“ [WITTSTOCK, 1972: 29-30] oder „Sendbrief“ [WITTSTOCK, 1972: 33].

In den genannten Gedichten richtet sich das Interesse des Dichters zunächst auf ein konkretes Ereignis internationaler Politik, das er zwar nicht aus unmittelbarer Anschauung, sondern in Form von Zeitungs- oder Fernsehmeldungen zur Kenntnis nimmt und es zum Anlass für lyrische Betrachtungen macht, deren Wert letztendlich nicht allein auf den unmittelbar politischen Inhalt bezogen werden darf, sondern viel eher eine allgemeingültige Komponente anthropologischen Interesses enthält. Auf diese Weise legt Wittstock weniger Wert auf das Erkennen konkreter Tatbestände und auf zeitlich bestimmte und eingeschränkte

Überzeugungen mehr oder weniger politischer Natur, sondern fokussiert auf einen lyrischen Diskurs von hohem dichterischem Anspruch, so dass das Politische für die meisten Leser entweder ganz abhanden kommt oder als subtile Anspielung hinter einem dichten Netz von Metaphern verborgen bleibt. Zur näheren Erläuterung beziehen wir uns als erstes auf folgendes Gedicht:

3. Münzschrift

„Südafrika, Wendekreis Entfernung
die Zeitung, nun ja, die Zeitung
doch da lag später darauf ein Geldstück
Droht neue Inv - Geldstück
und ich schob es beiseite – Invasion
schob es weiter und las: Terror
unverhüllter Terror, nicht verkürzt durch Geldwert
las, was der Münzweg ergab
 dass vor allem
 Dschungelkrieg wie
 auch dort mit grausamen
kam über eine fotografische Münzfläche
die ein Verhör in Schußbereit zeigt
und: ganze Dörfer wurden
 wenn Partisanen
und: in den großen afrikanischen Besitzungen
 zu gären begann, seien rund 200.000 unter Waffen
 eine einzige Strafkolonie Mosambique
 in dem Flußtal des Sambesi wieder begonnen haben
 werden die Züge, die von den Viktoriafällen
 nach dem Süden
 von Polizeitruppen, die
und: foltern die politischen Gegner in dem berüchtigten KZ
 auf der Robbeninsel – dieser Weg
führte zu dunklem Münzwert
zu verbranntem Wald, verbrannter Erde
eine dunkle Fläche, wiewohl immer noch lodernd
und nun geschah es wohl nach einer halben Stunde
daß dies Geldstück in meinen Händen zerfiel
 die Hütten, die Farmen
 die Wüste der verminderten Stämme
 die Wasserläufe beinahe tröstlicher Kalahari
nein, diese Worte setzten sich fest
in der scharf gezähnten Rändelung des Hungers
im exakt geschnittenen Rand des Fluchtstroms.“

Der poetische Diskurs bewegt sich auf zwei miteinander verwobenen Ebenen: Die äußere Ebene – eine erinnerte Gegenwart – lässt sich als konkrete Situation der Zeitung lesenden Ichs auffassen; dabei kommt einem eher belanglosen Gegenstand die Funktion eines sogenannten *objektive correlative* zu. Es ist ein Geldstück, eine Münze, die dem Dichter-Ich dazu dient, einen verfänglichen Weg aufzuzeigen und die Nachrichten herauszustreichen, die ihm – und anderen – relevant erscheinen. Wittstock kommt es dabei weniger auf die Vordergründigkeit der brisanten politischen Nachricht an, als viel mehr darauf, wie er aus einer solch sachlichen Mitteilung einen poetischen Diskurs konstruieren kann, darin sich das poetisch Nichtsagbare, weil zu grauenhaft, metaphorisch doch ausdrücken lässt. Zum andern veranschaulicht der Text auch jene andere Form der Einbindung des Lyrischen in die Zeit und zwar jenes von Staiger gemeinte Erinnern der Wirklichkeit: Dies geschieht, indem der Münzweg nicht nur den Weg des lesenden Blickes nachvollzieht, sondern auch den Weg des Schreibens und regelrechten Fortschreitens in der Zeit des Gedichtes an sich. Darin finden wir auch die Erklärung dafür, dass auf sprachlicher Ebene einige für Wittstock scheinbar untypische Elemente auffallen: Dazu rechnen wir wiederholte elliptische bzw. absichtlich abgebrochene und nicht weitergeführte Aussagen, die überraschend unkonventionelle Handhabung der Zeichensetzung sowie der Zeilenanordnung, Elemente, die auch in späteren Texten in gebundener Rede bei Wittstock wiederkehren³.

Ein weiteres Beispiel entnehmen wir dem Band *Mondphasenuhr*, in dem so mancher Titel dem geneigten Leser die eine oder andere Anspielung auf mehr oder weniger verkapptes politisches Sagen zu vermitteln vermag, wie etwa „Dies ist ein Wolf“ (S. 36), „Wo Hirten das Sagen haben“ (S. 54), „Die sogenannte Ankunfts-literatur“ (S. 49), „Die Weichen sind gestellt“ (S.35), „Reklame für die Tastatur der Schreibmaschine“ (S. 57), „Gedopt mit einer Räucherkerze“ (S.80), „Alarm“ (S.4), „Beifall von der falschen Seite“ (S.74). Nicht nur seiner Kürze wegen fällt unsere Wahl auf den Text:

4. Reklame für die Tastatur der Schreibmaschine

„wert zu i o p ü
wert – zu i – o p ü
wert

³ Wir sind der Meinung, dass Wittstocks Gedichttexten oft eine eher epische Qualität eigen ist und im Kontext der rumäniendeutschen Lyrik eine Sonderstellung einnehmen. Hierzu vgl. C. E. Puchianu: „Schnee und das Sichtbare, das uns versucht“. Überlegungen zu Joachim Wittstocks Lyrik an einigen Beispielen. In: *Germanistische Beiträge* 25. Sonderband. Hermannstadt: Universitätsverlag, 2009, S. 15-53, und „Zwischen gebundener und ungebundener Rede. Joachim Wittstock als Lyriker“. In: *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*. Bd. 7 (Hrsg. Roxana Nubert), Temeswar: Mirton, 2010, S. 289-300.

Wert: Ihr Geklapper hat es heraus.
Verlangt man es von ihr, gruppiert
sie die richtigen Lettern.
Das in den Typenkorb dringende Chaos
wandelt sie in deutliche Sprache.
Unfug wird in nervösem Anschlag fixiert.
Freien Gedanken ist sie zu Willen.“

Den Text können wir zunächst gar nicht anders als kontextgebunden aus der Sicht der frühen 80er Jahre lesen und interpretieren, als von den rumänischen kommunistischen Behörden eine Registrierkampagne alle Besitzer von Schreibmaschinen betreffend eingeleitet wurde. Sie sollte wohl dazu dienen, jede Form der Verbreitung von System schädigendem, oppositionellem Material von Intellektuellen produziert zu verhindern. Man war genötigt, die Schreibmaschine unter dem Arm, zum Sitz der Miliz (heute: Polizei) zu wandern und die unsinnigsten Textauszüge aus den damals verbreiteten politideologischen Dokumenten abzuschreiben und als exemplarische Schreibproben abzugeben, ein Verfahren, was dem Abnehmen von Fingerabdrücken gleichkam. Dass Wittstock solches im Sinn hatte, als er den Text *Reklame für die Tastatur* niederschrieb, bestätigt auch András F. Balogh, wenn er schreibt:

„Das Gedicht ist eine Bagatelle, nichts anderes als ein kleines, fast harmloses Spielchen – aber mit dem Feuer. Denn es ist zu beachten, dass in Rumänien seit dem Ende der Siebzigerjahre der Besitz einer Schreibmaschine nur mit amtlicher Sondergenehmigung erlaubt war.“ [BALOGH, 2010: 186]

Der Text besteht formal aus zwei deutlich abgegrenzten Teilen: Der erste Teil setzt sich aus einer zunächst aleatorisch anmutenden Aufzählung von Buchstaben zusammen, die bei genauer Betrachtung als die oberste Reihe in der deutschen Tastatur einer Schreibmaschine⁴ erkennbar ist, gefolgt von einer spielerisch unterbrochenen Variante dieser Aufzählung, die schließlich durch Reduktion ein einziges sinnvolles Wort ergibt: das Wort *wert*.

Der zweite Teil des Textes – ein Siebenzeiler – greift das Spiel um das gefundene Wort auf, der poetische Diskurs wird dazu genutzt, den schöpferischen Schreibakt sozusagen als selbsttätigen mechanischen Akt der Schreibmaschine darzustellen. Auch in diesem Fall wird dem Leser die konkrete Schreibsituation vor Augen geführt: Der Dichter fixiert mit hartem, nervösem Anschlag der Tastatur Gedanken, verinnerlichte und erinnerte Zeiteindrücke und lässt aus dem Chaos der Wirklichkeit die zu Sprache geordnete Dichtung entstehen. Am Ende allerdings kommt die eigentliche Absicht des Schreibens durch die direkte Anspielung auf das bekannte politische Lied aus der Nazizeit zum Ausdruck. Die Aussage des Textes ist von Grund auf doppeldeutig: Sie enthält sowohl ein subtil formuliertes Kunstbekenntnis des Dichters, als auch die Widerspiegelung der aufrechten, mutig System kritischen, das heißt politischen Haltung dieses großen Unpolitischen.

⁴ Vielleicht der in den damaligen Jahren in Rumänien erhältlichen Marke „Erika“.

Im Frühsommer des Tschernobyljahrs (1986) veranstaltete die Zeitschrift *Neue Literatur* in Zusammenarbeit mit dem Schriftstellerverband der SRR, dem Komitee für Kultur und sozialistische Erziehung des Kreises Temesch und dem Temeswarer deutschen Literaturkreis „Adam Müller-Guttenbrunn“ eine größere Lesereise ins Banat (Temeswar und Marienfeld), an der sich neben einer beachtlichen Anzahl von Nachwuchsautorinnen und –autoren Franz Hodjak und Joachim Wittstock, in ihrer Eigenschaft als repräsentative und ernst zu nehmende Vertreter der rumäniendeutschen Literatur beteiligt hatten. Die Nachlese dieser Aktion war u. a. auch im *NBZ Kulturboten* der Sonntagsausgabe der *NBZ*⁵ vom 15. Juni 1986 auf den Seiten 2 und 3 zu finden.⁶ Sie zeigt u. E. ziemlich deutlich, dass der eine oder andere Text aus der Sicht der jeweiligen Autorenintention politischen Charakter hatte.

Während Franz Hodjak ein achtzeiliges Liebesgedicht zum besten gab, las Joachim Wittstock in Marienfeld folgenden Text, der in der Aufstellung der *NBZ* abgedruckt wurde:

5. Gorgo, Hydra und Greif

„jagten dazumal Schrecken ein.
Verteufelung, Bann und Beschwörung
wollen nicht mehr verfangen.
Die Rede bestürzt,
die gesplittene Zunge,
beifallheischendes Wort.“

Der knappe Text entspricht der Gewohnheit des Dichters lyrische Texte als „Worte in gebundener Rede“ aufzufassen und dementsprechend eine dem Gedicht adäquate Form einzuhalten. Es fällt sofort auf, dass der Titel des Gedichts zugleich die erste Zeile darstellt, ein weiteres Kennzeichen von Wittstocks Lyrik. Dadurch entsteht Unmittelbarkeit und Spannung zugleich. Der Text setzt mit einer Behauptung ein, deren Präzision und Deutlichkeit den Leser

⁵ *Neue Banater Zeitung*, vor der Wende selbstständige überregionale Zeitung, mit Sitz in Temeswar.

⁶ Sie enthält jeweils einen kürzeren Text von Hella Bara, Hanna Böhlen, Franz Hodjak, Juliana Modoi, Nora Molnar, Carmen Puchianu, Claus Stephani, Gerhild Wächter und Joachim Wittstock. Die persönliche Erinnerung sowie einige Zeitungsberichte halten fest, dass sich die Diskussion im Anschluss an die Lesung in Temeswar zunächst an einem eher belanglosen Gedicht der damals sehr jungen Nora Molnar entzündet hatte, einem Vierzeiler zum Thema Musik. Der Text entbehrte jeglicher politischen Anspielung, war eine kleine Fingerübung sozusagen, in der Manier gängiger Schreibübungen im Rahmen des Deutschunterrichts etwa oder einer lyrischen Werkstatt. Weitere Diskussionspunkte betrafen ausschließlich Fragen der sprachlichen und stilistischen Ausformung von Gedichten sowie Fragen der Lyrikrezeption. Unterschwellig mochte der Gedanke an eine erzieherisch ästhetische Funktion der Lyrik oder gar eine kritisch engagierte Mitgeschwungen haben; deutlich verbalisiert wurde dieser jedoch nicht.

beeindrucken: Der Hinweis auf die mythischen Schimären und Mischwesen versetzt den Leser in eine ebenso vergangene wie fiktive Welt, die aus der Sicht der materialistischen Welt der damaligen Gegenwart als endgültig abgetan betrachtet werden musste. Als Wesen des Phantasiebereichs hat der Schrecken dieser Gespinste ausgedient, so scheint es zumindest. Die folgenden zwei Zeilen bekräftigen diesen Eindruck. Der Diskurs erinnert hier an jenen der christlichen Lehre und vor allem an jenen der Inquisition. Der Dichter scheint sich den Anforderungen pragmatisch rationalistischen Konzepten unterzuordnen.

Im zweiten Teil des Textes jedoch sublimiert sich der poetische Diskurs dramatisch zur unvollständigen Aussage, darin schwingt Bestürzung mit, hervorgerufen durch Hinterhältigkeit und Opportunismus. Man braucht nicht viel Spitzfindigkeit aufzubringen, um das Bild der gespaltenen Zunge, des Beifall heischenden Wortes und der bestürzenden Rede richtig zu entschlüsseln. So erinnert der Text gleichermaßen politisch Gegenwärtiges wie Vergangenes.

Am Ende unserer Ausführungen greifen wir auf einen Gedichttext zurück, der auf einen ersten Blick ganz der Zeitthematik in deren existenziellem Sinn gewidmet scheint, und den wir hier in seiner ganzen Länge zitieren:

6. Der Kalender

„der das gemeine Jahr vom Jahr der Ausnahmefälle trennt,
der den unbezweifelbaren Regenten des Jahres
in einem Gestirn bezeichnet,
der dir allerlei aus dem Leben gegriffene Erzählungen vorsetzt
und gute Schalksgeschichten,
der für dich in die Luft gesehen hat, jenseits der Wolken,
bis auf weiteres – der Kalender

bringt vor allem eines fertig:
An einem Tag im Vorfrühling bleibst du stehen,
trotz nachdrücklich vorgebrachter Warnung,
bleibst stehen am Rand eines Platzes und siehst,
das Stadtbild nimmt ab im Dämmer.
Du willst es festhalten, aber die Kalendermacher
raten dir entschieden ab vom seelischen Abbild,
sie raten dir ab von allzu ausgeprägter Erinnerung,
ja sie sind der Ansicht, du sollst dich nicht
klammern an einzelne Landschaft, du sollst
lieber nicht zuviel auf Worte geben,
denn sie sind allemal Schall und Rauch.

So gibst du ganze Straßenzüge auf,
du weißt schließlich,
über kurz bedarfst du nichts mehr,

du wirst dem Bergrand, der Ebene und diesen Städten
gleichgültig sein. Dies
lernst du aus dem Kalender, in dem getreulich
alle Hindernisse des Jahres aufgezeigt werden
und der so vollkommen ist,
dass jeder etwas für sich findet,
was über seinen Nachruhm hinausreicht;
dass jeder zufrieden ist seine Zeit
und sein Auskommen hat
und seine Fragwürdigkeit
und sein Verstummen.“ [WITTSTOCK, 1976: 58-59]

Wie bereits in einer früheren Analyse⁷, tendieren wir auch im Falle dieses Textes dazu, ihn als Dinggedicht einzustufen und zwar im Sinne des Dinggedichtes in der Rilkeschen Prägung. Gegenstand des Dinggedichtes in diesem Fall ist der Kalender als konkretes Mittel, Zeit zu strukturieren, sie in ihre Einzelabschnitte zu gliedern, sie vor unsern Augen Gestalt annehmen zu lassen und sie sozusagen fassbar zu machen, oder anders: Sie einem zu vergegenwärtigen und zu erinnern. So lesen wir den Text zunächst als eine poetische Betrachtung über die Zeit und deren Bezug auf ein angesprochenes oder mitgemeintes Du, das anhand des Kalenders zunächst „das gemeine Jahr vom Jahr der Ausnahmefälle“ zu unterscheiden sucht, bzw. einen Blick in zukünftige Zeitenläufe zu werfen bemüht ist. Der Text folgt dem Prinzip der zyklischen Zeitlichkeit, beginnt und endet sozusagen im gleichen Punkt. Allerdings entsteht dabei der Eindruck einer räumlichen Verortung oder Verschiebung dem dialektischen Grundsatz der Verneinung der Verneinung entsprechend. In diesem Sinn lesen wir den Text als eine Betrachtung vom Leben hin zum Tod, wobei der Autor keineswegs ein bedrückend pessimistisches Bild entwirft, sondern, ganz im Gegenteil, eine heiter gelassene Sicht zum Ausdruck bringt.

U. E. bietet sich auch die andere Lesart an, denn der Text entbehrt in seiner Metaphorik nicht völlig des Zusammenhangs zum Zeitgeschehen in seiner politischen Dimension: Bereits in der ersten Aussage des Gedichts schwingt in der angedeuteten Unterscheidung zwischen gemeinem Jahr und dem Jahr der Ausnahmefälle der unterschwellige Wunsch nach politischer Veränderung mit, zumal der Text auf die Zweideutigkeit solcher Begriffe setzt wie „unbezweifelbare[n] Regenten“, „Schalksgeschichten“ oder „die Kalendermacher“, die alle auch auf konkrete politideologische Einflussnahme hindeuten. Im Besondern finden wir den Bezug auf die *Kalendermacher* in diesem Sinn aufschlussreich vor allem in Hinblick auf den Schluss des Gedichtes, der im Zeichen des Verstummens steht: In unserer Interpretation heißt das sowohl im

⁷ Vgl. Puchianu, C.E.: „Schnee und das Sichtbare, das uns versucht“. Überlegungen zu Joachim Wittstocks Lyrik an einigen Beispielen. In: *Germanistische Beiträge* 25. Sonderband. Hermannstadt: Universitätsverlag, 2009, S. 41

Zeichen des faktischen Todes, als auch im Zeichen des von einem repressiven System aufgezwungenen Todes der freien Meinungsäußerung. Tatsächlich finden wir diese Idee auch in einem späteren Gedicht wieder und zwar in den Zeilen:

„[...] Aber du schweigst,
wider besseres Wissen,
innerer Vorbehalt,
Reservatio mentalis
(gilt als verwerflich).
So rücken die Wölfe rudelweis an
und dein Leben wird balladesk:
um elf, zwölf fressen sie dich,
die Wölfe.

*Erst mundfaul,
dann mundtot*“ [WITTSTOCK, 1983: 36]⁸

Der Mittelteil des Gedichts *Der Kalender* von Joachim Wittstock lässt u. E. sogar die Lesart zu, dass es sich in diesem Teil um Überlegungen zum Thema Auswanderung handeln könnte, zumindest liegt einiges an Abbruch- und Endzeitstimmung in den Zeilen:

„So gibst du ganze Straßenzüge auf,
du weißt schließlich,
über kurz bedarfst du nichts mehr,
du wirst dem Bergrand, der Ebene und diesen Städten
gleichgültig sein. Dies
lernst du aus dem Kalender, in dem getreulich
alle Hindernisse des Jahres aufgezeigt werden [...]“

7. Fazit

Unsere Überlegungen am Rande einiger Beispiele aus Joachim Wittstocks Lyrik zeigen schlussendlich, dass die Beschäftigung mit der Zeit eine sowohl konkret politische Stellungnahme des Dichters, als auch eine ästhetische und philosophische Auseinandersetzung beinhaltet. Wir halten fest, dass Joachim Wittstock, der grundsätzlich als unpolitischer Dichter *par excellence* angesehen wird, eine so konsequent politische Linie verfolgt und damit die Meinung widerlegt, dass die nicht ausgewanderte rumäniendeutsche Gegenwartsliteratur keine politische sei⁹.

⁸ Unsere Hervorhebung.

⁹ Auch nach der Wende betonten Rezensionen und kritische Aufsätze vor allem sprachästhetische bzw. formstrukturelle Werkaspekte und übersehen manchmal eine unverkennbare politische Dimension der poetischen Aussagen (vgl. die Romane *Bestätigt und besiegelt* und *Die uns angebotene Welt*).

Die Sicht auf den politischen Wittstock wird u. E. durch seine überaus große Mühe um anspielungsreichen, nicht selten ironischen aber sehr zuvorkommenden und gesitteten Ausdruck erschwert, der kaum an die Vordergründigkeit und Unmittelbarkeit schnoddrigen Politdiskurses, sondern eher an dekorativ umständliche Ausformulierungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts erinnert. Ein weiterer Punkt, in dem der Autor bedauerlicher Weise von den meisten seiner Exegeten verkannt wird.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur:

Joachim Wittstock: *Botenpfeil. Gedichte*. Cluj-Napoca: Dacia 1972;

Joachim Wittstock: *Blickvermerke. Dreiundvierzig Texte*. Cluj-Napoca: Dacia, 1976;

Joachim Wittstock: *Mondphasenuhr. Worte in gebundener und ungebundener Rede*, Cluj-Napoca: Dacia 1983.

Sekundärliteratur:

Monographien:

Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis, 1946, 1959.

Beiträge aus Sammelbänden:

Balogh, András F.: „Literarische Öffentlichkeit und abgesperrte Strukturen. Über die Modalitäten der Erinnerung und Gedächtnisbildung in Südosteuropa.“ In: Balogh, András F: *Studien zur deutschen Literatur Südosteuropas*. Klausenburger Universitätsverlag – Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde Heidelberg, 2010, S.179-188;

Sass, Maria: „Ein Blick in die Zukunft verdeutlicht die Gegenwart und belebt die Vergangenheit. Einige Interpretationsansätze zu Joachim Wittstocks Roman *Die uns angebotene Welt. Jahre in Klausenburg*.“ In: *Germanistische Beiträge* 24, Hermannstadt: Universitätsverlag, 2008, S.32;

Stein, Peter: „Theorie der Politischen Dichtung in der bürgerlichen Literaturwissenschaft.“ In: *Theorie der Politischen Dichtung*. Nymphenburger Texte zur Wissenschaft (Hrsg. Stein, Peter), München, 1973;

Wiese, von Benno: *Das Wesen der politischen Dichtung*. In: *Theorie der Politischen Dichtung*. Nymphenburger Texte zur Wissenschaft (Hrsg. Stein, Peter), München, 1973, S. 95-109.

LES INSTANCES DE LA DIMENSION SPATIO- TEMPORELLE DANS LE ROMAN SURREALISTE: LE CAS DE BORIS VIAN

Silvia-Oana ALESTAR

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
oana_alestar@yahoo.com

Abstract: In light of the new dimensions acquired by the literary discourse in the XXth century, we intended, through this paper, to identify the linguistic methods used by modern writers to shape the spatial and temporal framework of the surrealist literary discourse. Our analysis focused on three novels by Boris Vian: *L'Écume des jours*, *L'Herbe rouge* and *L'Arrache-cœur*. In order to do this research, we surveyed the morphosyntactic, the lexical and the semantic dimensions of these literary works, where we emphasized the innovative techniques used by the author to delineate the objective and subjective time and space of his literary discourse.

Keywords: Boris Vian, surrealism, time and space, linguistic innovation.

Résumé: Dans le contexte des nouvelles dimensions acquises par le discours littéraire au XX^{ème} siècle, nous avons essayé, par ce travail, d'identifier les méthodes linguistiques utilisées par les auteurs modernes afin de tracer le cadre spatial et temporel du discours littéraire surréaliste. Notre analyse s'est concentrée sur trois romans de Boris Vian : *L'Écume des jours*, *L'Herbe rouge* et *L'Arrache-cœur*. Pour faire cette recherche, nous avons étudié la dimension morphosyntaxique, lexicale et sémantique de ces œuvres, où nous avons accentué les techniques innovatrices utilisées par l'auteur pour expliciter le temps et l'espace objectifs et subjectifs de son discours littéraire.

Mots-clés: Boris Vian, surréalisme, temps et espace, innovation linguistique.

Depuis le XIX^{ème} siècle, la découverte des nouvelles significations d'un texte littéraire a conduit à élargir le champ d'analyse, étant donné le fait que les énoncés de la critique littéraire sont inséparables des institutions du langage. Il apparaît, à partir de ce moment, de nouveaux instruments d'interprétation: pragmatiques, discursifs, psychanalytiques, etc. Dans ce contexte, le discours littéraire moderne surréaliste est configuré comme un discours complexe, dont la perception dépend en grande partie du lecteur.

En 1924, André Breton a publié son premier manifeste du surréalisme dans lequel il fixait nettement certaines thèses du mouvement – l'anti-traditionalisme, la protestation anti-académique, l'exploration du subconscient, la

pleine liberté d'expression, la suppression de l'activité délibérée de l'esprit dans l'acte de création artistique, etc. Il le définit de la sorte: «Automatisme psychique par lequel il [l'auteur] se propose d'exprimer, soit verbalement ou par écrit ou de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.» [BRETON, 1973:38] Le surréalisme croit que l'art et la vérité se trouvent dans la *réalité supérieure de certaines formes d'association*, basée sur la toute-puissance du rêve, sur le *jeu désintéressé de la pensée*, libérée de contraintes.

C'est aussi le cas de l'écriture de Boris Vian, où l'on trouve beaucoup d'éléments liés à l'absurde de l'existence humaine, exprimé par une très riche inventivité, clairement manifestée à tous les niveaux du discours littéraire. Le langage libéré de toute contrainte donne à Vian l'opportunité d'exprimer l'impossible, de transformer l'abstrait en concret, d'être simultanément l'énonciateur et le récepteur de son message artistique. Vian est le représentant d'un trouble du plan psychosociosémiologique, dont l'effet consiste à contester la tyrannie de la grammaire, avec des effets dans le contexte immédiat.

Dans les trois romans que nous considérons comme corpus de l'analyse que nous proposons, les personnages principaux du récit ne sont pas, à notre avis, ceux qui ont été présentés par les critiques de Vian, mais plutôt le temps et l'espace subjectifs. Et comme le surréalisme est une expression littéraire et artistique aux possibilités infinies, nous avons affaire, chez Vian, à une réalité linguistique et en même temps extra-linguistique très intéressante: le temps et l'espace du déploiement de l'action agissent comme contexte (extralinguistique) et aussi comme texte qui se regarde soi-même, comme texte auto-réflexif. Nous pouvons parler ici de l'effet concentrique que la dimension spatio-temporelle porte sur le discours: le cadre externe, non-linguistique, agit sur le discours littéraire, en le déterminant, et ensuite, celui-ci influence, à son tour, l'arrière-plan extralinguistique. Le discours narratif de Vian est caractérisé par une universalité de l'abstrait, il est intemporel et ne se déroule pas dans un espace déterminé, mais, en même temps, il se produit à tout moment et jamais, il est partout et nulle part.

Vian a une technique bien définie de manipulation du langage, l'imprévisibilité des changements qu'il apporte à cet égard étant propre aux surréalistes, avec des effets immédiats au plan spatio-temporel de l'œuvre. Le langage utilisé a une dimension d'auto-production, les lexèmes étant caractérisés par autonomie et force créatrice. Nous pouvons même parler d'un anti-roman, car Vian ignore délibérément les techniques littéraires reconnues, adhérant aux procédures surréalistes, qu'il adapte de manière que le discours littéraire emprunte de nouvelles instances, tandis que le temps implicite se dilate, se contracte, ou disparaît.

Le lexique et la dimension morpho-syntaxique ne sont pas soumis à des contraintes sémantiques: chez Vian, le concret glisse dans l'abstrait, le naturel dans le culturel, le temps objectif dans le temps subjectif. Cette référence au transfert des catégories lexicales est développée à partir du penchant de Vian pour la juxtaposition de deux réalités verbales qui sont incompatibles: le contraste entre le sens individuel et le sens universel, le temps

et l'espace psychologique par rapport au temps et à l'espace cosmologiques, la littéralisation des tropes et des parties du discours. Il suffit ici de donner quelques exemples de littéralisation des locutions verbales: une ordonnance sera «exécutée» par une mini-guillotine de bureau, un homme «planté» dans un certain endroit prend des racines, avec l'accord du sol sur lequel il stationne, une échelle se «dérobait» effectivement sous ses pas.

Le temps et l'espace deviennent une réalité obsédante pour les personnages des trois romans soumis à l'étude. Dans *L'Ecume des jours*, Colin est contraint par la maladie galopante de Chloé à trouver un emploi, pour gagner de l'argent afin qu'il puisse acheter les fleurs si nécessaires pour arrêter l'évolution du lys tueur situé dans le poumon de sa femme. En même temps, lorsque la maladie progresse, l'appartement conjugal réduit sa taille. Pour Wolf, le héros de *L'Herbe Rouge*, la machine du temps est celle qui le porte dans le passé, qui le fait revivre, à travers un voyage grotesque et absurde en même temps, des moments et des épisodes complets du passé. Les interactions de Wolf avec la machine l'amènent à remettre en question de manière particulièrement sournoise, la réalité de son amour pour sa femme, son passé, et à se remettre en question lui-même: il reste de la sorte comme suspendu dans un semblant de temps. En somme, la machine est une métaphore de ce passé envahissant que chacun d'entre nous garde et dont nous nous rappelons au moins une fois dans la vie.

Pour Jacquemort, l'un des personnages de *L'Arrache-Coeur*, avec l'abandon de la vie dans le milieu urbain et le moment de son déménagement à la campagne, il y a un changement de perception du côté temporel de l'existence: «À la campagne, le temps plus ample, passe plus vite et sans repères» [VIAN, 1992:86]. En effet, le temps passe sans repères, et le lecteur se retrouve sans repères chronologiques, comme Jacquemort. En ce qui concerne le début des chapitres de ce roman, Vian nous indique: 135 avroût ou 14 marillet. La jonction des syllabes disparates crée un autre calendrier, où ces mois (juinet, janvril, févrui, octobre, novrier ...) contiennent plus de 31 jours. C'est un calendrier qui enregistre un temps fictif.

Le discours littéraire de Vian crée un monde imaginaire, une sur-réalité surréaliste, où l'espace, le temps et les relations de cause à effet sont soumis à des règles internes, impliquées dans la conception d'un monde possible dans lequel les personnages humains sont exposés et soumis à l'intemporalité et à la sur-spatialité. Le lyrisme du récit, qui contribue *in extenso* au déplacement des coordonnées spatio-temporelles, se produit par le biais des allitérations, présentes au niveau syntaxique, morphologique, sémantique et lexical, tous les niveaux impliquant le passage d'un discours apparemment épique à un discours avec des accents lyriques, d'une littérature ancrée dans le concret quotidien à une littérature utopique, qui n'est rendue possible que par les mécanismes de l'inconscient, exploités par l'état de rêverie.

Du point de vue structurel, nous observons la construction épisodique discontinue du discours littéraire de Boris Vian. Les séquences narratives sont unies par une veine commune qui est représentée par la maturation comme expérience de

la connaissance ou la conscience de soi. La discontinuité temporelle dans le récit de Vian, les retours dans le temps et les anticipations engendrent des perceptions kaléidoscopiques sur le matériel narratif, produisant un effet artistique bien fort au niveau du récepteur. Au cours de la narration interviennent des pauses descriptives, qui ralentissent le rythme narratif, tout en dilatant le temps dans une perspective subjective, qui se confond à un moment donné avec la perception du narrateur sur les événements survenus (par exemple, les nombreux ralentissements du rythme de la narration dans le roman *L'Herbe rouge*).

Inversement, d'autres moments du temps sont comprimés en quelques phrases, ou même suspendus, marquant les ellipses temporelles (l'omission des moments plus ou moins importants dans le développement linéaire de la narration – le cas du roman *L'Écume des jours*).

Les séquences narratives sont peuplées d'âmes pauvres et vulnérables qui ont la mémoire et la conscience d'un passé illusoire. Étouffés par un ennui existentiel, les personnages portent la charge de leur propre vie. Situés dans la quête de l'identité, ils sont des *alter ego* de l'auteur, formant un contenu spirituel sous une forme épique, qui raconte leur oscillation et confusion dans une société aux règles rigides. Des personnages différents par leurs préoccupations, leur âge, leur appartenance sociale, mais similaires par la confusion qu'ils vivent – ils n'avancent pas, ils ne reculent pas non plus –, nous accompagnent tout au long des séquences épiques. Toutes ces formes d'incertitude, morale ou sociale, sont les résultats de l'inadaptabilité à un système rigide.

L'écriture vianesque est traversée par une tension dynamique entre mythe et réalité, entre le temps subjectif et le temps objectif, entre ce qui est original et intemporel et un présent profané et déshumanisé, et les figures proposées par Vian, qui ne surprennent pas le lecteur par leurs incongruités, tendent à créer un écart encore plus important entre les opposés. Les personnages deviennent des projections de l'auteur lui-même ou ils sont utilisés comme des instruments allégoriques pour définir son propre art. Dans l'esprit surréaliste, ils sont soumis à des renouvellements conçus pour enrichir et approfondir le sémantisme des œuvres et à approfondir l'ambiguïté de la perception du cadre temporel de l'œuvre.

Les incongruités, les personnages et les images oxymoriques, typiquement surréalistes semblent le produit des opérations inconscientes de déplacement et de condensation de plusieurs significations, *des opérations spécifiques au rêve*, comme Freud le dit. Le discours littéraire de Vian se caractérise par l'ambivalence sémantique générée par l'imaginaire linguistique, avec des conséquences immédiates sur le mode de réception de l'œuvre et son inscription dans un genre littéraire. En divisant cette ambivalence par des séquences distinctes et en illustrant des espaces séparés, l'auteur propose dans *L'Herbe rouge* une dichotomie de l'univers présenté: un monde dominé par le temps de l'histoire – où s'inscrivent des personnages comme l'abbé Grille, les vieilles Héloïse et Aglaé, ou celles qui sont similaires à des personnages futuristes, sortes de machines en symbiose avec les humains.

Quelques processus par lesquels l'écrivain dé-réalise le réel et le reconstruit selon sa propre intériorité sont *l'animisation* (les comédons sur le visage de Colin se retirent au moment de la vue de leur propre image reflétée dans un miroir, les pierres se retirent du chemin des jeunes mariés, la souris de la chambre de Colin partage les états d'âme de Chloé), *la réification* (les plantes ont les propriétés d'un fusil), *la prolepse* (la maladie de Chloé est annoncée par des épisodes de faiblesse physique, attribués à la basse température). Chez Vian, le mot est investi d'un pouvoir créateur. Une grande partie des moyens stylistiques utilisés par Vian peuvent être classés comme des cas de transfert lexical, qui a ses origines dans l'indifférence de l'auteur envers les restrictions de sélection imposées par les règles de sous-catégorisation lexicale: par exemple, la motivation et la littéralisation se déduisent de la référence à l'usage abondant de la métaphore classique qui se regarde elle-même. Le transfert des traits sémantiques animaux $\pm$ HUMAIN, $\pm$ ANIMÉ, est fait de la manière que nous avons mentionnée ci-dessus: les animaux peuvent être confondus avec des personnes, les objets inanimés se comportent comme s'ils avaient vie. L'auteur nous présente des personnages en pâte de carton, tout cela dans un temps déstructuré.

Chez Vian, il y a une prédilection pour l'excès linguistique, qui se manifeste par des essais effrénés pour trouver des formes novatrices d'expression, afin de transcender les limites du langage. La logique commune est violée par la déstabilisation des catégories de temps, d'espace et de causalité et par des condensations et des déplacements entre les significations des objets, des créatures et des phénomènes présentés. L'appétit pour les calembours se traduit, en termes de style, par l'écriture surréaliste, et du point de vue thématique par l'imagination de mondes profondément significatifs où les réalités extérieures de l'homme sont perçues comme une extension de sa propre conscience, ancrée dans le temps subjectif.

Nous constatons qu'au niveau morphologique, l'auteur a un appétit pour les noms et les verbes, les parties du discours qui, normalement, campent le monde imaginé dans le discours donnant dynamisme et rythme au récit. Mais chez Vian on a affaire principalement aux verbes statiques, de perception, qui ont le rôle de mettre en lumière les états d'âme des personnages et d'orienter la perception du lecteur vers ceux-ci. Les adverbes et les adjectifs, identifiés dans une proportion importante, ont comme but de mettre en évidence les détails, créant un contexte adéquat à la re-définition des catégories spatio-temporelles qui délimitent les œuvres. La syntaxe du texte surréaliste est définie par des phrases amples, construites par des propositions principales complexes qui sont dans un rapport de coordination copulative, la plupart du temps. Ce qui est spécifique pour le discours littéraire surréaliste est un désordre structurel recherché, influencé par la nature subjective de ce type de discours, le désordre, chez Boris Vian, se caractérisant non pas par des dislocations au niveau de la phrase, comme c'est le cas des écrivains surréalistes par définition, mais par des passages dialogués qui contiennent des points de suspension et des parenthèses explicatives.

Au niveau syntaxique, il y a des distorsions des proverbes classiques, des platitudes et des expressions communes, alors qu'au niveau sémantique, le transfert lexico-sémantique se fait à travers les verbes, qui perdent leur valeur métaphorique par l'utilisation excessive, devenant des verbes d'action qui expriment une activité visible. Par exemple, dans *L'Ecume des jours*, Colin conjugue le verbe «tomber amoureux» et espère que son désir devienne réalité: «Je voudrais être amoureux. Tu voudrais être amoureux. Il voudrait être amoureux. Nous, vous, voudrions, voudriez être... Ils voudraient également tomber amoureux...» [VIAN, 2007:57]. De cette manière, on montre que ce qui guide les personnages dans leurs actions, ce sont les mots. Le verbe, chez Vian, se veut un démiurge, vrai architecte de mondes imaginaires.

Chaque événement a une valeur symbolique, et, en même temps, dramatique. L'univers ainsi créé, basé sur l'ambivalence, inquiète le lecteur, car il a besoin de certitudes, qui ne peuvent pas être acquises qu'en prenant une attitude. J. Bens déclare: «Nous ne serons pas libérés, si nous n'indiquons pas l'existence dans le langage de Vian, d'une certaine particularité du système des temps» [BENS, 1963:175]: «elle tourna la tête et Colin lui embrassait les lèvres»; «il donna à Chick un billet de cinq doublezons... Les yeux de Chick s'éteignaient dans sa figure «Colin entendit sortir de ses narines un léger ronronnement de satisfaction... A ce moment, le Religieux sautait d'un pied à l'autre et soufflait dans un tube, et la cérémonie était finie» [VIAN, 2007: 66, 112]. La relation entre le passé simple et l'imparfait n'est pas dans ce cas de type canonique, devenant une caractéristique du style, renvoyant aux histoires des enfants, qui font de telles associations entre les deux temps du passé. Le réseau dense de verbes statiques, non- performatifs, conjugués aux temps passés montre une prépondérance des descriptions où le temps du discours ne s'identifie pas au temps de la narration. Ces passages descriptifs, qui occupent une place relativement importante dans l'écriture de Vian, sont parfois narrativisés, mais la plupart d'entre eux se présentent comme des découpes de l'expression narrative, produisant dans la conscience du lecteur la sensation d'un arrêt du temps, de déploiement non-linéaire de l'action des œuvres.

L'analyse du niveau lexical montre que l'essence du discours surréaliste se trouve dans la sémantique discursive¹. Le critère pour la sélection de mots, l'établissement du registre auquel ils doivent appartenir, la construction du contexte, les jonctions inédites de mots, tous ces aspects parviennent à donner à l'écriture surréaliste de Vian une valeur artistique particulière. Le mot acquiert de l'autonomie, il a un pouvoir de signification *sui generis*, même hors du contexte qu'il détermine. Vian diaphanise les mots, il les rend translucides, les mots souffrent sous son action un processus continu d'épithétisation. La diversité linguistique est marquée par l'alliance harmonieuse des termes anciens, populaires, auprès des néologismes qui

¹ La sémantique discursive a comme objet d'étude les énonciations des personnes qui sont engagées dans une conversation, une discussion ordinaire ou un différend scientifique. À mon avis, la sémantique discursive a comme but de faire parler les mots, au-delà de leur sommeil dans les dictionnaires, en les analysant dans le contexte où ils donnent naissance au discours.

viennent de différents registres de la langue. C'est le mot qui propulse l'intention de l'auteur dans un discours littéraire surréaliste, contrôlant son intensité et son dynamisme et modifiant la perception commune sur l'espace et le temps.

La cohérence est un attribut fondamental de cette imagerie: une pensée analogue à la pensée mythique, et qui est plus ou moins justifiée par les mêmes procédures d'analyse et d'interprétation, a été développée à des niveaux multiples. Le discours littéraire de Boris Vian se caractérise par l'hétérogénéité obtenue suite à l'insertion de séquences dialoguées dans la narration et dans la description et de séquences descriptives dans la narration:

«Pas au Musée du Louvre, il y a des satyres derrière les chérubins assyriens. Pas à la Gare Saint-Lazare, il n'y a plus que des brouettes et pas un seul train.

– Bonjour!...

Chloé était arrivée par-derrière. Il retira vite son gant, s'empêtra dedans, se donna un grand coup de poing dans le nez, fit «Ouille!...» et lui serra la main. Elle riait.

– Vous avez l'air bien embarrassé!...» [VIAN, 2007: 76]

À voir tous les éléments de l'analyse effectuée sur la plupart des plans que comporte un discours littéraire, on peut aisément remarquer que, dans le cas de la prose de Vian, prose avec des accents surréalistes évidents, nous nous heurtons à un univers parallèle, universel et personnel en même temps, axé sur des coordonnées spatiales et temporelles différentes de la perception commune. À chaque relecture de l'œuvre de Vian, c'est un nouvel univers qui s'ouvre devant nos yeux, qu'il faut décanter afin d'obtenir l'émotion artistique et qu'il faut prendre tel quel, en se situant au-delà du message transmis, pour remarquer les techniques discursives novatrices utilisées par l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE

- Arnaud, Noël, 1976. *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, U.G.E. «10/18»;
Bens, Jacques, 1963. *Un langage-univers dans Boris Vian: L'écume des jours*, Paris, Union générale d'éditions;
Breton, André, 1973. *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions Flammarion;
Fauré, Michel, 1975. *Les vies posthumes de Boris Vian*, Paris, U.G.E. «10/18»;
Maingueneau, Dominique, 2008. *Lingvistica pentru textul literar*, traduction de Ioana-Crina Coroi, Nicoleta Moroșan, Iași, Institutul European;
Maingueneau, Dominique, 2007. *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, traduction de Nicoleta Moroșan, Iași, Institutul European;
Vian, Boris, 1992. *L'arrache-cœur*, Paris, Pauvert, Le Livre de Poche;
Vian, Boris, 2007. *L'écume des jours*, Paris, Pauvert, Le Livre de Poche;
Vian, Boris, 2007. *L'arrache-cœur*, Paris, Pauvert, Le Livre de Poche.

II. EXEGEZE

LA PERCEPTION SENSORIELLE DE LA FEMME ET LE SOUVENIR DANS LES POEMES ANTEISLAMQUES APPELES «LES SUSPENDUES»

Salim GASTI
Paris IV, La Sorbonne
gasa-2006@hotmail.fr

Abstract: The description of the beloved women occupies a dominating place in the poetry of front the Islam. It is considered as the highest degree of the poetic genius. One of the main characteristics of the woman over whom the poets linger is the physical description. The introduction of every feminine face dresses then a singular and extraordinary character which keeps pace with its importance in the society or the life of the poet. The sensory perception of the beloved woman corresponds to five senses, and every sense calls up to the memories.

Keywords: poetry of front the Islam, Mu‘allaqât, five senses, memories, women.

Résumé: La description des femmes bien-aimées occupe une place prépondérante dans la poésie d’avant l’Islam. Elle est considérée comme le degré le plus haut du génie poétique. L’une des principales caractéristiques de la femme sur laquelle les poètes s’attardent est la description physique. L’introduction de chaque figure féminine revêt alors un caractère singulier et extraordinaire qui va de pair avec son importance dans la société ou la vie du poète. La perception sensorielle de la femme bien-aimée correspond aux cinq sens, et chaque sens appelle aux souvenirs.

Mots-clés: poésie antéislamique, Mu‘allaqât, cinq sens, souvenirs, femme.

Les poèmes antéislamiques sont de fait une œuvre incontournable de la littérature arabe. Leur influence a été et reste considérable. Leur maîtrise à la fois du récit trépidant et cru, de l’introspection la plus approfondie, de la sagesse philosophique la plus accomplie et des figures stylistiques les plus raffinées, reste un modèle. Dans cette étude, nous avons choisi une anthologie de poèmes préislamiques, celle des Suspendues. Ces poèmes complexes demeurent des œuvres inépuisables, des poèmes emblématiques de la période préislamique. Chaque Suspendue est composée en trois parties: La description des traces de campements dans le désert et les souvenirs de la bien-aimée est le thème introductif à tous les poèmes le «*nasīb*» ou le prélude d’amour, est un thème commun à tous, qui précède le «*rahīl*» ou le voyage, et enfin le sujet principal.

La description des femmes bien-aimées occupe une place prépondérante dans la poésie antéislamique. Elle est considérée comme degré le plus haut du génie poétique. Le plus souvent, la représentation de la femme ne vise pas à sa description

objective, elle est toujours orientée par l'inspiration du poète qui imagine une figure idéale, non pour sa valeur esthétique en soi, mais pour l'intérêt dramatique qu'elle suscite. En ce qui concerne l'art du portrait, il devait selon la rhétorique, comprendre deux parties et traiter exclusivement du physique et du moral. L'aspect physique est l'objet d'une analyse plus approfondie de la part des poètes antéislamiques. Pour la physionomie, on examine la chevelure, le front, les sourcils, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche, les lèvres et les dents, le cou, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre, les jambes et les pieds.

Le lecteur qui se promène dans cette galerie de femmes peut apprécier le portrait de la bien-aimée. La description joue un rôle non négligeable dans la reconnaissance de la femme, car elle dénote, par ses manifestations diverses et ses nuances, la différence entre les femmes dites «personnages secondaires» et les femmes appelées «personnages essentiels en poème». L'une des principales caractéristiques de la femme sur laquelle nos poètes s'attardent est la description physique. L'introduction de chaque figure féminine revêt alors un caractère singulier et extraordinaire qui va de pair avec son importance dans la société ou la vie du poète. La perception sensorielle de la femme bien-aimée correspond aux cinq sens, et chaque sens appelle aux souvenirs:

1. Le regard

Si le regard est le sens le plus archaïque des cinq sens, il est aussi le sens qui appelle le plus aux souvenirs, c'est le sens anti-oubli par excellence. La description visuelle a pour objet le corps, les parties du corps, ainsi que les détails vestimentaires. Dans les poèmes, nous remarquons une association femme/corps. La beauté de la silhouette et la pureté du visage constituent des qualités reconnues aux femmes par les poètes, qui recourent souvent à l'adjectif *baydhâ'*. Imru' al-Qays utilise cet adjectif dans trois vers: dans le premier, il compare sa bien aimée à un œuf pour la blancheur de la coquille. Cette comparaison fondée sur la blancheur prend une autre dimension symbolique celle de la fragilité de la femme belle: [Vers (L, 31, p. 30; T, 23, p. 8)]¹

*Wa-baydhati khidrin lâ yurâmu khibâ'u-hâ *** tamatta'-tu min lahwîn
bi-hâ ghayra mu'jali*

*Et l'œuf d'un nid, en sa coquille inaccessible
J'ai joui, de jouer d'elle, sans être en rien pressé*

La même comparaison est répétée dans un autre vers, où le poète ajoute la couleur jaune à la blancheur de l'œuf. Cette couleur jaune donne plus de lumière à la peau blanche: [Vers (L, 40, p. 30; T, 41, p. 97)]

*Ka-bikri l-muqânâti l-bayâdhi bi-sufratin *** ghadâ-hâ namîru l-mâ'i
ghayru l-muḥallali*

*Tel un premier œuf à la blanche mêlée d'ocre,
Nourrie qu'elle fut d'une eau pure, inaltérée*

¹ Le L est les initiales Larcher Pierre le traducteur, le T du premier transmetteur al-Tibrîzî.

Dans le troisième vers, Imru' al-Qays associe la blancheur de sa bien-aimée à sa taille légère: deux critères de la beauté parfaite chez le poète: [Vers (L, 39, p. 30; T, 31, p. 89)]

*Muhafhafatun baydhâ'u ghayru mufâdhatin *** tarâ'ibu-hâ masqûlatun ka-l-sajanjali*

Elle est légère, blanche, sans profusion aucune

Le haut de la poitrine poli comme un miroir

Comme le portrait de *Baydhat al-khidr* chez Imru' al-Qays, Hurayra chez al-A'shâ est l'un des plus beaux portraits de femme que la poésie antéislamique nous ait laissés, l'un des plus saisissants en tout cas. Al-A'shâ décrit de façon à suivre le regard que le lecteur ou l'auditeur poserait sur la femme s'ils la voyaient réellement. Par cet artifice, sa description permet de ressentir avec une grande précision la beauté de la femme, il commence par le front blanc [Vers (L, 2, p. 44; T, 2, p. 484)]:

*Gharrâ'u far'â'u masqûlun 'awâridhuhâ *** tamshi l-huwaynâ ka-ma yamshi l-wajî l-wahilu*

Front blanc, longs cheveux, éclat des dents: petits pas

Du cheval, sabot blessé sur le sol boueux

Le front est la partie la plus haute du visage, sa blancheur est comme une lumière qui illumine le visage. Tarafa utilise l'image de la lumière pour désigner la blancheur de sa bien-aimée: la comparaison est «motivée» ou complète ou explicite pour décrire cette blancheur: la lumière du soleil, puis le teint pur et enfin le visage qui n'a pas une seule flétrissure. En effet, même si le visage est blanc, la vieillesse ôte un peu de sa luminosité, c'est pourquoi le poète ajoute la teinture pure et le visage jeune [Vers (L, 10, p. 84; T, 10, p. 144)]:

*Wa-wajhin ka'anna l-shamsa 'alqat ridâ'a-hâ *** 'alay-hi naqiyyu l-lawni lam yatakhaddadi*

Et d'un visage, que l'on dirait par le soleil

Enrobé, au teint pur; sans nulle flétrissure.

La blancheur de la femme est bien plus qu'une simple particularité dans la poésie antéislamique, elle est essentielle à son image. Aussi devons-nous la considérer comme la caractéristique la plus importante dans l'évocation de la femme. Si nous étudions le symbolisme des couleurs, on peut s'apercevoir que le «brillant» est une qualité du blanc, le brillant est comme l'antidote pour échapper à l'oubli.

Les adjectifs qui viennent de façon presque systématique dans nos odes concernent le plus souvent le corps. Ces qualificatifs sont de deux ordres: ils déterminent tantôt la couleur de la peau de la femme, tantôt sa taille. Dans les vers précédents, il apparaît que les poètes associent le plus souvent la couleur de la peau à la taille. Imru' al-Qays attache une certaine importance à la taille. Pour lui, une belle femme se distingue par la finesse et la hauteur de sa taille. Il insiste sur cette taille féminine qui est une marque de beauté et d'élégance chez sa bien-aimée. Imru' al-Qays s'étend sur la description de cette partie du corps féminin, selon lui critère de la beauté. Il suggère également tout l'attrait, toute la portée sensuelle de cette partie intime du corps. Dans le premier vers [Vers (L, 39, p. 23; T, 31, p. 89)], il utilise deux adjectifs antonymes, *muhafhafatun* et *ghayru mufâdhatin*, pour désigner la taille fine de sa bien-aimée. La légèreté de la bien-aimée ne suffit pas

pour la rendre belle, le poète ajoute «sans profusion aucune» pour perfectionner la beauté. En effet, la femme accorde à sa taille une attention toute particulière car elle a conscience de la puissance séductrice de cette partie de son corps:

*Muhafhafatun baydhâ'u ghayru mufâdhatin *** tarâ'ibu-hâ masqûlatun ka-l-sajanjali*

Elle est légère, blanche, sans profusion aucune

Le haut de la poitrine poli comme un miroir

Dans le deuxième vers, Imru' al-Qays compare la taille de sa bien-aimée à une lanière fine et serrée, pour montrer la féminité du *kashh* de sa bien-aimée élégante et légère. La taille rehausse la stature de la femme, affine la silhouette et fait valoir les formes, révélatrices de la féminité du corps. En effet, elle met en relief le cou et les hanches de la femme, détails auxquels les hommes sont très attentifs [Vers (L, 45, p. 33; T, 36, p. 93)]:

*Wa-kashhin latîfin ka-l-jadîli mukhassarun *** wa-sâqin ka-'unbûbi l-saqiyyi l-mudallali*

Une taille aussi fine et serrée que lanière

Une jambe, tige [d'arbre] arrosé, tuteuré.

Chez Imru' al-Qays, l'image de la tige évoque les jambes et souligne la finesse de la taille. Même si les critiques arabes considèrent comme crues, les descriptions de la femme chez Imru' al-Qays, le Roi Errant, nous paraît doté d'une plus grande sensibilité que 'Amr b. Kulthûm, qui décrit la taille sans nous toucher [Vers (L, 17-18, p. 69; T, 17-18, p. 100)]:

*Wa-ma'kamatan yadhîqu l-bâbu 'an-hâ *** wa-kashhan qad junin-tu bi-hi junûnâ*

Un haut de hanches tel qu'étoit en est la porte

Un flanc, dont possédé je fus, à la folie

*Wa-sârîta-y bi-lanîin 'aw rukhâmin *** yarinnu khashâshu halyi-himâ ranînâ*

Deux colonnes [pour jambes] d'albâtre ou bien de marbre

Où les bijoux cliquetèrent: sonore cliquetis!

Dans la *Suspendue* de 'Amr, les connotations érotiques ont quelque chose de vide et froid, de hiératique. Il compare les hanches à une porte, puis il décrit leur effet sur lui (la folie). Cette sensation de folie pourrait être liée non à la beauté de la hanche, mais à son énormité. Si la femme est désignée dans ce qu'elle a de fuyant, de mécanique et de superficiel, son corps, lui, est déifié. Il exerce sur l'homme un magnétisme hautement dangereux.

'Amr décrit aussi les jambes comme deux masses de chaire lourdes, solides comme l'ivoire, froides comme le marbre. Imru' al-Qays au contraire lie le *kashh* aux jambes et le compare à un *jadîl*, il décrit deux jambes pleines de vie, toujours en relation avec l'eau source de vie. Chez 'Amr nous montre que les deux bras de sa bien-aimée ressemblent à ceux d'une jeune chamelle blanche avec un long cou [Vers (L, 14, p. 20; T, 12, p. 386)]:

*Dirâ'a-y 'aytalin 'admâ'a bikrin *** hijâni l-lawni lam taqra' janînâ*

Les deux bras d'une blanche chameleon au long col

A la robe racée, qui n'a jamais porté

Tout hommage serait superflu. Pour lui, ces attributs suffisent, et la femme ne mérite pas mieux. Dans la *Suspendue* destinée à sa tribu, il est inutile de décrire la femme longuement. Les femmes sont dévoilées sans l'être réellement. Cette forme particulière de la description de la femme révèle le vrai Moi des poètes, qui haïssent cette partie de leur être-même qui ne peut résister aux femmes, physiquement désirables, mais qui ne sont que des corps-objets.

La vision de la féminité chez 'Amr est très réductrice. Dans cette peinture exagérée de la bien-aimée, 'Amr creuse et pousse à l'extrême le portrait. Même s'il était le seul à décrire les seins [Vers (L, 15, p. 55; T, 13, pp. 387)], sa description est matérielle sans âme. Elle est d'une forme totalement vulgaire, au premier sens du terme: il s'agit d'une forme populaire, simple, aux images élémentaires soulignées avec crudité, aux couleurs criardes, à l'esthétique presque racoleuse.

*Wa-thadyan mith huqqi l-'âji rakhsan *** ḥasānan min 'akuffi l-lâmisînâ*
Un sein comme un ciboire, taillé dans l'ivoire, tendre
Et que jamais aucune paume n'a touché

Les seins sont considérés comme un lieu d'inflexion qui est «le lieu anatomique de la beauté, le point précis du corps du partenaire qui attire l'amant. On parle des points d'inflexion d'une courbe féminine (sein, cuisse, fesse)» [CHABEL, 1995: 221].

Al-A'shâ décrit Hurayra comme une femme grosse et charnue dans deux vers. Dans le premier, il utilise l'adjectif *bahnaka* pour désigner la femme énorme [Vers (L, 8, p. 44; T, 8, p. 486)]:

*Sifru l-wishâhi wa-mil'u l-dir'i bahnakatun *** 'idâ ta'attâ yakaâdu l-khasru yankhazilu*

Ceinture vide, chemise pleine, chair fraîche et ferme,
S'abandonne-t-elle, que sa taille se rompt presque

Ce même adjectif est utilisé chez Tarafa qui considère la femme grosse comme le sumum du plaisir [Vers (L, 62, p. 120; T, 60, p. 174)]:

*Wa-taqṣîru yawmi l-dajni wa-l-dajnu mu'jabun *** bi-bahnakatin taḥta l-tirâfi l-mu'ammadi*

Et raccourcir un jour d'orage – plaisant orage!
Dans les bras d'une belle, sous la tente mâtée

Chez al-A'shâ, l'adjectif *Hirkûlatun* désigne la femme grosse. En outre, le poète donne à cette image une dimension de séduction qui paraît dans la démarche de la bien-aimée. Les pieds ont également une valeur érotique et sensuelle [Vers (L, 10, p. 40; T, 10, p. 487)]:

*Hirkûlatun funuqun durmun marâfiqu-hâ *** ka-'anna 'akhmaṣa-hâ bi-l-shawki munta'ilu*

Charpentée et charnue, les coudes potelés.
La plante de ses pieds, d'épines semble chaussée!

Al-A'shâ peint à trois reprises la démarche de sa bien-aimée et l'effet qu'elle produit sur le poète. La démarche joue un rôle capital dans les aventures des héroïnes. La corpulence de la femme grosse donne à celle-ci une démarche lente, parfois même sa paresse l'empêche de marcher. Le poète souligne le caractère sensuel qui émane du corps dans certaines poses ou postures qu'adopte la femme.

Parfois même, elle exagère certaines positions car elle a conscience qu'elle concentre en elle un grand pouvoir de sensibilité et de séduction. Hurayra use de ce stratagème pour séduire al-A'shâ. Ainsi, la femme se livre à tout un jeu pour éveiller les sens et les désirs de l'homme [Vers (L, 6, p. 17; T, 6, p. 485)].

*Yakâdu yaşra 'u-hâ lawlâ tashaddudu-hâ *** 'idâ taqûmu 'ilâ jârati-ha l-kasalu*

Se lève t elle vers ses voisines, de langueur presque

Elle s'affaîsserait qu'elle ne ressaisisse

De la même façon, Hurayra s'applique à éveiller le désir du poète. Al-A'shâ dit selon Abû 'Ubayda [Vers (L, 7, p. 48; T, 7, p. 486)]:

*Idâ tulâ'ibu qirnan sâ'atan fatara-t *** wa-r-tajja min-hâ danûbu l-matni wa-l-kafalu*

Une heure à folâtrer avec une pareille

L'épuise, lui faisant frémir lombes et croupe!

Ainsi, la femme use de tous les appas de sa démarche sensuelle, grâce et délicatesse, sous le regard de l'homme qui y puise son plaisir.

Dans la même *Suspendue*, al-A'shâ évoque au vers 3, une figure féminine intermédiaire, entre la femme grosse et la femme maigre: elle est présentée par sa façon de marcher [Vers (L, 2, p. 32; T, 2, p. 484)]:

*ka'anna mishyata-hâ min bayti jârati-hâ *** marru l-sahâbati l-a raythun wa-lâ 'ajalu*

Sa démarche, en sortant de chez sa voisine, semble

Un nuage qui passe, ni rapide, ni lent

La métaphore du nuage, le poète suggère l'élégance et la délicatesse de la démarche, attributs de la féminité. La délicatesse de la démarche est aussi notée par 'Amr à propos des épouses bien-aimées [Vers (L, 86, p. 111; T, 87, p. 425)]:

*Idâ mâ ruh-na yamshî-na l-huwaynâ *** ka-ma-dhîtaraba-t mutûnu l-shâribînâ*

Quand elles vont, elles marchent doucement:

Ainsi font les buveurs dont l'échine s'agite

Le visage des femmes est le sujet d'un ensemble de tableaux qui en décrivent avec beaucoup de soin les traits les plus marquants, et placent la beauté du visage au premier plan, celle des yeux et de la bouche avant tout.

Les yeux, évidemment liés au regard, ont une place privilégiée. Imru' al-Qays compare le regard de sa bien-aimée à celui de l'oryx, et il insiste sur la séduction qu'il attribue également au «chasseur symbolique» [Vers (L, 41, p. 28 ; T, 32, p. 89)]:

*Taşuddu wa-tubdî 'an asîlin wa-tataqî *** bi-nâzîratin min wahşhi Wajrata mufîli*

Elle défend et montre une [joue] lisse, guettant

Du regard de l'oryx de Wajra pour son faon

La comparaison du regard de la femme à celui de l'oryx attribue implicitement à celle-là les qualités de celle-ci. Avec une image guerrière et cynégétique, Imru' al-Qays souligne le rapport qu'il y a entre lui et sa maîtresse. Le regard peureux de l'oryx peut être aussi le regard du poète séduit par sa bien-aimée.

En outre, ce regard animal est plein de tendresse, puisqu'il est le regard d'une mère qui veut défendre son petit.

Dans la représentation du visage, nos poètes s'attachent sur la bouche et les dents. Ces deux éléments constituent le premier éclat visible de la beauté naturelle. En outre, la peinture de la bouche met en relief la sensualité de la femme. La bouche est tantôt une étoile chez al-A'shâ [Vers (L, 13, p. 14; T, 13, p. 488)]:

*Yudhâhiku l-shamsa min-hâ kawkabun shariqun *** mu'azzarun bi-amîmi l-nabti muktahilu*

Aux [fleurs] étoiles qui rient au ris du soleil,

Sous le voile des plantes matures épanouies

Tantôt une camomille chez Imru' al-Qays [Vers (L, 22, p. 25; T, 22, p. 94)]:

*Bi-thaghrin mithli l-uḡḥuwâni munawwarin *** naqiyyi l-thanâyâ 'ashnaba ghayra 'ath'ali*

Dans une bouche à la clarté de la camomille

Aux plis purs, aux dents sûres, ne se chevauchant pas !

Tarafa recourt aux deux métaphores pour désigner la bouche de sa bien-aimée [Vers (L, 8, p. 42; T, 8, p. 138)]. Il s'attarde sur la description du sourire, marque importante de la beauté féminine.

*Wa-tabsimu 'an almâ ka'anna munawwaran *** takhallala ḥurra l-ramli da'sin lahu nadi*

Sourit d'une lèvre brune: ainsi, lumineuse,

La fleur perce la dune au cœur sous la rosée

'Anatra, lui aussi, s'attarde sur la description de la bouche [Vers (L, 13, p. 28; T, 13, p. 328)]:

*Id tastabika bi-dî ghurûbin wadhihin *** 'adbin muqabbalu-hu ladîdi l-maṭ'ami*

Elle te captive alors d'une candeur aiguë

Douce où baisers l'on donne, et délicieuse au goût

Les poètes proposent une vision fragmentée: ils juxtaposent les peintures des parties du corps qui leur semblent être les plus révélatrices de sa beauté. Les cheveux considérés comme élément important dans la distinction de la beauté féminine, sont décrits chez al-A'shâ et Imru' al-Qays: les beaux cheveux chez les Arabes sont les cheveux noirs et longs. Al-A'shâ dit [Vers (L, 2, p. 12; T, 2, p. 484)]:

*Gharrâ'u far'â'u maṣḡûlun 'awâridhuhâ *** tamshi l-huwaynâ ka-ma yamshi l-wajî l-wahilu*

Front blanc, longs cheveux, éclat des dents, petits pas

Du cheval, sabot blessé sur le sol boueux

Même si le poète ne précise pas explicitement la couleur noire des cheveux, le front blanc et les dents blanches ne se marient probablement qu'avec des cheveux noirs pour créer une image parfaite de la femme belle. Quant à Imru' al-Qays, il utilise une comparaison filée pour décrire la longueur des cheveux: il associe la femme à de la nature (ici un dattier). La femme est à l'image de la nature belle et généreuse [Vers (L, 43-44, p. 72; T, 35-36, pp. 92-93)]:

*Wa-far'in yazînu l-matna 'aswada fâhimin *** 'athîthin ka-qinwi l-nakhlati l-muta'athkili*

*Des cheveux, qui ornent son dos, noirs charbonneux
Aussi fournis qu'un régime de dattier, dense
Ghadâ 'iru-hâ mustashzirâtun 'ila l-'ulâ *** tadhillu l-'iqâsu fî muthannâ
wa mursali*

*Aux tresses s'élevant en torsades, aux nœuds
Se perdant dans des [mèches] ondulées ou défaites*
Pour décrire «la femme femelle» séductrice une source de plaisir, Imru' al-Qays utilise une langue épithétique. Il ne laisse pas un seul élément du corps sans le décrire. Le poète voyageur, qui regarde le corps, plus proche, plus éclairé, plus actif par sa sensualité, devient le sculpteur de la beauté. Si l'évocation du corps se fait souvent par les parties jugées les plus sensuelles (œil, bouche, dents,) Imru' al-Qays n'oublie pas les doigts [Vers (L, 47, p. 33; T, 38, p. 95)]:

*Wa-ta 'tû bi-rakhsin ghayra shathnin ka'anna-hu *** 'asârî'u Zabyin 'aw masâwîku 'ishîli*

*Elle prend d'une [main aux doigts] fins et graciles
Comme des vers de Daby ou des cure-dents d'ishil*
Avec la métaphore des cure-dents, apparaît l'image de la femme «plante» revient. L'image originelle des vers de terre pour désigner les doigts de la bien-aimée donne à l'animal une dimension poétique.

Chez Labîd, la chanteuse qui joue avec son pouce pour créer de belles mélodies [Vers (L, 60, p. 66; T, 60, p. 295)]:

*Bi-ṣabûhi ṣâfiyatin wa-jadbi karînatin *** bi-muwattarin ta'tâlu-hu 'ibhâmu-hâ*

*De matins arrosés de vin pur, sous le charme
D'une chanteuse de luth qui en joue de son pouce*
L'art de la toilette chez les femmes est au service de plaire et de séduire. Le corps lavé, massé, épilé, traité et parfumé suivant un véritable rituel social renforce le rôle que la femme est amenée à jouer en tant que corps-objet. La femme en joue, car son corps est son seul instrument de séduction face à l'homme. En plus du henné, les poètes évoquent d'autres objets tels que le miroir dans les comparaisons célébrant la beauté. On le trouve deux fois dans nos textes. Imru' al-Qays compare la joue de sa bien-aimée à un miroir [Vers (L, 39, p. 45; T, 31, p. 89)]:

*Muhafhafâtun baydhâ'u ghayru mufâdhatin *** tarâ'ibu-hâ maṣqûlatun ka-l-sajanjali*

*Elle est légère, blanche, sans profusion aucune
Le haut de la poitrine poli comme un miroir*
Tarafa compare les yeux de sa chamelle à deux miroirs [Vers (L, 32, p. 74; T, 31, pp. 157)]:

*Wa-'aynâni ka-l-mâwiyatayni s-takanna-tâ *** bi-kahfa-y hijâjay ṣakhratin qalti mawridi*

*Ses yeux; deux miroirs blottis dans deux cavités,
Leurs orbites, trous dans la roche, où l'on vient boire*
Les *Suspendues* sont un album de la beauté féminine: on y observe que les femmes cherchent tous les moyens pour séduire. Le tatouage est aussi un rituel

pour embellir le corps. Zuhayr évoque les tatouages comme une méthode parfaite pour parer la main [Vers (L, 2, p. 22; T, 2, p. 203)]:

*Wa-dârun la-hâ bi-l-Raqmatayni ka-'anna-hâ *** marâjî'u washmin fî nawâshîri mi'sami*

Elle a une demeure aux deux Raqma pareille

Au retour d'un tatouage, sur les nerfs d'un poignet

Tarafa évoque le khôl «ithmid» qui embellit les yeux de la bien-aimée ajoutant au regard majesté lumière [Vers (L, 8, p. 75; T, 9, pp.139)]:

*Saqat-hu iyâtu l-shamsi illâ lithâti-hi *** usiffa wa-lam takdim 'alay-hi bi-ithmidi*

Inondée d'un rai de soleil, fors ses gencives,

Frottées, sans qu'elle y morde, au baume d'antimoine

Le dernier élément du corps décrit par nos poètes est le cou, celui de la bien-aimée chez 'Antara, Tarafa et Imru' al-Qays. 'Antara dit [Vers (L, 62, p. 88; T, 62, p. 368)]:

*Wa-ka'ann-ma l-tafata-t bi-jîdi jidâyatî *** rasha'in mina l-ghizlâni hurrin 'arthami*

Elle a tourné, aurait-on dit, le col d'un beau

Petit de gazelles, pur, et au blanc museau

Imru' al-Qays dit [Vers (L, 42, p. 63; T, 33, p. 92)]:

*Wa-jîdin ka-jîdi l-ri'mi laysa bi-fâhîshin *** 'idâ hiya nassat-hu wa-lâ bi-mu'attali*

Un cou de gazelle blanche, mais point trop long

Quand elle le redresse, ni surtout sans parure

Tarafa dit [Vers (L, 6-7, p. 20; T, 6-7, pp. 137-138)]:

*Wa-fî l-hayyi ahwâ yanfudhu l-murda shâdinun *** muzâhiru samṭa-y lu'lu'in wa-zabarjadi*

Dans le clan, il est un faon, brun, secouant les arbres

Doublant un rang de perles par un rang de topazes;

*Khadûlun turâ'i rabraban bi-khamilatin *** tanâwalu 'atrâfa l-barîri wa-tartadi*

A l'écart, elle paît, en troupe, un sol touffu

Se saisit des rameaux portant les baies, s'en vêt

Chez les trois poètes, le comparant est le cou d'une gazelle. Les exemples cités montrent qu'il existe dans la comparaison un rapprochement entre le comparé et le comparant. Le rapprochement est inspiré par la ressemblance qui se fonde d'abord sur une similitude visuelle. Cette ressemblance pourrait se situer aussi bien au niveau plus profond dans le contexte du poème. Ici, la description a une dimension animale «sacrée». Qu'elle touche à l'infiniment beau ou à l'extrême laideur dans toute sa crudité, elle est forcément sublime. Tout au moins tendait-elle vers le Beau.

'Antara et de Tarafa se sont contentés de décrire le mouvement de la gazelle. Le vers de Imru' al-Qays décrit une femme doublement belle, belle d'allure et belle par sa parure. La métaphore de Imru' al-Qays propose une image parfaite du cou (*laysa bi-fâhîshin*) qui est paré de bijoux: l'image de l'animal est associée à une image humaine traduite par les bijoux. Chez 'Antara, la femme est seulement

comparée à la gazelle. Chez Tarafa, elle l'est à un *shâdin* qui tend son cou. Tarafa met l'accent sur sa préférence pour cet animal: en le décrivant avec un long cou, il lui reconnaît une silhouette plus gracieuse que celle des autres animaux. Le traitement qu'en fait le poète est singulier puisqu'il présente la gazelle dans un mouvement très précis, mettent en avant la grâce et la souplesse de l'animal, mêlée de puissance et de résistance à l'effort. En outre, Tarafa ajoute à sa belle-aimée l'éclat des parures. Tarafa est l'un des poètes qui a détaillé les bijoux en citant quelques exemples de pierres précieuses. Sa bien-aimée orne son cou de deux colliers: l'un de perles (*lu'lu'*), l'autre de topazes (*zabarjad*), signe de sa richesse.

Imru' al-Qays, pourtant pionnier de la description de la femme, ne s'attache guère aux bijoux ou aux parures, évoqués implicitement dans ce vers [Vers (L, 38, p. 35; T, 30, p. 86)]:

*Haṣartu bi-fawday ra'si-hâ fa-tamâyala-t *** 'alay-yâ hadhîma l-kashhi rayya l-mukhalkhali*

*Je la pris par les tempes; elle glissa/ sur moi,
Flanc ferme, mais charnue où l'on met chevilliers*

La nature des bijoux ou des parures, leur nombre, leur matière restent inconnus, sauf la jambe charnue et pleine de chevilliers. Ici, l'adjectif *rayyân* est plus important que *mukhalkhali*, le bijou est un artifice pour attirer l'homme: il sert de faire valoir à la femme, et la rend désirable. Aussi, la quête des bijoux, la recherche de l'éclat et de la brillance, sont-elles une préoccupation première de la femme coquette.

Dans les *Mu'allaqât*, les poètes soulignent l'importance et le soin que les femmes accordent à leur tenue vestimentaire, et font découvrir aux auditeurs l'habit féminin. La femme est toujours en quête de nouveauté, d'originalité pour surprendre et éblouir l'homme: la variété de la mise module l'apparence de la femme, toujours plus recherchée et plus raffinée. La beauté de la femme repose donc en partie sur l'habit qu'elle endosse, et cette mise variée et recherchée souligne la dualité du caractère féminin.

Imru' al-Qays est l'un des poètes antéislamiques qui ont accordé une grande importance à l'habit féminin. La femme découvre certaines parties de son corps pour séduire l'homme: elle adopte une démarche propre à charmer l'homme, lance le voile au-dessus de sa tête sans le serrer, attirant le regard sur ses colliers, ses boucles d'oreille et son cou, ou encore laisse l'habit traîner derrière elle. Il décrit l'une de ses aventures amoureuses [Vers (L, 36, p. 22; T, 28, p. 85)]:

*Kharaj-tu bi-hâ amshî tajurru warâ'a-nâ *** 'alâ atharay-nâ ḍayla mirṭin muraḥḥali*

*Je la fis sortir, moi marchant, elle traînant
Sur nos deux pas la queue d'un manteau arçonné*

Imru' al-Qays mentionne toujours l'habit long comparable à une robe longue de mariée, qui désigne par métonymie une femme orgueilleuse et hautaine. De l'expression *ḍayl mirṭin muraḥḥal*, nous pouvons tirer deux sens: cet habit est la marque de la richesse de la femme, ou cet habit, grâce à sa longueur, cache les traces de pas des deux amants. Il décrit l'une de ses maîtresses en suggérant la richesse de ses habits [Vers (L, 34, p. 21; T, 26, p. 83)]:

*Fa-ji'-tu wa-qad nadhdha-t li-nawmin thiyâba-hâ *** lada l-sitri illâ
libsata l-mutafadhdhili*

Je vins. Elle avait ôté, pour dormir, ses robes

Près du voile, hormis une, façon négligée

La femme antéislamique, selon Imru' al-Qays, ne serre pas sa «nuiette», elle délaisse les habits du jour pour la nuit. *Libsat al-mutafadhdhil* désigne l'habit de nuit. *Al-mutafadhdhil* est celui qui porte un seul habit pour être à l'aise dans son travail, mais il s'agit ici d'une sorte d'habit léger et transparent qui appartient à la femme riche. Cette femme possède beaucoup d'habits: habits d'apparat, habits d'intérieur et enfin habits de nuit. On voit l'importance du rôle des habits dans la distinction des personnes, des rôles sociaux et des classes. Outre le raffinement, certaines femmes sont connues par la profusion de leurs vêtements, elles changent sans cesse de tenue.

A l'évidence, les *Suspendues* sont très riches en images visuelles célébrant la beauté féminine, toutefois, les poètes évoquent également le soin particulier que la femme arabe antéislamique accorde aux sons, qui sont des sources pour ressusciter les souvenirs avec la bien-aimée.

2. L'ouïe

L'étude de la description de la femme selon les catégories sensorielles (les cinq sens) nous conduit en second lieu à rechercher les images auditives. Grâce aux images auditives que nous offre la poésie, nous pouvons compléter notre représentation mentale de la femme antéislamique. Deux types d'images auditives constituent le paradigme sonore de nos poèmes:

«Les chants des danseuses sont les sons principaux qui ajoutent au plaisir mille sensations.

Viennent, ensuite, les sons des bijoux».

Comme nous l'avons vu à propos de la *qayna*, le plaisir visuel serait incomplet sans le plaisir de l'oreille. Tarafa était amoureux de la musique, et sa taverne était réputée pour le chant. La musique chante l'amour, les actes de bravoure et de générosité. Tarafa et ses amis ne cessent de demander des chants [Vers (L, 51-52, p. 66; T, 50-51, p. 170)]:

*Idâ nahnu qul-nâ s-ma'î-na n-bara-t la-nâ *** 'alâ risli-hâ matrûqatan
lam tashaddadi*

Quand nous disons: «fais-nous entendre» elle nous offre

Sa mélodie, langoureusement, sans forcer;

*Idâ rajja'a-t fî sawti-hâ khil-ta sawta-hâ *** tajâwuba 'az'ârin 'alâ
ruba'in radi*

Et, dans le refrain de sa voix on croit entendre

Le répons de nourrices, pleurant un petit mort

Le chant de la *qayna* comme en sainteté, c'est l'itinéraire pour atteindre le meilleur qui fait le charme et la magie. C'est le chant de la *qayna* qui donne à la musique sa beauté et son charme. Sans la voix humaine, l'instrument est sans âme, comme le précise al-A'shâ [Vers (L, 30, p. 25; T, 30, p. 496)]:

*Wa-mustajībun takhālu l-ṣanja yusmi'u-hu *** idā turajji'u fi-hi l-qaynatu l-fudhulu*

Ah! le [luth] qui répond, dirait-on aux cymbales

Dans le refrain de la chanteuse dévêtue

Les sons des bijoux participent également au charme des scènes féminines et aux tableaux consacrés aux femmes. Les bijoux (*al-huliyy*) est dérivé du verbe *halā* qui signifie être délicieux. L'ornement appartient à la tradition: les femmes antéislamiques se paraient de *askhiba*, objets dépourvus d'or, d'argent ou de cuivre, le *sahkâb* était la parure des pauvres portée par les esclaves et les servantes avant le mariage.

Dans les *Suspendues*, les femmes portent des colliers, des bracelets et des chevilliers, instruments de la séduction qui s'ajoutent à l'exhibition. Nous trouvons deux exemples qui évoquent les sons des bijoux. 'Amr décrit sa bien-aimée avec des jambes ornées de nombreux *khlâkhîl* (chevilliers) et les poignets, de bracelets [Vers (L, 13, p. 69; T, 13, p. 328)]:

*Wa-sârîta-y bi-lanṭin 'aw rukhâmin *** yarinnu khashâshu ḥalyi-himâ ranînâ*

Deux colonnes [pour jambes] d'albâtre ou bien de marbre

Où les bijoux cliquetèrent: sonore cliquetis!

La femme de 'Amr, blanche, grosse, fait entendre, quand elle marche, le cliquetis de ses bijoux. Le poète décrit les membres d'un corps vivant – «les jambes» –, plein de chaleur et de beauté, par des métaphores où apparaissent des matériaux inertes «albâtre» et «marbre»: la blancheur est célébrée, mais sans vie; elle est corrigée par le son des bijoux pour montrer que cette femme est pleine de vie. Dans la parure féminine, le bijou occupe également une place primordiale: il révèle l'élégance et le goût raffiné de la femme. Celle-ci aime à étaler et à exposer ses bijoux. Elle opère un choix dans sa parure pour se distinguer des autres femmes, suivant les couleurs, les formes et les matières propres à créer une harmonie entre la mise et les bijoux. L'étalage et l'accord des perles, des colliers et des bracelets sont très précis, ils révèlent l'élégance et la délicatesse de la femme, toujours soucieuse de plaire et de subjuguer l'homme.

Par ailleurs, le bijou est également le signe de la richesse et il indique le rang social de la femme. Il prend alors une valeur ostentatoire et il renseigne le degré de richesse. Il valorise alors la femme en tant qu'être mais aussi, en tant que femme appartenant à une classe. Le joyau ne tend plus seulement à mettre en évidence les appas de la femme, mais cette distinction par la parure éveille l'avidité et la cupidité plus encore que le désir de l'homme. Ainsi, plus la femme est parée plus elle a d'attraits, et plus sa conquête devient palpitante, car elle semble inaccessible pour l'homme de rang social inférieur. Tel est le cas dans l'aventure d'al-A'shâ [Vers (L, 4, p. 25; T, 4, p. 484)]:

*Tasma'u li-l-ḥalyi waswâsan 'idâ n-ṣarafa-t *** ka-ma s-ta'âna bi-rîḥin 'ishriqun zajilu*

S'en va-t-elle on entend ses bijoux cliqueter

Comme cassie qui bruisse avec l'aide du vent!

Chez al-A‘shâ, l’image est progressive (*Tarâkumiyya*): visuelle: la taille, la couleur et le mouvement, et auditive: le son des bijoux. La femme consciente d’être convoitée, utilise les bijoux pour attirer l’homme dans ses filets. L’association du son des bijoux et du bruit de la marche ne fait qu’ajouter à l’impression presque palpable de douceur et de plaisir. Il y a dans les mots utilisés pour la description, qui rendent vivant même les éléments, une sensation pratiquement érotique, un peu douceuse et forte à la fois, traduite par le son des bijoux et le sifflement du vent. L’expression *waswâs*, sifflement en parlant du diable, montre que le poète tombe dans les filets de sa bien-aimée. Dans *Suspendues*, la beauté est reine. La conception de la séduction n’est pas limitée à des notions d’esthétisme, le corps féminin doit aussi dégager une aura. La femme est l’être séduisant par excellence, elle ensorcelle les sens et l’esprit par son corps, ses habits, ses bijoux, sa volupté et ses mouvements. Le corps se déplace avec grâce, il exhale les senteurs et des fards les plus raffinés, les gestes sont élégants et majestueux mêlés à des sons merveilleux.

Dans les *Suspendues*, la femme devient une présence vivante, elle n’est pas seulement donnée à voir ou à entendre, on la sent, on la touche et on la goûte.

3. Le goût

Les poètes misent sur les souvenirs gustatifs dont l’évocation fait forcément naître chez le lecteur une sensation physique d’envie et de plaisir. De la sorte, la description devient ultra-réaliste, puisque physiquement ressentie. Pour définir la beauté, le poète associe souvent à la femme une image de la nature, animal et plante. Il souligne clairement l’intérêt accordé à la beauté corporelle. Parmi toutes les douceurs suaves, l’évocation des lèvres accentue l’impression de présence réelle et vivante: leur seul souvenir réveille les frissons ressentis dans les baisers. ‘Antara ne se contente pas de décrire la douceur des lèvres, mais il imagine les délices des baisers. Le vocabulaire employé, en effet, rapproche l’éclat des lèvres de celui du soleil (*wadhîh*) et évoque le goût infiniment délicieux des baisers. Beauté et goût ne font qu’un chez ‘Antara [Vers (L, 13, p. 69; T, 13, p. 328)]:

*Id tastabika bi-dî ghurûbin wadhîhin *** ‘adbin muqabbahu-hu ladi di l-maṭ’ami*

Elle te captive alors d’une candeur aiguë

Douce où baisers l’on donne, et délicieuse au goût

Imru’ al-Qays dit [Vers (L, 21, p. 28; T, 21 p. 93)]:

*Da’i l-bakra lâ turthî la-hu min ridâfinâ *** wa-hâtî ‘adîqînâ janâta l-qurunfuli*

Ne plains pas le jeunot, d’être à deux sur sa croupe!

Mais laisse – nous goûter le girofle cueilli

En faisant appel à l’imaginaire, à la fois fugace et profondément permanent, la métaphore du girofle appelle une forme d’éternité. Les sensations sont intimes, personnelles, sensuelles et en même temps systématiques et reproductibles: nul ne reste insensible à ces descriptions. Cette métaphore traduit le charme et le mystère de la femme, et note le goût magnifique de ses lèvres. Même si ces métaphores sont attendues et usées, elles nous transportent dans un univers merveilleux.

Dans le monde des *Suspendues*, l'existence apparaît comme une mosaïque de sensations multiples, comme une somme d'expériences concrètes, et surtout d'expériences de matières: liquides, lumières, sons et aussi odeurs.

4. L'olfactif

La sensation olfactive implique une relation spatiale de proximité. Elle permet au sujet «sentant» d'intérioriser le monde extérieur et d'en être informé. Comme les couleurs, plus encore peut-être, les vapeurs, les parfums et les odeurs que répand le paysage de la femme, ou sa présence permettent au poète de s'évader et de rêver. Comme pour les goûts, le poète fait appel à sa mémoire olfactive, mêlant aux délices du poème de doux souvenirs personnels, qui nourrissent son imagination et favorisant donc son évasion. La perception visuelle suppose une distance entre le sujet et l'objet. Au contraire, l'odeur enveloppe la personne et la chose, le percevant et le perçu, dans une même sphère. C'est sans doute parce que l'odorat ne se sépare pas facilement du goût et du toucher. Cette association entre les trois sens apparaît clairement dans la description de la bouche de la bien-aimée chez 'Antara [Vers (L, 14-19, p. 49; T, 14-19, pp. 329-334)]:

*Wa-ka'anna fârata tâjirin bi-qasîmatin *** sabaqa-t 'awâridhuhâ ilay-ka mina l-fami*

Et c'est un parfum de marchand sur une belle

Qui a devancé vers toi l'éclat de sa bouche

*Aw rawdhatan 'unfan tadhammana nabtu-hâ *** ghaythun qalîlu l-dimni laysa bi-ma'lami*

Ou un jardin nouveau, aux plantes assurées

Par une fine ondée, ne laissant pas de marque

*Jâda-t 'aly-hi kullu bikrin hurratin *** fa-tarak-na kulla qarâratin ka-l-dirhami*

Inondées de chaque averse, première, et pure,

Et qui laisse une drahame au fond de chaque trou

*Sahhan wa-taskâban fa-kulla 'ashiyyatin *** yajrî 'alay-ha l-mâ'u lam yataṣarrami*

Et coulant et ruisselant, et où, chaque soir,

[Oui, chaque soir] l'eau court, continuellement

*Wa-khala l-dubâbu fâ-laysa bi-bârihin *** gharidan ka-fi'li l-shâribi l-mutarannimi*

Là, seules, les mouches, qui sans cesse bombinent

Comme fait le buveur poussant la chansonnette

*Hazijan yahukku dirâ'a-hu bi-dirâ'-ihi *** qadhu l-mukibbi 'ala l-zinâdi l-'ajdami*

Et bruissent en frottant leurs pattes une à une

Comme un manchot qui s'entête à battre briquet

Chez 'Antara l'image de la bouche de la femme revêt trois aspects: elle a trait au goût et au toucher quand il s'agit de la douceur des baisers, à l'odeur à propos du parfum du marchand, et à la vue, quand apparaissent les paysages du jardin. C'est une métaphore filée (*mumtadda* ou *tamthîl*): la bouche ressemble à un

jardin «vierge» au moment où il n'y a pas beaucoup de pluie; cette pluie est fine (première, et pure) coulant et ruisselant; enfin, des mouches s'amuse entre les fleurs. La bouche, dans la Suspendue de 'Antara est dotée, par toutes ces sensations, des aspects de la nature. Habituellement, la présence des mouches dans la description a de quoi surprendre: aux mouches sont associés laideur, et infect. Sans cesse bourdonnantes, tourbillonnantes, agaçantes, les mouches sont insupportables. Elles prospèrent sur la pourriture et la nature en décomposition. En revanche, la mouche, dans la Suspendue de 'Antara, est traitée comme une «pionnière de la beauté». Cette image trouve son prolongement dans l'association entre odeur et bouche. Les belles mouches sont le sujet d'un tableau flatteur, où leurs mouvements sont mis en lumière. La mention des ailes complète l'image de la mouche, sans qu'il soit besoin d'ajouter quoi que ce soit sur sa beauté. L'abondance des verbes traduit l'activité débordante des mouches. Enfin, l'image de l'insecte ne serait pas complète si son bourdonnement n'était pas perçu.

Imru' al-Qays évoque les parfums à cinq reprises. Nous trouvons deux occurrences du musc [Vers (L, 46, p. 59; T, 37, p. 94)]:

*Wa-tudhhi fatîtu l-miski fawqa firâshi-hâ *** na'ûmu l-dhuhâ lam tantatîq 'an tafadhdhuli*

Le matin, c'est du musc émietté sur sa couche,

Où elle se prélassa, en négligé, sans robe

Et il dit [Vers (L, 11, p. 61; T, 8, p. 60)]:

*Idâ qâma-tâ tadhawwa'a l-misku min-humâ *** nasîma l-sîbâ jâ'a-t bi-rayya l-qurunfuli*

Quand elles se levaient, le musc s'exhalait en elle

Brise d'est apportant l'effluve du girofle

Le premier vers montre une jeune femme riche, maîtresse de maison et fainéante. Elle a rempli son lit de musc. Ici c'est l'olfactif qui attire plus que le visuel. L'homme pourrait être séduit même s'il était aveugle. Dans le deuxième vers, le poète lie le musc à une autre odeur, celle du girofle.

Le musc reste le parfum le plus répandu chez les femmes. Al-A'shâ décrit sa bien-aimée parfumée de musc et d'iris [Vers (L, 11, p. 27; T, 11, p. 487)]:

*Idâ taqûmu yadhû'u l-misku 'aswiratan *** wa-zanbaqu l-wardu min 'ardâni-hâ shamîlu*

Le musc quand elle se lève s'exhale par bouffée

Et l'iris rubescent, de ses manches, diffuse

La proximité entre le toucher et l'odorat, qui est une proximité toute spatiale, explique que l'odeur n'est pas, en elle-même, une valeur bien définie. C'est-à-dire que la façon de percevoir l'odeur, le fait de la juger agréable ou non, dépend finalement assez peu de l'odeur elle-même. Si par exemple, l'expérience tactile associée à une odeur, est agréable, il y a des chances pour que cette odeur soit jugée agréable. Dans une autre situation, la même odeur sera perçue comme nettement désagréable.

5. Le toucher

Les poètes établissent souvent une analogie entre la femme et la nature, elle peut même être assimilée à la nature: cette association d'images souligne son caractère précieux, fragile et éclatant. Tels sont les traits de la femme que l'homme cherche à courtiser.

Parmi les multiples comparaisons recensées, le comparant «eau» est le plus fréquent. Les descriptions établissent entre la forme et la matière, des correspondances à la fois visuelles et tactiles, fondées sur les attributs connus à la femme et à l'eau: la transparence et la douceur. L'eau fraîchement tombée, non foulée par les pas, est immaculée et par conséquent symbole de pureté. La *Suspendue* d'Imru' al-Qays comprend nombre de comparaisons de ce type. Il décrit une scène érotique avec sa bien-aimée [Vers (L, 38, p. 50; T, 30, p. 86; Z, 30, p. 26)]:

*Haṣartu bi-fawday ra ṣi-hâ fa-tamâyala-t *** 'alay-yâ hadhîma l-kashhi rayya l-mukhalkhali*

*Je la pris par les tempes; elle glissa sur moi,
Flanc ferme, mais charnue où l'on met chevilliers*

Sa bien-aimée ressemble à un œuf blanc et nourri d'eau [Vers (L, 40, p. 50; T, 41, p. 97; Z, 32, p. 27)]:

*Ka-bikri l-muqânâti l-bayâdhi bi-sufratin *** ghadâ-hâ namîru l-mâ'i ghayru l-muḥallali*

*Tel un premier œuf à la blanche mêlée d'ocre,
Nourrie qu'elle fut d'une eau pure, inaltérée*

Ses jambes comme des tiges arrosées [Vers (L, 45, p. 51; T, 36, p. 93; Z, 37, p. 29)]:

*Wa-kashhin laṭîfin ka-l-jadîli mukhassarun *** wa-sâqin ka-unbûbi l-saqiyyi l-mudallali*

*Une taille aussi fine et serrée que lanière
Une jambe, tige [d'arbre] arrosé, tuteuré*

Ainsi, les corps dans la *Suspendue* d'Imru' al-Qays ne vieillissent pas, mais ils rajeunissent, tels les plantes arrosées avec l'eau. Le dessein du poète fait voir le corps avec ses trésors, comme une énergie débordante. Le mouvement même de la description est comparable à celui de l'eau qui coule.

Imru' al-Qays évoque de façon très sensuelle le corps féminin. La description de la femme suggère sa découverte de la sexualité à la faveur du corps lisse. Sa poitrine est lisse comme un miroir [Vers (L, 39, p. 50; T, 31, p. 89; Z, 31, p. 27)]:

*Muḥafḥafatun baydhâ'u ghayru mufâdhatin *** tarâ'ibu-hâ maṣqûlatun ka-l-sajanjali*

*Elle est légère, blanche, sans profusion aucune
Le haut de la poitrine poli comme un miroir*

Sa joue est lisse [Vers (L, 41, p. 51; T, 32, p. 89; Z, 33, p. 28)]:

*Taṣuddu wa-tubdî 'an asîlin wa-tataqî *** bi-nâziratin min waḥshi Wajrata muḥfili*

*Elle défend et montre une [joue] lisse, guettant
Du regard de l'oryx de Wajra pour son faon*

Comme nous l'avons vu auparavant, le poète est amoureux des femmes 'adârâ. Dans un autre vers, le poète compare les cheveux fournis à un régime de dattier. Si le caractère lisse n'apparaît pas dans la description des cheveux, cela n'empêche pas le désir de les toucher. Les cheveux fournis constituent un caractère de la femme bédouine.

*Wa-far'in yazînu l-matna 'aswada fâhimin *** athîthin ka-qinwi l-nakhlati l-muta'athkili*

Des cheveux, qui ornent son dos, noirs charbonneux

Aussi fournis qu'un régime de dattier, dense

En outre, Tarafa évoque la dimension sensuelle et érotique du corps féminin qui se découvre sous les mains du poète et ses chaudes caresses : la sensibilité de la femme se révèle à travers le toucher de l'homme qui explore le corps. L'érotisme du corps féminin est aussi évoqué par le caractère lisse de la peau [Vers (L, 50, p. 65; T, 49, p. 169; Z, 49, p. 66)]:

*Rahibun qitâbu l-jaybi min-hâ raqiqatun *** bi-jassi l-nadamâ badhdhatu l-mutajarridi*

Accueillante, l'échancrure de sa robe! douce, elle

Aux caresses des convives, peau fine où elle est nue

L'influence naturelle ou volontaire de la femme dans le monde antéislamique dépend du rôle qui lui incombe. Les femmes nombreuses dans nos *Suspendues* sont le sujet de descriptions variées, mais toutes maîtrisent l'art de séduire. La séduction proprement dite est le sujet de plusieurs représentations dans nos *Suspendues*. On ne peut oublier la séduction physique avec les portraits magnifiques qui ont, en outre, une signification sentimentale. Toutefois, il existe une séduction morale, fondée sur l'intelligence et la vertu de la femme.

BIBLIOGRAPHIE

- AL-TIBRIZI, 1964. *Sharh al-Qasâ'id al-'Ashr*, Le Caire, Maktabat Muhammad 'Alî Subayh;
 CHABEL, Malek, 1995. *Encyclopédie de l'amour en Islam*, Paris, Payot & Rivages;
 LARCHER, Pierre, 2000. *Les Mu'allaqât: les sept poèmes préislamiques*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana;
 LARCHER, Pierre, 2004. *Le guetteur de mirages: cinq poèmes préislamiques d'al-A'shâ Maymûn, 'Abîd b. al-Abras et al-Nâbigha al-Dhubaynî*, Arles, Sindbad-Actes sud.

JE ME SOUVIENS: LA QUERELLE GAUMISTE ENTRE TEMPETE ET DEBACLE

Irena Trujic
Université de Montréal
irena.trujic@gmail.com

Abstract: This article aims to show how Québécois authors of the nineteenth century use their educational background to describe the Canadian wilderness, even though a dispute over teaching Classics arises among intellectuals. It focuses on the example of “La Débâcle” from *Les Anciens Canadiens* by Philippe Aubert de Gaspé.

Keywords: intertextuality, Quebec literature, Virgil, Philippe Aubert de Gaspé, XIXth century.

Résumé: Cet article se propose de montrer comment les auteurs québécois du XIX^e siècle utilisent leurs souvenirs scolaires pour décrire la nature canadienne, alors même qu’une querelle sur l’enseignement classique agite les milieux intellectuels. Il se centre sur l’exemple de «La Débâcle» des *Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé.

Mots-clés: intertextualité, littérature québécoise, Virgile, Philippe Aubert de Gaspé, XIX^e siècle.

1. Introduction

La littérature québécoise voit le jour dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. L’anecdote est bien connue: des intellectuels se réunissant régulièrement dans l’arrière-boutique d’une librairie – en particulier Casgrain, Gérin-Lajoie, LaRue et Taché –, se proposent un jour de donner tort à lord Durham qui avait jugé le peuple canadien-français «sans histoire ni littérature» (ROBIDOUX, 1994: 13). Pour ce faire, le groupe crée une revue littéraire – *Les soirées canadiennes* – qui leur permettra de «raconter les délicieuses histoires du peuple avant qu’il les ait oubliées.»¹ Sous cette première impulsion, différents périodiques littéraires verront le jour et publieront, sous forme d’extraits ou dans leur intégralité, des œuvres nationales. Pour reprendre les termes de l’abbé Casgrain, que l’on considère comme le principal animateur du mouvement littéraire de 1860, ces œuvres devaient constituer le «miroir [du peuple canadien] dans les diverses phases de son existence» (CASGRAIN, 1866: 26).

¹ Cette citation est une phrase de Charles Nodier que les fondateurs de la revue reprennent comme épigraphe.

Ces premières œuvres québécoises souffrent de préjugés particulièrement défavorables qu'il semble difficile de dépasser. La critique contemporaine leur reproche ainsi de dévaluer la forme au profit du contenu: «l'impératif patriotique fait oublier le souci littéraire. On néglige ou on craint d'établir une doctrine, d'approfondir une esthétique au-delà de ses apparences faciles» (ROBIDOUX, 1994: 123). Elles proposent pourtant un usage extrêmement poussé de l'intertextualité gréco-latine qui n'a pour l'instant fait l'objet d'aucune étude systématique. Cet «oubli» de la critique² est étonnant lorsqu'on se rappelle que les auteurs actifs durant la période ont tous été scolarisés dans des collèges classiques³ où la langue et littérature latine étaient à la base de l'enseignement et le français était appris par la traduction de textes latins ou grecs (GALARNEAU, 1978: 170): la littérature latine constituait donc avec certitude un modèle vers lequel les auteurs pouvaient se tourner. Modèle d'ailleurs largement remis en question par la querelle gaumiste – portant sur l'enseignement de la littérature latine – qui agite les milieux canadiens-français de l'époque.

La querelle gaumiste prend sa source en France, lorsque Mgr Jean-Joseph Gaume publie *Le ver rongeur des sociétés modernes* (1851). Sa théorie est simple: il considère l'enseignement de la littérature païenne comme la source de la décadence – ou, selon ses termes, de la maladie – de la société française: l'irrespect de l'autorité paternelle, le divorce, la polygamie, le socialisme et le communisme entre autres sont directement «le fruit de l'enseignement classique» (GAUME, 1851: 32). Douteuses sur le plan moral, les œuvres littéraires païennes mettent en scènes des figures et divinités mythologiques incompatibles avec un enseignement chrétien. Gaume plaide ainsi pour une révolution du programme scolaire afin de «sauver la société, si elle peut encore être sauvée, ou du moins empêcher que toute chair ne périclite dans le cataclysme effroyable qui nous menace» (GAUME, 1851: 4).

Les théories gaumistes ne rencontrent qu'un faible enthousiasme en France, certainement parce que l'école est devenue laïque dans les années suivant la Révolution et relève dès 1793 de l'État. La situation est différente au Canada, où l'éducation reste le monopole de l'Église. Dans cette société profondément catholique – dernier rempart du catholicisme sur un continent anglican – fervents partisans du gaumisme et farouches

² Mentionnons toutefois l'article de Marion Brunet, «Les réseaux gaumistes constitutifs du réseau littéraire québécois du XIX^e siècle», *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 1, 2004, pp. 147-180; s'appuyant sur la correspondance mais délaissant les œuvres littéraires, l'auteure tente de définir les réseaux littéraires québécois en fonction de la participation de leurs membres à la querelle gaumiste. Il existe par ailleurs un bref article de Lemire qui propose des pistes de réflexion sur le sujet: Maurice Lemire, «Les écrivains québécois du XIX^e siècle et la culture ancienne», Lucienne Finette (dir.) 1990. *Hommage à la mémoire de Ernest Pascal. Mélange d'études anciennes*, Québec, Université Laval, pp. 119-130.

³ Pour ne citer qu'eux: si Philippe Aubert de Gaspé a fait ses études au Petit Séminaire de Québec, Napoléon Bourassa a fréquenté le Collège de Montréal et Antoine Gérin-Lajoie celui de Nicolet.

opposants se livrent entre 1864 et 1868⁴ à des «échanges sur la place publique et [à] des intrigues d'une ampleur inimaginable, dans les champs littéraire ou politique proprement dits» (BRUNET 2004: 159-160; MARION, 1949: 21).

Dans un tel contexte, l'abondance de références intertextuelles grecques et latines au sein d'une œuvre littéraire ne peut relever du fortuit. Se centrant sur un extrait des *Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé («La Débâcle»), cet article montrera comment l'auteur réécrit un morceau célèbre de l'*Énéide* en mobilisant ses souvenirs de collège pour décrire une réalité typiquement canadienne. Cette analyse permettra également de mettre en valeur la position de Philippe Aubert de Gaspé sur la question des classiques. Nous verrons enfin que la présence de la mythologie – et l'utilisation qui en est faite par l'auteur – confère à cet extrait une dimension subversive pour la société québécoise de l'époque.

Considéré comme l'un des textes fondateurs de la littérature québécoise et «grand best-seller de l'époque» (LA CHARITÉ et MARQUIS, 2010: 9), *Les anciens Canadiens* (1863-1864) décrit une société idyllique – La Nouvelle-France – bientôt détruite par la Conquête anglaise. L'intrigue principale se noue autour de l'amitié d'un Canadien-français (Jules d'Haberville) et d'un anglophone d'origine écossaise (Archibald de Locheill dit «Arché») qui sera mise à mal par la Conquête, les deux jeunes hommes se retrouvant dans des camps opposés; Arché recevra notamment l'ordre de mettre le feu au domaine des Haberville, et si la famille finira par lui pardonner, Blanche, la sœur de Jules, refusera de l'épouser bien qu'elle semble l'aimer éperdument.

La débâcle est – avec le conte des Sorciers de l'île d'Orléans – l'un des passages les plus célèbres des *Anciens Canadiens*. Publié d'abord sous forme d'extrait dans *Les Soirées canadiennes* en 1862, il a fréquemment été reproduit pendant les années de la querelle et très souvent étudié. Le passage voit Jules et Arché rentrer du petit Séminaire de Québec avec José, l'homme de confiance de la famille, quand ils entendent «la cloche de l'église qui sonnait à toute volée»⁵. Les trois personnages se dépêchent alors de gagner le village de Saint-Thomas. Ils y arrivent précisément au moment où la débâcle surprend Marcheterre et son fils qui tentent de sauver l'*habitant* Dumais.

⁴ Les théories gaumistes se diffusent progressivement dès 1861, qui voit l'arrivée au Séminaire de Québec de l'abbé Jean-Michel Stremier, un français partisan des idées gaumiste.

⁵ Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, texte intégral conforme à l'édition de 1864, introduction de Maurice Lemire, Montréal: BQ, 1994, p. 79. J'ai choisi l'édition de 1864 plutôt que celle de 1862 (dans les *Soirées canadiennes*) car c'est précisément cette année-là que commence la querelle, avec la parution des premiers articles gaumistes dans les journaux. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

2. La débâcle, souvenir de la tempête virgilienne

Les critiques s'accordent sur l'aspect dramatique de cette débâcle qui est, pour Nicole Deschamps comme pour Jacques Cardinal, «une image de la Conquête» (DESCHAMPS, 1965: 7) car «les vaincus de 1760, symbolisés par un pauvre homme aux prises avec les flots déchaînés par la débâcle, peuvent s'accommoder à la rigueur d'un sauvetage qui leur vient d'un *bon Anglais*»⁶ (DESCHAMPS, 1965: 8). Jacques Cardinal explique très justement que «ce phénomène naturel est [...] décrit comme une bataille, une guerre», ce qui lui permet de relire la scène «comme la répétition générale du récit (encore à venir) d'un combat, celui de la bataille des plaines d'Abraham» (CARDINAL, 2005: 31). D'un point de vue purement poétique, il s'agit d'une autre répétition – celle de la célèbre tempête virgilienne essuyée par la flotte d'Énée – même si, à lire la description suivante, rien ne semble l'indiquer clairement:

«[...] *un mugissement souterrain, comme le bruit sourd* qui précède une forte secousse de tremblement de terre, sembla parcourir toute l'étendue de la Rivière-du-Sud, depuis son embouchure jusqu'à la cataracte d'où elle se précipite dans le fleuve Saint-Laurent. *À ce mugissement souterrain*, succéda aussitôt une explosion semblable à *un coup de tonnerre*, ou à la décharge d'une pièce d'artillerie du plus gros calibre. Ce fut alors une *clameur* immense [...]» (AC, p. 82)

Philippe Aubert de Gaspé n'utilise a priori aucune référence classique pour écrire la débâcle, d'autant que la nomenclature («la Rivière-du-Sud» ou encore «le fleuve Saint-Laurent») lui permet d'ancrer sa description dans un contexte clairement canadien. La comparaison avec le début de la tempête du premier livre de l'*Énéide* permet pourtant de mettre en évidence un certain nombre de correspondances entre les deux textes: lorsque Junon demande à Éole de détruire la flotte troyenne, les vents «s'indignent, remplissent la montagne de leurs *grondements* et *frémissent* autour des barrières» («*Illi indignantes magno cum murmure montis claustra fremunt*», vers 55-56); par ailleurs, une fois les vents lâchés, «les *clameurs* des hommes se mêlent au cri strident des câbles» («*insequitur clamorque uirum stridorque rudentum*», vers 87) et «*les cieux tonnent*; l'air s'illumine criblé d'éclairs» («*Intonuera poli et crebris micat ignibus aether*», vers 90)⁷.

La suite de la débâcle ne fait qu'accentuer son lien intertextuel avec la tempête virgilienne, en multipliant les éléments que l'on peut retrouver dans le livre I de l'*Énéide*. Rappelons ainsi que Marcheterre est un marin – comme les héros des

⁶ Dans les œuvres littéraires du XIX^e siècle, les Anglais ont traditionnellement mauvaise réputation. Ils sont en effet les vainqueurs de la bataille des Plaines d'Abraham (13 septembre 1759), qui marque la fin de la Nouvelle-France et constitue un fait historique particulièrement marquant pour les francophones d'Amérique du Nord. Le personnage d'Arché constitue une exception: d'origine écossaise, il reste profondément «Français» de cœur et d'éducation, et ce n'est qu'avec répugnance qu'il obéira à son supérieur quand celui-ci lui ordonnera de mettre le feu au manoir d'Haberville.

⁷ Toutes les traductions latines proposées dans le cadre de cet article sont de la plume d'André Bellessort.

épopées antiques – et que le sauvetage s’organise à l’aide de «câbles, cordes, planches et madriers» (AC, p. 80). Les madriers mis à part, ces éléments apparaissent dans l’*Énéide*; Virgile les utilise pour accentuer l’horreur de la tempête et pour signifier le démantèlement de la flotte troyenne qui n’est plus que le jouet des vents lancés par Éole:

«Les rames se brisent; la proue vire et découvre aux vagues le flanc du vaisseau; et aussitôt arrive avec toute sa masse une abrupte montagne d’eau; les uns restent *suspendus* à la cime; les autres au fond *du gouffre béant* aperçoivent la terres; l’eau et le sable bouillonnent furieusement».

«Franguntur remi, tum prora auertit et undis / dat latus, insequitur cumulo praereptus aquae mons. / Hi summo in *fluctu pendent*; his unda dehiscens / terram inter fluctus aperit, furit aestus harenis».

Chez Philippe Aubert de Gaspé, Dumais se trouve également «suspendu par un fil sur ce gouffre béant» (AC, p. 94). Les vents et les montagnes d’eau sont quant à eux remplacés par les morceaux de glace: «Il s’ensuivit un désordre affreux, un bouleversement de glaces qui s’amoncelaient les unes sur les autres avec un fracas épouvantable, et qui, après s’être élevées à une grande hauteur s’affaissant tout à coup, surnageaient ou disparaissaient sous les flots.» Et le sort des Troyens devient celui des planches et des madriers, «qui sautaient, dansaient, comme s’ils eussent été les jouets de l’Océan soulevé par la tempête» (AC, p. 82). Cette dernière citation témoigne d’un glissement qui s’opère au fil du passage et qui contribue à entretenir une confusion entre le lieu où est supposé se passer la débâcle (une rivière qui se jette dans le Saint-Laurent) et l’océan où se passe la tempête virgilienne.

3. La question de la foi

On se souvient que la tempête de l’*Énéide* est précisément le moment où le héros – pourtant «homme d’une insigne piété», «*insignem pietate uirum*» (vers 10) – doute et ose se plaindre de son sort: «Énée sent tout à coup ses membres glacés. Il gémit et, les paumes de ses mains tendues vers les astres: Trois et quatre fois heureux, s’écrie-t-il, ceux qui, sous les yeux de leurs parents, devant les hauts murs de Troie, eurent la chance de trouver la mort! [...]», «*Extemplo Aeneae soluontur frigore membra; ngemit et duplicis tendens ad sidera palmas talio uoce refert: «O terque quaterque beati, quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis contigit opere!»*» (vers 92 à 96).

Cette scène de prière se retrouve dans *Les anciens Canadiens*, mais elle est modifiée puisque Dumais «avait fait, avec résignation, le sacrifice de sa vie: calme au milieu de ce désastre, les mains jointes sur la poitrine, le regard élevé vers le ciel, il semblait absorbé dans une méditation profonde, comme s’il eût rompu avec tous les liens de ce monde matériel» (AC, p. 86). Le Canadien semble donc moins désespéré qu’Énée: le sentiment religieux empêche cet homme de se plaindre de sa situation ou de douter – même si le narrateur note qu’«il lui était bien permis d’être complètement démoralisé» (AC, p. 88) – et lui permet de se résigner à une mort qui semble désormais certaine. Dumais n’est pas seulement courageux, il «avait déjà, à diverses époques, fait preuve d’une bravoure héroïque» (AC, p. 88).

Comme les Troyens, Dumais est un donc héros. Et il s'avère, tout comme eux, bien incapable de maîtriser son navire – un morceau de glace qui l'emporte, rappelant le froid ressenti par le héros virgilien.

La religion est un réaménagement important de l'intertexte virgilien dans *Les anciens Canadiens*. Mais contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas elle qui sauvera Dumais. Le vieux curé assiste au drame et «comme l'ange des miséricordes, l'exhort[e] à la mort, et lui donn[e] [...] toutes les consolations que son ministère sacré lui dictait» (AC, p. 89-90). Le narrateur le décrit par une référence à l'*Illiade*, ce qui accentue le côté guerrier de la scène (CARDINAL, 2005: 33): «le poids des années n'avait pu courber la taille de ce Nestor moderne» (AC, p. 89); sa voix est capable de dominer «celle de la tempête» (AC, p. 90) sans pour autant pouvoir l'arrêter et si elle console Dumais, elle le laisse «suspendu au-dessus de l'abîme» (AC, p. 91), comme une partie des Troyens l'ont été avant lui (vers 106: «Hi summo in fluctu pendent»). Bien que représentant du Dieu chrétien, le curé n'est qu'un homme; or dans l'*Énéide*, seul un dieu mythologique est capable d'arrêter une telle tempête: c'est Neptune qui intervient pour sauver les Troyens, après avoir «levé sa tête calme au-dessus des vagues et promen[é] au loin ses regards. Il voit la flotte d'Énée disséminée sur toute la mer, les Troyens écrasés sous les flots et sous l'écroulement du ciel», «et alto prospiciens summa placidum caput extulit unda. Disiectam Aeneae toto uidet aequare classem, fluctibus oppressos Troas caelique ruina.» (vers 126-127). Dans *Les anciens Canadiens*, Dumais est sauvé par Archibald de Locheill – celui qui deviendra l'ennemi des Canadiens-Français –, et les critiques ont bien évidemment beaucoup travaillé sur cette question. Cardinal considère ainsi que l'une des leçons du passage est que «Dieu est bien le maître du monde; sa providence peut même s'accomplir par la main de l'autre, de l'étranger, celui qui plus tard sera dans le camp ennemi» (CARDINAL, 2005: 32). Victor-Laurent Tremblay quant à lui se contente de rappeler que ce sauvetage préfigure le sauvetage d'Arché par Dumais dans la suite du texte et note que le jeune écossais «présente une certaine ambiguïté» et «garde une certaine étrangeté» (TREMBLAY, 1991: 144), car il est capable de rester longtemps sous l'eau. De fait, Philippe Aubert de Gaspé continue de suivre son intertexte et fait d'Archibald de Locheill un avatar de dieu romain. Le héros écossais possède en effet une «force herculéenne» (AC, p. 93) et surtout «nage comme un poisson, [il a] l'haleine d'un amphibie» (AC, p. 92). Arché semble donc moitié-humain, moitié-poisson, comme son ancêtre intertextuel; il partage également avec Neptune le calme – «conservant néanmoins tout son sang-froid» (AC, p. 95) – et une capacité d'observation avant l'action: il «s'avança sur le rivage, se croisa les bras, saisit d'un coup d'œil rapide tout l'ensemble de cette scène de désolation» (AC, p. 92).

Dumais est sauvé par une créature mythologique sous les yeux d'un pasteur impuissant: c'est une victoire de la culture latine sur la culture chrétienne que décrit cet extrait. Victoire troublante, car la deuxième moitié du XIX^e siècle voit se mettre en place un mythe du Canada-Français messianique, dernier rempart du catholicisme en Amérique du Nord (BEAUDOIN, 1989). La «débâcle» de la religion chrétienne ne peut donc se comprendre que face à la querelle gaumiste. Et c'est d'ailleurs ce que laisse entendre la fin de l'épisode, lorsque le vieux pasteur

dit: «Il nous reste un devoir plus pressant à remplir: c'est de remercier Dieu, dont la protection s'est manifestée d'une manière si éclatante!» (AC, p. 101). Pour Tremblay, «la hiérarchie mythosociale est ainsi sauvée: le héros écossais devient un instrument de la Providence divine» (TREMBLAY, 1991: 143). Ce n'est pourtant pas ce que le narrateur laisse entendre, dans une formulation volontairement troublante: «le vieux curé, dans une courte mais touchante prière, rendit grâce à *Celui qui commande à la mer en courroux*, à Celui qui tient dans ses mains puissantes la vie et la mort de ses faibles créatures» (AC, p. 101). C'est donc d'abord à la divinité mythologique que l'on rend hommage, car c'est traditionnellement Neptune «qui commande à la mer en courroux». D'un point de vue poétique, cela permet à l'auteur de conclure cette réécriture de la tempête par un nouveau clin d'œil au lecteur connaissant l'*Énéide*. Par contre, «la courte mais touchante prière» de l'homme d'Église consacre la victoire de la créature mythologique sur la religion catholique.

4. Conclusion

La description d'un phénomène naturel canadien permet à Philippe Aubert de Gaspé d'introduire un double dialogue dans son texte: d'abord avec l'*Énéide* de Virgile, qu'il a lue et relue pendant ses années de collège; avec les acteurs de la querelle ensuite, puisque le passage de la débâcle ne peut se comprendre que si on le replace dans le contexte de la querelle gaumiste.

La conclusion de l'épisode et les conséquences de la réécriture sont sans appel: elles consacrent la victoire de la culture classique sur la religion catholique. Philippe Aubert de Gaspé joue donc sur les différentes définitions du terme «débâcle»: s'il décrit effectivement la rupture des glaces sur un cours d'eau, c'est la débâcle de l'Église qui apparaît en filigrane. La culture classique n'est dès lors plus «le ver rongeur des sociétés» (GAUME, 1851), mais devient au contraire une véritable bouée de sauvetage, et dans le cas de cet extrait, un modèle qui permet de créer une œuvre littéraire québécoise.

Au nom de la morale catholique, les théories gaumistes remettaient en question l'ensemble du système scolaire des collèges classiques (trois siècles d'enseignement des classiques païens). La débâcle pour sa part semble rappeler qu'il ne faut pas oublier cet enseignement classique, car il fait partie intégrante de la culture canadienne au même titre que «les délicieuses histoires du peuple» que se proposaient de collecter les membres de la revue *Les Soirées canadiennes*.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions de référence

- Aubert de Gaspé, Philippe, 1994 (1864). *Les anciens Canadiens*, Montréal, BQ;
Gaume, Jean-Joseph, 1851. *Le ver rongeur des sociétés modernes, ou le paganisme dans l'éducation*, Gaume Frères, libraires-éditeurs;
Virgile, 1967. *Énéide*, texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort, Paris, Belles Lettres.

Ouvrages et articles critiques

- Beaudoin, Réjean, 1989. *Naissance d'une littérature. Essai sur le messianisme et les débuts de la littérature canadienne-française (1850-1890)*, Montréal, Boréal;
Brunet, Marion, «Les réseaux gaumistes constitutifs du réseau littéraire québécois du XIX^e siècle», *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 1, 2004, pp. 147-180;
Cardinal, Jacques, 2005. *La paix des Braves, une lecture politique des Anciens Canadiens de Philippe Aubert de Gaspé*, Montréal, XYZ éditeur;
Casgrain, Henri-Raymond, «Le Mouvement littéraire en Canada», *Le Foyer canadien*, Québec, janvier 1866, pp. 1-31;
Deschamps, Nicole, «Les "anciens Canadiens" de 1860: une société de seigneurs et de vassaux», *Études françaises*, vol. 1, n° 3, 1965, pp. 3-15;
Galarneau, Claude, 1978. *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, Montréal, Fides;
La Charité, Claude, et Marquis, Lou-Ann, «Les mémorialistes québécois du XIX^e siècle ou l'infinie variété du genre des mémoires», *Voix et image*, vol. XXXV, n° 3, 105, Printemps-été 2010, pp. 9-14;
Marion, Séraphin, 1949. *Les lettres canadiennes d'autrefois VI: la querelle des humanistes canadiens au XIX^e siècle*, Hull/Ottawa, L'éclair/Éditions de l'Université d'Ottawa;
Robidoux, Réjean, 1994. *Fonder une littérature nationale, Notes d'histoire littéraire*, Ottawa, Éditions David;
Tremblay, Victor-Laurent, 1991. *Au commencement était le mythe: introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes romanesques représentatifs*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

TEMPORALITATE NARATIVĂ, LUMI POSIBILE ȘI METATEXT ÎN *CATASTIHUL AMORULUI*

Simona ANTOFI,

Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

simoantofi@yahoo.com

Abstract: Within the 19th century Romanian literature, our first metanovel focuses on poietics and poetics, on inter/meta/paratextuality as second grade literary fiction as well as on the relation between art and reality. Build on the complementary connection among the fictional narrative patterns of the period, overtly rooted in the Erotic theme, but covertly deconstructing them, the discourse of *Catastihul amorului* points to a double-oriented internal temporality: that of literary construction and de-construction, ever simultaneously placed within representative narratives temporally marked thus suspended within textual virtual extensions and losing their internal chronology.

Key-words: narrative temporality, fictional worlds, metatext, poetics, poietics.

Résumé: Dans la littérature roumaine du XIXe siècle notre premier métaroman se concentre sur la question de la poétique et de la poïétique, sur l'inter/méta/paratextualité comme fiction littéraire de second degré, tout comme sur la relation entre l'art et la réalité. Edifié sur la liaison complémentaire entre les modèles narratifs fictionnels de la période, ayant les racines dans le thème érotique, mais tout en les déconstruisant en même temps, le discours de *Catastihul amorului* met en évidence une temporalité interne de double orientation: celle de la construction et de la déconstruction littéraire, placée simultanément entre des narrations marquées du point de vue temporel, même si suspendues entre les extensions virtuelles du texte et la perte de leur chronologie intérieure.

Mots-clés: temporalité narrative, mondes fictionnels, poétiques, poïétiques.

Scriere controversată, metaromanul *Catastihul amorului. La gura sobei*¹ rămâne în atenția criticilor de azi ca o ciudățenie a literaturii române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, un hibrid ironic și metaironic ce pune în discuție, încă din zorii literaturii noastre, poetica, poietica și statutul ficțiunii literare. Știut este faptul că problematica lumilor posibile ocupă, cel puțin odată cu Umberto

¹ Ne vom ocupa, aici, doar de prima parte a textului, rezervându-ne dreptul de a face din *La gura sobei* obiectul unei analize ulterioare. Ediția utilizată – din care au fost extrase toate citatele – este *Catastihul amorului. La gura sobei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1987.

Eco², cu Toma Pavel [Pavel, 1992] și cu Paul Ricoeur [Ricoeur, 1992], un loc important pe piața ideilor literare și în discursul critic/demersul hermeneutic actual. Însă în anul 1865, o dezbatere purtată în mod deschis – asupra regulilor și mai ales ale neregulilor discursului literar, asupra schemelor și a tiparelor narative producătoare de universuri diegetice rezultate din actul cooperării interpretative – este cu certitudine un gest curajos, de autoizolare, de ieșire benevolă din istorie.

Privit sub raportul temporalității narative – al timpului narat și al timpului narant, *Catastihul amorului* se vrea a fi o antologare de stiluri românești, epistolare, de tipologii ale personajelor și de forme ale parodiei care au în centru, toate, tema amorului. De o longevitate, efervescență și fecunditate care nu mai trebuie demonstrată, tema amorului face obiectul unei scriituri parșive, în doi timpi. Care pe de o parte construiește tema cu migală, în toate datele ei constitutive, și într-un discurs obedient până la limită față de modele, iar pe de altă parte deconstruiește cu satisfacție, meticulos, dezarticulându-l, exercițiul naiv de scriitură romanescă.

Înaintând pentru a se întoarce pe propriile-i urme, scriitura din *Catastihul amorului* se bazează, în profunzimea sa, pe o sintaxă iterativă și pe jocul dublu, desfășurat pe două paliere aflate în raport de simultaneitate: ilustrarea temei amorului și discreditarea acesteia.

Așa se face că lumile posibile șablonizate, oricând susceptibile de a se reduce la un model unic, schematic, și care au în centru amorul, sunt în permanență concurate de reversul lor parodic, situat în prezentul dinamic al scriiturii.

Antifraza ironică reprezintă cheia de boltă a incipitului – *O prefață care nu este prefață*. Iar autorul – care se tematizează cu nonșalanța celui pe deplin conștient de vârstele numai aparent distincte ale ficțiunii, ca și de convenționalele reguli ale ficționalizării – pune în scenă o serie de personaje-măști care joacă o minicomedie poietică. Problema care se pune este aceea de a face – sau de a nu face – literatură. Mai precis, un roman. Rațiunea, Vanitatea, Spiritul („care până aci strălucise numai prin lipsă”) [*Catastihul amorului. La gura sobei*, 1987:33], Voința, Imaginațiunea, Lenea și Conștiința poartă un dialog și susțin, *à tour de rôles*, caracterul serios sau neserios al scrisului, în funcție de tema aleasă de autor și de gustul publicului.

Situată în prezentul epocii – efectele de real își fac treaba cu prisosință – dar și în cea mai deplină ficțiune, căci dialogul are loc în capul autorului – disputa se servește de intertext ca de un instrument de temporizare a schimbului de replici și de blocare a procesului de creație aflat mereu pe punctul de a începe:

„Vanitatea

Nu mai crez. După acum văz pe lectori dând din cap cu mulțumire. Un surâs aprobator zboară pe buzele lor.

Voința

Mergi! Mergi!

Imaginațiunea

² A se vedea versiunile românești – Umberto Eco, *Lector in fabula*, Ed. Univers, București, 1991, și *Limitele interpretării*, Ed. Pontica, Constanța, 1996.

Am găsit un titlu: *Misterele căsătoriilor*.

Rațiunea

D. Aricescu (1862). [...]

Imaginațiunea

Am nemerit. *Bucureștii viitorului*.

Rațiunea

Ce norocire! N-aveau lipsă decât de a rumega.”

[*Catastihul amorului. La gura sobei*, 1987: 36-37]

Eșecul încercării de a scrie un roman este, fără îndoială, și eșecul prefetei – element de paratekst menit să dirijeze lectura, să anticipeze tematic și, eventual, structural, textul propriu-zis, să evidențieze intențiile autorului laolaltă cu miza întregii cărți. Mișcarea în doi timpi a scriiturii își începe de pe acum traseul parodic și deconstructiv prin literatura pe tema amorului. *Arta de a începe un roman*, a doua secvență a *Catastihului*, propune o serie de algoritmi de lucru și, în termenii lui Nicolae Manolescu, „o sugestivă codificare a incipiturilor românești cu o sută de ani înaintea structuraliștilor.” [Manolescu, 2008: 351] Această „înșirare de parodii ale unor stiluri de proză”, ce amintește de procedeul lui James Joyce, din *Ulysses* [Manolescu, 2008: 351], funcționează pe baza suspendării bruște a temporalității narative și a contracarării clișeelelor și a recuzitei românești de toate felurile printr-o temporalitate de altă natură, ficțională, desigur, dar a cărei ficționalitate ține de jocurile și de meandrele scriiturii. Altfel spus, pe ruinele lumilor posibile care s-ar fi putut naște se ridică o lume nouă, în care scriitura se face pentru a se desface, iar cronologia este suspendată. Pe de altă parte, succesiunea celor opt stiluri românești își creează un ritm propriu de mișcare, din care nu lipsește exemplificarea-model:

„Al șaselea stil – *Stilul fantastic*

Model – Uraganul deslănțat sufla cu furie. Arborii trozneau cu un zgomot de schelete izbite unele de altele. Norii negri ca funinginea făceau mai posomorât întunericul chiar. Deodată un fulger albicios tăie norul și la lumina sa se zări pe vârful unei stânce o fantasmă albicioasă al cărei...” [*Catastihul amorului. La gura sobei*, 1987: 44]

Un savuros *Tractat ex professo* pune, malițios, problema definiției amorului. Ritmul în zig-zag al scriiturii cu miză fals inițiatică dislocă dintr-o (pseudo)realitate potrivnică avântului scriitoricesc al naratorului cu pretenții auctoriale mai multe posibile definiții, toate subiective și parțiale, ca într-un joc deformativ de oglinzi. Iată o definiție temporal-dinamică a amorului, din perspectiva vizitiului: „Amorul... Este cel mai simplu din bacșișurile noastre... Cât se poate mai iute când este vorba de o femeie cu bărbat.” [*Catastihul amorului. La gura sobei*, 1987: 47]

Iată definiția temporal-patologică a amorului: „Dă în genere de la 96 la 108 pulsațiuni pe minut. Poate mai târziu să fie însoțit de cloroanemie, de emaciațiune, de dispepsie, sau de bradipepsie.” [*Catastihul amorului. La gura sobei*, 1987: 47 - 48]

Iar pentru poetul elegiac, amorul, temporizat afectiv de spiritul visător al creatorului și bagatelizat în egală măsură, este doar „o rimă masculină la bujor, picior, mosor, zăvor, urcior.” [*Catastihul amorului. La gura sobei*, 1987: 48]

Carta dragostei din anul 1864 construiește, în zeflemea, o geografie sentimentală parodică și o hartă a temporalității amorului, pe etape: „*Cascadele juneții, Lazaretul vârstei coapte, Răspântia zestrii, Calea inimei*” – singura scoasă categoric din discuție - „Calea inimei a fost expropriată și supresă pentru cauză de materialism public.” [*Catastihul amorului. La gura sobei*, 1987: 55]

Povestea donquijotescă a lui Stavrache Cârcescu, un martir al prozei, dialoghează cu istoria personajului lui Cervantes și readuce în discuție raportul dintre ficțiune și realitate. Dacă realitatea este una dintre lumile posibile, cu nimic mai prejos sau mai presus decât oricare alta, Stavrache pare a se afla în dreptul său deplin atunci când suprapune lumile între ele. Numai că lumea reală se răzbună și o succesiune de eșecuri perfect romanești în litera lor îl aduc pe Stavrache cu picioarele pe pământ. În fond, lumile posibile sunt tolerante între ele, alternative, dar nu și substituibile. Iar rostul literaturii ca joc al ingeniozității poetice devine miza principală a demersului creator: „Prea naiv ca să vădă printre linii și să înțeleagă că romanțiarul se amuză pe ei – când nu reușesc a amuza pe alții – nefericitul își puse-n cap să ia în serios frumoasele invențiuni și înalte fantezii din o mie și una de nopți romanești.” [*Catastihul amorului. La gura sobei*, 1987: 56]

Altfel spus, Stavrache confundă timpul istorisit cu cronologia propriei sale vieți și se situează, de bunăvoie, intradiegetic. Modelul românesc virtual câștigă tot mai mult teren, iar personajul devine prizonierul ficțiunii romanțios-sentimentale din epocă, căreia-i adoptă discursul, gestica și motivațiile.

În *racourci*, modelul romanului popular de factură populară se constituie cu toate datele sale caracteristice, bine algoritmizate. Apariția sentimentului de iubire este urmată de trimiterea unor scrisori înflăcărâte, de amor, adoratei, de tentativa de răpire a acesteia și de un nefericit duel. [Bodiu, 2002: 119]

O *Scenă din viața reală* transformă romanțiozitatea livrescă a unei prime întâlniri de dragoste într-un fiasco. Timpul este cel care îi joacă feste îndrăgostitului agitat peste măsură, care aleargă dezordonat printre cunoștințe ce-i ies în cale parcă anume pentru a-l întârzia, birjari placizi și creditor agresivi. Ora întâlnirii fiind trecută de mult, nevinovatul plătește hiatusul dintre temporalitatea afectivă proprie și cronologia neiertătoare.

Săptămâna unei inime este, în opinia lui Andrei Bodiu, o parodie dublu direcționată: „către forma romanului epistolar și către conținutul sentimental al acestuia.” [Bodiu, 2002: 168]

Pretinsa baroană Caracarină organizează o cronologie fictivă pe care o folosește ca armă de seducție și pentru a smulge de la d-l State Paraliu... un șal. Codul comportamental al cochetăriei, reunit cu cel livresc al văduvei nobile, sărace și demne, culminează cu o dublă înșelăciune:

„Sâmbătă
De la aceeași către același
Domnule,

Fără-ndoială dumneata ai pretins să mă umilești oferindu-mi ticălosul cela de tartan ce mi s-a adus azi dimineață, din partea dumitale.

Duminică

De la aceeași către un altul

Dragă Grigoraș,

Vino de mă ia la nouă ore. Vom merge la Zamfir să mâncăm. Afurisitul de provincial nu era decât un nerod.” [*Catastihul amorului. La gura sobei*, 1987: 72 - 73]

Versiunea amorului casnic din *Popică și Lăzărică*, caragialieni *avant la lettre*, este dublată de o delicioasă *Poemă a flanelii* și de parodia unui roman istoric, discreditat ferm – *Asediul și luarea amicului meu Pingea*lă.

În *Șuvița de păr*, subintitulată *roman realist* – aluzie străvezie la modelul balzacian – temporalitatea funcționează pe trei paliere: al verosimilității realiste, puse în criză de istorisirea propriu-zisă și de prezentul istorisirii, care rupe coerența primelor două niveluri. Recuperarea ireverențios-ironică a clișeele romantismului edulcorat și melodramatic pune în criză și subtitlul care anunța o altă convenție literară, aflată sub semnul verosimilității și al efectelor de real. O poveste nefericită de dragoste este deconstruită cu propriile ei instrumente, într-o circularitate care face din text propriul său intertext demolator: „Voi să vă scutesc de niște amănunte trândave. Toți amorezații vă persecută cu confidențele lor, nu-i așa? Eu urăsc persecuțiunea. Așa dar, nu vă voi spune nici carmenii ei, nici fericirile noastre. Ce de pagini ar umple enumerațiunea lor. Numai între toate aceste atracții era una, dar fatale! – care mă fascinase, mă îmbătase, mă răpise, mă zdruncinase, mă amețise.” [*Catastihul amorului. La gura sobei*, 1987: 79 - 80]

Medalionul făcut din șuvița de păr pe care adorata acceptă să i-o ofere îndrăgostitului se dovedește a fi, de fapt, din păr de iepure.

Calendarul Alexandrinei adaugă fiecărei luni a anului un nou amant, exploatat bănește cum se cuvine. Instrument de seducție și suport al jocului parodic, scrisorile femeii pun în discuție strategiile de articulare a romanului epistolar și temporalitatea exclusiv afectivă, aici, suspendată între emițătorul duplicitar și destinatarul păcălit de grațiile Alexandrinei.

În fine, o *Gramatică a limbei amorului* proiectează în imponderabilitatea termenilor abstracti ai metalimbajului de specialitate discursul romanesc al epocii. „Redusă la elementele ei constitutive”, limbajul amorului beneficiază de aceeași mișcare în doi timpi a scriiturii, căci exemplele numeroase care ilustrează fiecare parte de vorbire, cu îngrijire alese, articulează pentru a dezarticula un discurs codificat, ale cărui semne ascultă de o pragmatică *ad-hoc*:

„3. Pronumele relative sunt astfel numite pentru că fac să se distingă un grad de relațiune mai mult sau mai puțin intim cu substantivul. Astfel, la o întâia scrisoare în care se oferă o inimă însoțită de alte articole, se răspunde.

„Domnule,

Dumneata nu știi cu cine ai de-a face.” [*Catastihul amorului. La gura sobei*, 1987: 123]

Cât despre idealul amorului, merită amintit cel al autorului însuși - din nou tematizat, relevant din unghiul suprapunerii discursurilor și al devierii necesare de

sens. Redus la statutul de temă literară, amorul - și *Catastihul* care-i poartă înfățișările livrești – se vinde neașteptat de bine – 10 mii de exemplare în câteva ore.

BIBLIOGRAFIE

- xxx *Catastihul amorului. La gura sobei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1987;
Bodiu, Andrei, *Șapte teme ale romanului postpașoptist*, Ed. Paralela 45, 2002;
Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Ed. Univers, București, 1991;
Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Ed. Pontica, Constanța, 1996;
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, 2008;
Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, Ed. Minerva, 1992;
Ricoeur, Paul, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1999.

IMMER MAL DICHTUNG UND GESCHICHTE

Mihaela Parpalea

„Transilvania“ Universität, Brasov

parpalea@yahoo.com

Abstract: This paper discusses the nature of historical truth as represented poetically in literary works, analyzing a series of texts belonging to German authors like H. Mann, L. Feuchtwanger and A. Döblin. For a complete and correct interpretation, using stories in the way described in this article develops critical thinking and strategic flexibility. Idea or word, figurative language or historical reality: which one has priority? We are in part created by the words we use. The opposite position is that things always exist before they can be named. We would like to advocate a middle position. As literature changes from age to age, we see reflected in it a shifting range of identifiable facts and sensations.

Keywords: historical stories, critical thinking, strategic flexibility, figurative language.

Résumé: Cette présentation voudrait répondre à des questions qu'on a longtemps considérées comme résolues: Quel est le rapport entre la vérité historique présentée par les écrivains de manière poétique; comment comprendre la littérature au sujet historique; quel pourrait être l'intérêt de l'appropriation des nouvelles expériences critiques?

À notre avis la littérature ne doit pas être envisagée seulement comme une activité d'érudition, mais aussi comme une recherche esthétique. Par conséquent, une mutation doit être opérée dans le sens d'une réflexion sur le spécifique de l'objet littéraire. Les sociétés présentées dans les œuvres de H. Mann, L. Feuchtwanger et A. Döblin sont, quoi qu'on en pense, dépassées par les œuvres, dans la mesure où celles-ci secrètent leur propre pérennité, en montrant des visages différents, suivant les époques.

Mots-clés: récits historiques, expériences critiques, recherche esthétique, le langage figuré.

Bedingt durch die Formen menschlichen Zusammenlebens bilden sich immer wieder neue Voraussetzungen für die Entwicklung der Literatur. Diese war niemals eine persönliche Angelegenheit, sie ist immer eine Angelegenheit einer Zeit gewesen. Die Wirklichkeit der Zeiten gehört allen, die Wahrheit ist allgemein, sie gehört nicht dem Einzelnen, dem Schriftsteller, dem Leser. Sie gehört uns allen, sie hat den Erzähler, er hat sie nicht. Sein Eigentum ist die Form, sie ist seine geistige Individualität.

Erzählen hat ebenso mit der Inanspruchnahme von Individualität zu tun wie mit ihrem Inanspruchgenommensein, und grundsätzlich geht denn auch die

ästhetische Bemühung auf die Klärung des Wechselverhältnisses von subjektiver und objektiver Welt als Klärung von Lebensmöglichkeiten aus. Wenn Hegel in seiner „Ästhetik“ den Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse als eine der für das Erzählwerk gewöhnlichsten Kollisionen beschreibt und bemerkt, dass sich dieser Zwiespalt entweder tragisch oder komisch löst, oder „seine Erledigung darin findet, dass einerseits die der gewöhnlichen Weltordnung zunächst widerstrebenden Charaktere das Echte und Substantielle in ihr anerkennen lernen, mit ihren Verhältnissen sich aussöhnen und wirksam in dieselben eintreten, andererseits aber von dem, was sie wirken und vollbringen, die prosaische Gestalt abstreifen ...“ [HEGEL, 1986/I:136], dann wird damit nicht einfach ein beliebiges episches Konzept entworfen, sondern das Lebensbedürfnis beschrieben, dem das Erzählwerk, wie alle Kunst, folgt, da die Gewinnung einer Vorstellung des Gesamtzusammenhangs der eigenen Existenz zu den grundlegenden Bedingungen menschlicher Eigenart gehört.

Die Fabel, die Geschichte sind in der historischen Belletristik so etwas wie eine Probe auf das Exempel. Literatur übermittelt ihre Botschaften in sinnlichen Vorgängen, als ästhetische Nachahmung der Wirklichkeit. Dabei haben die Erzähler das heikle Unternehmen der poetischen „Erfindung“ beständig als Komprimierung, als ein Sichtbar-Machen von Menschen und Umständen verstanden, die im alltäglichen Gang der Dinge als Erfahrung verlorengehen könnten. Thomas Mann polemisierte gegen die „Erfindung“: -„Es scheint gewiss, dass die Gabe der Erfindung, mag sie dichterisch sein, doch bei Weitem nicht als Kriterium für den Beruf zum Dichter gelten kann.“ [TH. MANN, 1918:27] - und meinte die Phantasmagorien des *l'art pour l'art*. Turgenjew erklärte im Nachwort zu seinem Roman „Väter und Söhne“: „Da mir eine bedeutende Erfindungsgabe nicht zuteil geworden, bedurfte ich stets eines bestimmten Bodens, auf dem ich mich frei und sicher bewegen konnte ... Was den Basarow anlangt, so lieferte mir die Grundzüge ein junger, in der Provinz lebender Arzt ...“. [TURGENJEW, 1986:IV] Turgenjew bringt mit diesem Satz dahin, wo realistische Literatur ihre „Erfahrungen“ macht: zu den tatsächlichen Lebensvorgängen, zu den lebendigen Menschen. Die Fabel schafft in der Komplexität ihrer Struktur die Möglichkeit der Rückverfolgung des Angebotenen auf seinen Realitätsgehalt und seinen Kunstcharakter hin.. Die Fabel, die Geschichte bieten überprüfbare Erfahrungen in dem Sinne, dass sie befragbar sind, ob das Erzählte auch mögliche Erfahrungen sind. Das realistische Kunstwerk, historische Belletristik müssen sich solcher Überprüfbarkeit durch den Einzelnen und die Geschichte stellen können. Das Kunstwerk verwaltet seinen Realitätsgehalt ja nicht autonom, unabhängig von der Wirklichkeit, und ebenso entscheidet es nicht über seinen Kunstcharakter allein: wie es keine Mitteilung außerhalb der gegebenen Lebensstatsachen machen kann, so ist es schlechterdings nicht außerhalb des Erzählerischen, als bloß illustrativ-rhetorisches Angebot von Gedanken und Problematiken denkbar. Diese Art Schlüssigkeit der Geschichten ist dann ein Kriterium, dem bei der im Folgenden dargestellten Skizzierung historischer Belletristikbeispiele nachzugehen sei.

“Dass er in den Mauern der prächtigen Benediktinerabtei an den Hängen der Apenninen das Echo eines verschollenen Lachens hören würde, das hell und klassisch herüberklingt aus der Antike, damit hat der englische Franziskanermönch William von Baskerville nicht gerechnet. Zusammen mit Adson von Melk, seinem etwas tumben, jugendlichen Adlatus, ist er in einer höchst delikaten, politischen Mission unterwegs. Doch in den sieben Tagen ihres Aufenthaltes werden die beiden mit kriminellen Ereignissen und drastischen Versuchungen konfrontiert. Ein Mönch ist im Schweineblutbottich ertrunken, ein Anderer aus dem Fenster gesprungen, ein Dritter wird tot im Badehaus gefunden. Aber nicht umsonst stand William lange Jahre im Dienste der Heiligen Inquisition. Das Untersuchungsfieber packt ihn. Er sammelt Indizien, entziffert magische Zeichen, entschlüsselt Manuskripte und dringt immer tiefer in ein geheimnisvolles Labyrinth vor, über dem der blinde Seher Jorge von Burgos wacht.” [ECO, 1986:1-2]

Diese furiose Kriminalgeschichte aus den Mauern einer italienischen Abtei des 14. Jahrhunderts, in der die Ästhetik des Mittelalters mit der Philosophie der Antike und dem Realismus der Neuzeit eine geniale Verbindung eingeht, die zum Welt-Bestseller geworden ist und auch verfilmt wurde, haftet deutlich im Gedächtnis des Lesers. Die Eindrücke sind kaum auszulöschen. Eines kann man mit Bestimmtheit sagen: Diese Lektüre kann zusammen mit einem Interesse für Geschichte lange Zeit das Verhältnis des Lesers zu ihr bestimmen. Hätte einem zu der Zeit vor der Lektüre dieser Buchseiten jemand den Aphorismus von Karl Kraus gesagt: “So, wie sich der kleine Moritz die Weltgeschichte vorstellt, genauso ist sie!” [KRAUS, 1986:42], hätte man beinahe nicht verstanden, wo hier die Pointe ist. Es besteht kein Zweifel an der Wahrheit des lesend Erlebten. Die Schicksale der Romanfiguren begeistern einen, wie einen ihr Tod in tiefe Verzweiflung stürzen kann. Ecos Roman und das in Geschichtsbüchern Vermittelte verschmelzen zu einer Einheit. Zu der Einsicht, dass zwischen Kunst und Leben ein Unterschied besteht, kommt man erst, wenn man sich ernsthafter mit Kunst und Leben zu beschäftigen beginnt. Erst dann kann man auch den sarkastischen Aphorismus von Karl Kraus begreifen.

Was ist es denn, was den Leser zum historischen Roman greifen lässt, was seine Phantasie anregt, ihn geradezu zwingt, sich mit der dargestellten Periode historischer Vorgänge intensiver zu befassen? Zuerst Neugier, Freude am spannenden Abenteuer, an Gebräuchen zurückliegender Zeiten, Interesse am Leben der Menschen, ihren Konflikten, Kämpfen und Ringen. Sicher auch ein mehr oder weniger ausgeprägtes Informationsbedürfnis, der Wunsch, die Geschichte der Menschheit in romanhaft –erzählerischer Weise mit-und nachzuerleben. Die Skala der Motive dürfen wesentlich umfassender sein.

Vielleicht helfen Fachtermini, die allgemein von einem Lebensbedürfnis und einem Literaturinteresse sprechen, um unterschiedliche Motivationen des Lesers besser charakterisieren zu können. Bei Verwendung dieser Begriffe ist ein Umfunktionieren unerlässlich, denn Literaturinteresse wird von der Wissenschaft in ganz bestimmtem Bezug gebraucht, und wird bei der Kennzeichnung des Leseverhaltens nur von einem kleinen Kreis der Leser realisiert. Wie dem auch sei:

Lesen ist kein Selbstzweck, keine unverbindliche Freizeitbeschäftigung. Der Leser betreibt Lektüre im Rahmen seiner Selbstverwirklichung, will mit Hilfe des lesend Erlebten Kreativität freisetzen, die ihm bei der Meisterung seines Lebens hilft. Der Leser historischer Belletristik liest zielstrebig, kritischer.

Einer der meistgelesenen Autoren historischer Belletristik ist Lion Feuchtwanger (1984). Bekannt wurde er erst, als er sich vergangenheitsgeschichtlichen Stoffen zuwandte. Mit seinen historischen Romanen schuf er einen besonderen Typ. Was macht seine Arbeit so attraktiv, sichert ihm das Wohlwollen des Lesers und stempelt den Autor selbst zum Prototyp des historischen Belletristen? Ganz sicher seine Souveränität im Stofflichen, seine Fähigkeit, in einer spannenden Fabel bewegende Schicksale von Menschen zu erzählen, den Begebenheiten das Kolorit zu geben, in dem Aktion und Reflexion für den Leser vorstellbar werden. In seinen Romanen erfährt der Leser eine Menge Faktisches, wird er von der feinsinnigen, psychologisch vertieften Zeichnung der Charaktere gepackt. Hier hat alles seinen angemessenen Platz: die Liebe wie die Staatsaktion, das philosophische Gespräch wie das Nachdenken über die Welt, die spannende, von Aktionen bestimmte Handlung wie die Ausleuchtung der Intimsphäre, ohne deren Darstellung ein belletristisches Werk seinen spezifischen Charakter verliert.

Das führt zur Frage nach dem Verhältnis von Poesie und Geschichte, nach der Wirkung von historischer Belletristik.

Alle Kunst will Wahrheit vermitteln, soll dem Leser helfen, Zusammenhänge zu begreifen. Die Aufdeckung der Wahrheit und die Aufhellung vergangener Zeiten gehören im historischen Roman zusammen. Subjektive Erkenntnis und objektive Fakten verschmelzen zu einer Einheit, die ein gültiges Bild der Entwicklung vermitteln. Der spröde geschichtliche Stoff ist ebenso die Summe vieler subjektiver Erlebnisse und objektiver Tatbestände, wie er eine Vielfalt von Erkenntnissen und Einzeleinsichten einschließt, die in ihrer Wertigkeit sehr unterschiedlich sind, die jedoch bei der Aufbereitung des Stoffes in Relation zum ausgewählten und zum gestaltenden Ereignis gesehen und zu einem wahrhaftigen und poetisch ausbaufähigen Bild vereinigt werden müssen. Erst das Auffinden des *punctum saliens* ermöglicht es dem Autor, seinen Stoff so in den Griff zu bekommen, dass ein überzeugendes Kunstwerk geschaffen werden kann.

In den Lebenserinnerungen von Charly Chaplin findet sich ein Satz, der das Ringen um den Stoff und seine künstlerisch adäquate Gestaltung treffend charakterisiert. Chaplin sagt über Sergej Eisenstein und dessen künstlerisches Schaffen: "...Sein Film 'Ivan der Schreckliche'...war der Gipfel aller historischen Filme. Er behandelt die Geschichte auf eine dichterische Weise, und das ist die beste Art, es zu tun ... Eine dichterische Interpretation... gibt ein allgemeines Bild der Zeit. In einem Kunstwerk gibt es mehr gültige Tatsachen und Einzelheiten als in einem Geschichtsbuch...". [KIENZLE, 1978:139]

Zu allen Zeiten bemühten sich Künstler um eine Entschleierung und Ausdeutung der menschlichen Vergangenheit. Die Theoretiker und vor allem die Praktiker historischer Belletristik legten größeren Wert auf eine psychologisch fundierte Behandlung der Charaktere und Verhaltensweisen ihrer Gestalten. Sie

betrachteten Geschichte vor allem als ein Repertorium großer Namen. G. E. Lessing gestattete dem Autor historischer Dramen, dass er "in allem, was die Charaktere nicht betrifft" [LESSING, 1970/3:154], vom historisch Überlieferten abweichen könne, wenn er auf diese Weise erreiche, dass sie verstärkt und "in ihrem besten Lichte" gezeigt würden. Es wird vor Allem die poetische Wahrhaftigkeit betont. Das Werk soll nach poetischen Gesichtspunkten verfasst werden und als Kunstwerk auf den Leser wirken. Das Selbstbewusstsein des Autors setzt sich gegenüber dem kleinlich an Fakten und Legenden heftenden Historiographen durch. Ein bekanntes Beispiel für einen freimütigen Umgang mit den historischen Überlieferungen und eine allein künstlerischen Erfordernissen untergeordnete Darstellung von Geschichte dürfte Goethes „Egmont“ (1965) sein, in dem die Gestaltung der Hauptfigur ganz und gar den literarischen Intentionen des Dichters untergeordnet ist. Mit dem historischen Egmont hat diese Dramengestalt nur den Namen und das Ende gemein. Wer wollte indes bestreiten, dass Goethes Drama mehr über die behandelte Zeit aussagt, als es manche geschichtliche Schilderungen zu tun vermöchte? Tatsächlich zeigt ein Blick in das Ensemble historischer Literatur, dass sich bei der wirklich überzeugenden künstlerischen Gestaltung geschichtlicher Begebenheiten der Künstler in seinem Recht behauptet hat. Fakten, Überlieferungen wurden nur in so weit berücksichtigt, als sie die poetischen Intentionen des Autors stützten. Die Freiheit im Umgang mit dem geschichtlichen Stoff ist Kennzeichen einer bedeutenden Konzeption. Der Autor eines solchen Werkes schreibt, um exemplarisches Leben darzustellen. Dass er sich dabei des historischen Gewandes bedient, sagt weder etwas über die Qualität des Werkes aus, noch darf dieser Tatbestand zur Rechtfertigung künstlerischer Unzulänglichkeiten herangezogen werden. Das literarische Werk mit historischer Thematik ist ein Kunstwerk mit allen Gesetzmässigkeiten und Prinzipien, die für das künstlerische Schaffen schlechthin gelten. Lediglich im Stofflich-Thematischen unterscheidet sich ein solches Werk von anderen belletristischen Arbeiten.

Mit dem angeführten Postulat von Chaplin über die Besonderheiten der künstlerischen Verarbeitung historischer Stoffe wird etwas Wesentliches für das Kunstwerk mit geschichtlichem Inhalt festgestellt. Die zeitliche Ansiedlung einer Geschichte bedeutet nicht, dass hier etwas erzählt würde, was zu dem Hier und Heute keine Beziehung hätte. Der Autor von historischer Belletristik wird bei der Darstellung eines historischen Stoffes die poetische Wahrheit mit der geschichtlichen in Übereinstimmung bringen müssen. Das Aufdecken der Wahrheit ist in jedem Fall mit der Existenz eines Adressaten verbunden, d. h., der Autor muss eine klare Vorstellung davon haben, was er für wen schreiben will. Bei Bertolt Brecht heißt es dazu: „Die Wahrheit aber kann man nicht eben schreiben; man muss sie durchaus jemandem schreiben, der damit etwas anfangen kann. Die Erkenntnis der Wahrheit ist ein den Schreibern und Lesern gemeinsamer Vorgang. Um Gutes zu sagen, muss man gut hören können... Die Wahrheit muss mit Berechnung gesagt und mit Berechnung gehört werden. Und es ist für uns Schreibende wichtig, wem wir sie sagen und wer sie uns sagt!“ [BRECHT, 1985:101] Der Gestalter vergangenheitsgeschichtlicher Stoffe kann nur in dem

Maße die Wirklichkeit vergangener Zeit durchschaubar machen, in dem er einen klaren Standpunkt artikuliert, die Triebkräfte der Geschichte kennt. Dann wird er auch ein „allgemeines Bild der Periode“ (Chaplin. In: Kienzle, 1978) geben.

In seinem Essay „Das Haus der Desdemona“ schrieb Lion Feuchtwanger: „...Was also eine historische Dichtung lebendig macht, ist niemals aus der Geschichte einer fernen Zeit, es ist immer aus eigenem Erleben des Autors, es ist aus Zeitgenössischem geschöpft, und der Leser erfährt mehr über den Dichter und dessen Zeit als aus der Epoche, in der die Dichtung spielt.“ [FEUCHTWANGER, 1984:75,83] An anderer Stelle sagt er: „Historische Dichtung will also nicht Geschichte lehren, sie will auch nicht Geschichte deuten, sie will den Leser oder Hörer vom Autor erlebte Geschichte erleben machen“. Historische Dichtung ist Standortbestimmung, Auseinandersetzung mit bewegenden Fragen der Vergangenheit, Besinnung und Selbstbesinnung, ist der Versuch, mit spezifisch künstlerischen Mitteln Antworten auf Fragen zu finden, und zu ihm gehört die Vergangenheit wie die Gegenwart. Die mittel- oder unmittelbare Wirkung eines Kunstwerkes auf den Leser ist von untergeordneter Bedeutung. Johannes Bobrowski hat theoretisch formuliert, dass Literatur „machtlos“ sei, weil sie zwar mit allen Vorgängen im Zusammenhang stünde, die entscheidenden Veränderungen jedoch im Wesentlichen durch gesellschaftliche Kräfte erzielt werden würden. Er meinte „Veränderungen in der Gesellschaft -und dazu gehört die Aufarbeitung der Vergangenheit- geschehen auf andere Weise, nicht durch Literatur... Literatur arbeitet Vergangenheit auf, Vergangenheit im weitesten Sinne, also auch ihre überständigen Erscheinungsformen.“ [BOBROWSKI, 1964:Nachwort] Das tut sie und sie tut es im Hinblick auf die Gegenwart, auf die Zukunft. Sie will also etwas ausrichten. In seinem Roman „Levins Mühle. 34 Sätze über meinen Großvater“ (1964) wendet er sich seinem großen Thema in epischer Breite zu. Dieses Thema war die Problematik der nationalen Beziehungen zwischen den Deutschen und ihren östlichen Nachbarn. Der Autor stellt einen dörflichen Rechtsfall dar, der sich 1874 in Neumühl im Kulmerland ereignete. Der Bauer und Mühlenbesitzer hat seinem Konkurrenten Levis die Mühle weggeschwemmt und ihn damit ruiniert. Levin sucht vergebens sein Recht auf dem Klagewege. Schließlich resigniert er und geht dorthin zurück, woher er kam. Der Triumph des Großvaters ist nur kurz, denn die „kleinen Leute“ empört über die Aktion des deutschen Müllers, über die Folgenlosigkeit des Rechtsbruchs und die eigene Ohnmacht, schließen sich zu einer „Aktionsgemeinschaft“ zusammen. Sie zwingen den gutsituierten Mühlenbesitzer Bobrowski zum Verlassen des Dorfes.

Der Autor demonstriert mit seiner Geschichte, dass nationale Gegensätze soziale Ursachen haben. Soziale Gegensätze führen zu Konflikten. In dem Roman, der sich durch einen kunstvollen Aufbau und eine klar gegliederte Fabel auszeichnet, legt der Autor dar, wie verwickelt die Beziehungen der Menschen in dieser Gegend waren, wie sich chauvinistisch-rassistischer Dünkel am konkreten Objekt realisiert und wie fragwürdig das „deutsche Recht“ war. Um sein Anliegen deutlich zu machen, benutzt der Autor die verschiedensten künstlerischen Methoden. So beschwört er etwa durch die Geistererscheinungen seines Großvaters

eine Welt herauf, die weit vor dem tatsächlichen Geschehen des Romans liegt, die aber Wesentliches über die Ahnengalerie des Müllers aussagt. Er entstammt dem polnischen Adel und einer seiner Vorfahren wurde als Raubritter in Danzig hingerichtet. Das „Volkstum“ des Großvaters, der bei seinem Rechtsstreit eine so große Rolle spielt, wird somit als eine Form der Anpassung an die Herrschaftsverhältnisse gekennzeichnet. Seine Handlungsweise gegenüber Levin wird als bedenkenlose Durchsetzung der Interessen seiner Klasse entlarvt. Auf der Seite der Besitzlosen, der nationalen Minderheiten offenbart der Autor Toleranz und Sympatie. Das „Volkstum“ des Großvaters, das bei seinem Rechtsstreit eine große Rolle spielt, wird somit als eine Form der Anpassung an die Herrschaftsverhältnisse gekennzeichnet. Die Skala der Charakterisierungsmittel der Zeit ist reich, und der Autor bewirkt nicht zuletzt durch sie, dass am kleinen Ereignis die geschichtliche Entwicklungstendenz sichtbar gemacht wird. Es ist nur an die Moritat erinnert, die über Levins Missgeschick verfasst wird und sich als wirksame Waffe gegen den Rechtsbruch und die Willkür erweist. Ferner sei auf die Persiflage des Goethe – Wortes von der Bedeutung der Kanonade von Valmy hingewiesen. Im Mund des böhmischen Musikanten Johann Vladimír Goethe nimmt sich das dann so aus: „Etwas ganz Neues. Und wir verfluchtige Hundezucht können verdammt nochmal sagen, wir sind zum Deiwel noch eins dabeigewesen Donnerschlag“. [BOBROWSKI, 1964:128]

Der dem Werk immanente ironische Akzent der Darstellung macht dem Leser bewusst, dass er in seiner gegenwärtigen Existenz zur Beseitigung solcher „überständiger Erscheinungsformen“ beitragen sollte. Mit solchem Wirkungsaspekt richtet Literatur wirklich etwas aus. Er rechtfertigt die Auffassung des Dichters: „... Ich bin dafür, dass alles immer neu benannt wird, was man so ganz üblich als“ unbewältigt „bezeichnet, aber ich denke nicht, dass es damit bewältigt ist. Es muss getan werden, nur auf Hoffnung“. [BOBROWSKI, 1964:Nachwort]

Hier – wie in anderen Werken des Genres – wird die doppelte Optik gemeistert, die für die Erfassung des Zeitgeistes einer vergangenen Epoche vom Standpunkt und mit den umfassenden Einsichten einer philosophischen Orientierung charakteristisch ist.

Für den Autor von historischer Belletristik steht bei jedem Stoff die Frage, wie er das überlieferte Material – Quellen, Augenzeugenberichte, Archivalien – aufbereitet, was er davon nutzt und in welche Weise er es in die Gestaltung einbezieht. Er muss mit seiner Arbeit den Forderungen und Erkenntnissen des Historikers standhalten und zugleich die ästhetischen Ansprüche befriedigen, die an die Kunst im Besonderen gestellt werden. Die Wirkung historischer Belletristik ist nicht zu trennen von der Tiefe des Erfassens geschichtlicher Zusammenhänge, vom philosophischen Gehalt und der Aktualität des Verhältnisses von Geschichtlichkeit und Gegenwärtigsein.

Innerhalb des Ensembles historischer Romane nimmt Heinrich Manns Romanwerk über Heinrich IV. von Frankreich „Die Jugend des Königs Henri Quatre“ (1998) und „Die Vollendung des Königs Henri Quatre“ (2000) eine besondere Stellung ein. Dem Autor gelingt es mit diesen beiden Romanen die

lediglich kritische Sicht des bürgerlichen Realismus zu überwinden. Im Henrich IV. entwirft Heinrich Mann eine Zentralgestalt, die Einsichten in gesellschaftliche Zusammenhänge erhält, die aber vor Allem befähigt wird, aus diesem Erkenntnisprozess Gewinn zu ziehen. Henri Quatre wird zum künstlerischen Porträt eines Kämpfers, dessen Ziel die Veränderung der Gesellschaft zum Menschlichen ist. Er handelt als „Abgesandter der Vernunft und des Menschenglücks“ und kämpft gegen die Kräfte der sinnlosen Gewalt. Dieser König repräsentiert progressive Tendenzen der Menschheit, er tritt für humanistische Ideale und Ziele ein, die er auf dem Weg praktischen Wirkens als realisierbar definiert. „Meine Herren Humanisten. Wir haben zu Pferd gegessen und das Schwert geführt, meine Herren Humanisten. Weil wir aber höchst Streitbar waren, stehen wir jetzt hier und das Tor unserer Hauptstadt ist für uns offen“ lässt Heinrich Mann den König in „Die Vollendung des Königs Henri Quatre“ sagen, (2000:256) als sich die realen Ergebnisse seines langen Ringens um die Krone und ein geeintes Frankreich abzuzeichnen beginnen.

Heinrich Mann hat mit der realistischen Gestaltung dieser historischen Figur nicht nur einen interessanten Charakter in seiner Entwicklung gezeigt, mit der Darstellung der Konflikte und Lebensumstände nicht allein ein blutvolles Bild der damaligen Zeit vermittelt, sondern durch die humanistische Tendenz seines Werkes vor allem die Perspektive gewiesen, die mit den Kämpfen der Gegenwart zum Zeitpunkt der Niederschrift untrennbar verbunden bleibt. Sein König Henri muss scheitern, weil er zu früh gekommen ist, weil sein Anspruch die Grenzen des damals Möglichen überschritt. Es ist die Tragik des Zufrühgekommenen in der Geschichte. Durch die legendäre Geste der Stofforganisation vermag der Autor die manchen Gedanken und einigen Vorstellungen Henris anhaftenden utopischen Züge aufzuheben. Er kann der sozialen Bewegung seiner Zeit jene Stelle markieren, an die sie knüpfen muss, um das angestrebte Menschheitsglück realiter durchzusetzen. Das wird besonders sinnfällig, wenn man die Schlussansprache Henris betrachtet, die zugleich ein Kommentar des Autors ist: „... Das Glück ist wirklich da. Gerechtigkeit und Wohlstand sind für jeden Arm erreichbar. Und man kann die Völker nicht umbringen. Fürchtet euch nicht vor den Messern, die man gegen euch zückt. Ich habe sie grundlos gefürchtet. Macht es besser als ich. Ich habe zu lange gewartet ...“. [H. MANN, 2000:549]

Den Gleichnischarakter seines Romanwerkes und die ihm immanente Gegenwartsbezogenheit hat H. Mann in seiner Autobiographie *Ein Zeitalter wird besichtigt* nachdrücklich unterstrichen, wenn er schreibt: „Dieses Zeitalter ist eines der durchschauteiten, nur dass die meisten es sich nicht sehr zu Herzen nehmen. Ihre Herzen sind von den nächsten tödlichen Sorgen schwer. Was kümmert sie die Ergründung der Tiefen. Die Oberfläche [...] ist gerade unheimlich genug. Aber sie wissen. Ich bezweifle, dass [...] die Menschen des Dreißigjährigen Krieges über ihre wirkliche Lage so unterrichtet gewesen sind wie meine Lebensgefährten. [...] Henri IV. war ein Befreier [...] Indessen hieß er Ketzer und die wirklichen Zusammenhänge blieben im Dunklen [...]“. [H. MANN, 1988:54]

Wenn Heinrich Manns Romanwerk *Henri Quatre* (1998/2000) über den guten König als künstlerisch-geschichtliche Leistung hohen Ranges gewertet wird, so ist damit nicht gesagt, dass diesen Romanen nicht auch Schwächen eigen sind, die ein Spiegelbild der Einsichten des Autors sind. Man kann nicht übersehen, dass H. Mann im Bestreben die historische Gestalt des Königs Henri IV. in all ihrer Widersprüchlichkeit ins rechte Licht zu setzen, dessen Rolle in der Geschichte überbetont, so dass das umfassende Bild seiner Zeit nicht gänzlich wiedergegeben wird. Wenn das hier so unvermittelt kritisch angemerkt wird, so muss dabei allerdings in Rechnung gestellt werden, dass der Autor mit der Wahl seines Stoffes und der Konzeption dieser Zentralgestalt bereits jene Grenze für die Gestaltung gezogen hatte, die er nicht überschreiten durfte, sollte die Erzählung der Jugend und Vollendung Henri Quatres nicht zur Verzerrung der historischen Wahrheit führen. Um die aber ging es vor Allem beim Fixieren dieser Geschichte. Der dynamische Akzent der Darstellung und die Herausarbeitung der Charakterzüge einer historischen Epoche sichern diesem Werk die Aufmerksamkeit der Leser.

Mit vergangenheitsgeschichtlichen Stoffen hat sich auch Alfred Döblin auseinandergesetzt und Geschichte mit Poesie verflochten. Das Thema, dem er sich mit Überzeugung zuwandte, war die Geschichte. Seine Auffassung von der Rolle und Funktion des historischen Romans ist symptomatisch für die Schriftsteller, deren bürgerliche Herkunft und ausschließlich humanistische Sicht ihnen die Erkenntnis der tatsächlichen Zusammenhänge von Gegenwart und Vergangenheit versperrte. Dennoch darf nicht verkannt werden, dass Döblin mit seinem Werk keineswegs den Eindruck erweckt, als sei er „aus dem Kraftfeld der Geschichte entlassen“ [DÖBLIN, 2001:112], als flüchte er in die Historie, um dem bedrückenden Alltag zu entgehen. Döblin knüpfte in der Praxis seines Schreibens mit geschichtlichen Stoffen an eine persönliche, exakte Einschätzung historischer Fakten. Döblin fasste seine Auffassung vom Wesen historischer Dichtung in einem ebenso lapidären wie aufschlussreichen und ästhetisch gültigen Satz zusammen: „[...] Der geschichtliche Roman ist erstens Roman und zweitens keine Geschichte. Ich muss noch stärker sagen: der geschichtliche Roman ist erstens Roman und zweitens und so oft man will Roman.“ [DÖBLIN, 1981:250]

Lion Feuchtwanger untersucht in seinem bereits erwähnten Essay „Das Haus der Desdemona“ Döblins Schreibarten und sagt über seinen Roman *Wallenstein*: „[...] Döblin will zweifellos nicht die Geschichte Wallensteins dichten, sondern die Geschichte des ganzen Dreißigjährigen Krieges [...] Döblins Dreißigjähriger Krieg ist ein chaotisches Auf, Nieder, Kreuz, Quer, Für, Gegen, ein zufälliges, sinnloses, tragisches Gefühl. Er zügelt nicht seine Assoziationen. Was er geben will, sind Menschen und Begebenheiten aus dem Dreißigjährigen Krieg, die ihn interessieren. Soll sich der Leser ein Ganzes darauf machen, wenn es ihm beliebt. Ihm, Döblin, beliebt es nicht. Das Leben besteht aus Einzelerlebnissen. Das Ganze lässt sich nicht fassen. So ist nun einmal das Leben. Mein Buch [...] hat Leben, weil die Einzelheiten lebendig sind. Es hat Leben, das ist keine Frage. Aber genügt das? Ich habe oft mit Döblin darüber debattiert. Er behauptet, der Stoff sei dem Autor so was wie ein Wurm, aus dem er sich einen lebendigen Teil

herausschneiden könne; sei der Autor ein Dichter, werde dieser Teil leben ... Er erklärte jedes gute Buch müsse sein wie ein Wurm – was man herausschneidet, müsse lebendig sein für sich selber, auf Kopf und Schwanz komme es nicht an.“ [FEUCHTWANGER, 1984:28]

Es bedarf keines Beweises, dass die Döblinschen Auffassungen für den Umgang mit Geschichte nicht unbedingt nachahmenswert sind, weil sie der subjektivistischen Interpretation Tür und Tor öffnen, dem objektiven historischen Prozess wenig Beachtung schenken und ihn lediglich als Stoffgrundlage für die Autorensicht ansehen. Interessant an diesen Ansichten ist, dass der Autor Döblin ein ästhetisches Programm besaß, dessen Wert fragwürdig erscheint, das er jedoch selbstständig handhabte und aus dessen Existenz und Beherrschung sich die Wirkung seiner Romane erklären mag. Was seine Bücher so anziehend macht, ist das pulsierende Leben; was sie problematisch erscheinen lässt, ist die mangelnde Einsicht in den historischen Entwicklungsprozess. Die Dominanz des Erzählers lässt ihn die objektive Gesetzmäßigkeit aus den Augen verlieren, zwingt ihn dazu, Mythen und Symbole zu benutzen, um geschichtliche Vorgänge sinnfällig zu machen. Es sei hier nur an das „Geschöpf“ erinnert, das im *Wallenstein* (2001) eine Schlüsselfunktion übernimmt. Während der Emigrationszeit schrieb Döblin eine Romanepopöe, die sich mit dem Verrat der Revolution von 1918 befasst und auf dem Gebiet der historischen Belletristik die breit angelegte Trilogie *Amazonas* (1988). Der Roman behandelt die Gründung, Geschichte und Auflösung der Jesuitenrepublik am Rio Parana und am Rio Uruguay. In diesem „großartigen Menschheitsversuch“ [FEUCHTWANGER, 1984:31] erblickt Döblin den Kampf des Christentums mit der Natur, gestaltet er die Auseinandersetzungen der Jesuitenväter und ihrer Anhänger mit den unzulänglichen Christen. Die zeitgenössischen Bezüge dieses vierhundert Jahre zurückliegenden Experiments sind nicht zu übersehen, zumal der Autor im letzten Buch dieser Trilogie bis in die Gegenwart seiner Tage geht, um aktuelle Probleme in die Darstellung einzubeziehen. Die „Amazonas“ Trilogie ist ein künstlerisch gültiges Beispiel für die Romanauffassung Döblins.

Die in der vorliegenden Arbeit präsentierten Beispiele gehören einem Typ der historischen Belletristik an, die sich der allgemeinen romanhaft-erzählerischen Prinzipien bedient, um geschichtliches Werden am konkreten Fall künstlerisch darzustellen. Es sind Romane mit vergangenheitsgeschichtlicher Thematik, in denen reale historische Persönlichkeiten Handlungsträger sind. Die Beispiele bewegen sich im Rahmen bewährter Formen. Die Wirkung der bedeutenden historischen Romane von Heinrich Mann, Alfred Döblin und Lion Feuchtwanger besteht darin, dass mit den behandelten Themen neue Darstellungsformen gefunden worden sind.

Brennpunkt unserer Überlegungen war das Verhältnis von Poesie und Geschichte. Die Beispiele zeigen, dass die Werke Bestand haben, in denen die Autoren es verstanden haben, Geschichte in dichterischer Form zu behandeln.

George Bernhard Shaw sagte über den Zusammenhang von Poesie und Geschichte und die Problematik des Schaffens von historischer Belletristik: „... Ich

habe keine Berührung mit irgendeiner historischen Persönlichkeit als in den Teil von ihr, der auch ich selber bin. Dieser Bruchteil ist alles, was ich von ihrer Seite erfahren kann. Der Mann, der über sich selbst und über seine Zeit schreibt, ist der einzige Mann, der über alle Menschen und über alle Zeiten schreibt“. [WALTHER, 1976:387]

BIBLIOGRAPHIE

- Bobrowski, Johannes, *Levins Mühle: 34 Sätze über meinen Großvater*, Frankfurt am Main (West), Fischer Verlag, 1964;
- Brecht, Bertolt, *Kalender-Geschichten*, Leipzig, Reclam Verlag, 1985;
- Döblin, Alfred, *Wallenstein. Ötten und Freiburg im Breisgau*, Walter Verlag, 2001;
- Döblin, Alfred, *Amazonas. Romantrilogie: Das Land ohne Tod. Der blaue Tiger. Der neue Urwald (Ausgewählte Werke in Einzelbänden, herausgegeben von Anthony W. Riley)*. Ötten und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1988;
- Döblin, Alfred, *Ein Kerl muss eine Meinung haben*, München, dtv Verlag, 1981;
- Eco, Umberto, *Der Name der Rose*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986;
- Feuchtwanger, Lion, *Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung*, hrsg. v. Fritz Zschech, München Wien, Langen Müller Verlag, 1984;
- Goethe, Johann Wolfgang, *Egmont*, Leipzig, Reclam Verlag, 1965;
- Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*. (Werke Bd.13-15), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1986;
- Kienzle, Siegfried, *Schauspielführer der Gegenwart*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1978;
- Kraus, Karl, *Aphorismen. Sprüche und Widersprüche. Pro domo et mundo*, Berlin, Suhrkamp/Insel Verlag, 1986;
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Werke*. Herausgegeben von Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding und Jörg Schönert, Band 1-8, München, Hanser, 1970;
- Mann, Heinrich, *Ein Zeitalter wird besichtigt*, Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag, 4. Aufl. 1988;
- Mann, Heinrich, *Die Jugend des Königs Henri Quatre*, Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag, 1998;
- Mann, Heinrich, *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*, Reinbek, Rowohlt Taschenbuch, 2000;
- Mann, Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin, S. Fischer Verlag, 1918;
- Shaw, George Bernard, *Sixteen Self Sketches*, London, Constable and Company Ltd., 1949;
- Turgenev, Iwan, *Väter und Söhne*, Berlin, Aufbau Verlag, 1986;
- Walther, Klaus, *Ansichten*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1976.

DE LA GÉOPOÉTIQUE AU GÉOGRAMME: PAUL CHAMBERLAND

Dana NICA

Université «Alexandru Ioan Cuza», Iași
dananica@yahoo.com

Abstract: This study aims at presenting the intimate connection between *geopoetics* as an artful rendering of world cuts and *geograms* as figures of identity with two dimensions: the human consciousness and the world scale. For the Canadian poet Paul Chamberland, the ontology of the geographical being sums up a series of takes, genuine *geograms* whose matter is the “topical” text, examined with a poetic telescope and microscope. Our analysis focuses on Chamberland’s *Geograms*, three volumes composed of brief, rapid, unachieved units: collages of journal cuts, quotes, references, names, sayings, pieces of novels, fragments of poems and cries specific of a spirit haunted by the urgency mode. During this eco-regeneration, the Canadian essence is reinforced despite its apparent dissolution in the global fact.

Keywords: French Canadian poetry, Paul Chamberland, identity, geopoetics, geogram.

Résumé: Cet article se propose de présenter le rapport étroit entre la géopoétique comme transposition artistique des fragments du monde et les géogrammes comme figures de l’identité à deux dimensions: la conscience humaine et l’échelle du monde. Chez le poète québécois Paul Chamberland, l’ontologie de l’être géographique réunit une série de prises, de géogrammes authentiques, dont la matière est le texte «topique», examiné avec un télescope et un microscope poétiques. Notre analyse se concentre sur les trois volumes de Géogrammes de Chamberland, composés d’unités brèves, rapides, inachevées, collages de coupures de journaux, citations, références, noms, dictons, morceaux de romans, fragments de poèmes et cris spécifiques d’un esprit hanté par le mode de l’urgence. Lors de cette éco-régénération, l’essence canadienne se trouve renforcée malgré son apparente dissolution dans le fait mondial.

Mots-clés: poésie canadienne francophone, Paul Chamberland, identité, géopoétique, géogramme.

1. Des mots et des lieux

Partons d’un axiome de l’«Européen scoto-français» Kenneth White, selon lequel la géographie est plus intéressante que l’histoire. La «mondanité» serait ainsi essentielle pour une anthropologie spatiale qui entraîne un déplacement de sens dans la relation écouménale. On reconnaît traditionnellement à l’espace une vocation dépositaire, d’accueil, associée au sédentarisme, à la sédimentation, à

l'enracinement¹; de façon concise, c'est *là* ou *y*: selon Kenneth White, le monde «n'est ni antique ni moderne mais simplement, pleinement là». Dans la (post)modernité, en revanche, l'espace est quasi réduit à sa dimension de *medium*². Car l'établissement du vécu, la diffusion du savoir, l'effusion du poétique, tout cela exige déjà un médiateur. Cette qualité médiatrice de l'espace, saisie d'ailleurs, dans un premier temps, avec une certaine naïveté primordiale, par l'*arkhè-pensée*, est exploitée au maximum à l'âge de la technologie et de la communication, qui retraduit le rapport fondamental entre l'être et le lieu.

Cette dernière relation est d'abord une tension. Pour y remédier, Augustin Berque propose une fusion entre deux sciences – géographie et philosophie – et entre deux mentalités – occidentale et orientale [BERQUE, 2002:241-251]. Les termes qu'il utilise (*médiance*, *trajection*, etc.) contribuent à définir le sens du *milieu* comme une synthèse de l'individuel et du social, de l'empirique et du symbolique, la pensée orientale (surtout japonaise et chinoise) étant, dans ce cas, idéale pour récupérer la valeur et le sens du lieu. Dans la logique du prédicat de Nishida Kitarô, par exemple, attentivement étudiée par Augustin Berque, il ne s'agit plus de l'identité aristotélicienne (*X est X*), mais d'une prédictivité (*X est Y*) permettant une véritable définition ontologique. Tout comme la langue, le monde est l'ensemble de tels prédicats, et l'analogie entre le lieu et le langage ouvre la voie à la «pensée de la terre» ou à la *géopoétique*.

Car l'*espace* devient *lieu* lorsqu'il est habité³. Penser l'espace, c'est l'habiter, et *vice versa*. Les visionnaires l'annonçaient déjà. Rimbaud déclarait son appartenance esthétique (dans le sens large du mot grec *aisthêsis* «perception par les

¹ Soucieux des racines et des étymologies, Augustin Berque rend hommage aux origines grecques du mot *écoumène* en employant celui-ci au féminin [BERQUE, 2000]. Le substantif féminin γῆ «terre, pays, contrée» s'emploie avec un passif féminin, substantivé ensuite dans l'usage, *οἰκουμένη* «terre cultivée ou habitée; toute la terre, l'univers», du verbe *οἰκέω* «habiter, résider, vivre», dérivé à son tour du substantif masculin *οἶκος* «maison, habitation» (cf. Anatole Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1901).

² Devenu «catégorie de pensée à part entière» dans la *médiologie*, discipline obstinément professée par Régis Debray dans ses livres ([DEBRAY, 1991], [DEBRAY, 1994]), les revues qu'il dirige (*Cahiers de médiologie*, Paris, Gallimard et Fayard, 1996-2004; *Medium*, Paris, Babylone, depuis 2004) ou bien ses cours (chaire de médiologie à l'Université de Lyon III). C'est, d'ailleurs, le même Régis Debray qui forge le terme *médiologie* en 1979, dans *Le pouvoir intellectuel en France* (Paris, Ramsay), pour le redéfinir vingt ans après: «Il s'agit en première approximation d'analyser les “fonctions sociales supérieures” (religion, idéologie, art, politique) dans leur rapport avec les moyens et milieux de transmission et de transport. Le point sensible, et le centre de gravité de la réflexion, est l'entre-deux. C'est la zone encore floue des interactions technique-culture, ou des interférences entre nos techniques de mémorisation, transmission et déplacement, d'une part; et nos modes de croyance, de pensée et d'organisation, d'autre part» [DEBRAY, 1999:32].

³ Voir la série d'articles dédiés à la notion de *lieu* signés par Augustin Berque, Nicholas J. Enrikin, Jacques Lévy et Michel Lussault [LÉVY, LUSSAULT, 2003]. Pour une synthèse des origines, sens et usages d'un concept comme l'*habiter*, se rapporter aussi, par exemple, à l'essai de Mathis Stock [STOCK, 2004].

sens externes et internes», traduit chez Descartes par «sentiment») au monde: «Si j'ai du goût, ce n'est guère/ Que pour la terre et les pierres» («Alchimie du verbe», *Délires II, Une saison en enfer*). Ezra Pound fait à son tour preuve de pragmatisme poétique dans une devise comme «faire (le) monde» («To make cosmos –/ To achieve the possible» – *Canto 116*). Les exemples ne manquent pas. Mais penser la terre c'est aussi se livrer à une *géanamnèse*: mémoire et perception se travaillent l'une l'autre dans une approche sensible du monde, un acte quasi-mystique. On parle ici d'*écoumène*, doué de sens, «meublé» par l'humain et dynamique dans le plan temporel, concept réunissant tous ces traits à la manière de la cruche de vin de Heidegger (qui est à la fois terre, art du potier, civilisation de la vigne et convivialité). Tout ce qui existe au monde possède un corps, et la pensée mythique se voit intimement liée au monde dans la façon primitive de désigner la maîtrise de l'espace et l'idée de propriété⁴. De même, si tout est soumis à la localisation, le lieu «passe» lui aussi par l'homme, ce «catalyseur de l'Univers», qui traverse et réfléchit. La désanthropomorphisation (ou désanthropologisation) du monde postmoderne équivaut ainsi à une paradoxale évacuation du monde dans le monde⁵. De ce fait, la *géopoétique* s'entête, ni plus ni moins, à réhabiliter la terre, sans pourtant aboutir à une «poésie du terroir». Aucun patriotisme ou écologie sentimentale. Car le monde, dans les *géogrammes*, est peuplé, et la parole devient physique.

Penser la terre, imaginer ou saisir les configurations des territoires revient à en faire des textes. Le langage, la terre l'engage. De plus, pour donner la mesure du cosmos, la poétique intégrale doit annuler toute scission (homme/monde, matière/esprit, pensée/sensation, raison/intuition, poésie/science). La dualité sujet-objet, fondement intellectuel de la pensée occidentale à partir surtout de Descartes, est encore une fois remise en question. La crise de la narration est un effet direct de la crise de la dimension (vue comme narration géométrique). La rencontre avec la réalité devient douloureuse, et le lieu exemplaire de cette souffrance est la littérature. La *géopoétique* se situe ainsi au-delà du bien et du mal de la pensée dichotomique, des paradigmes en général. Et l'être humain est par excellence géographique: il «se grave (*graphein*) dans la terre (*gê*), et [...] il en est en retour gravé dans un certain sens» [BERQUE, 2000:11]. Le *logos mundi* dérive donc du désir d'habiter le monde, de fréquenter la terre, l'extérieur, le *dehors*⁶.

⁴ Il suffit de penser à l'adjectif grec *oikélos* «de la maison, domestique; propre, particulier, national; privé, inné, naturel» (cf. Anatole Bailly, *op. cit.*).

⁵ «Perte de monde», voire acosmisme dénoncés, entre autres, par Michel Serres.

⁶ Kenneth White dédie à ce concept, qu'il appelle «figure», un ouvrage entier ([WHITE, 1982]). Gilles Deleuze veut, à son tour, «brancher la pensée sur le dehors» (cf. Roger-Pol Droit, «Foucault, Deleuze et la pensée du dehors», *Le Monde*, 5 septembre 1986). C'est dans ce contexte que la notion d'*écoumène*, invoquée ci-dessus, devient fondamentale, et Augustin Berque la développe en s'appuyant sur la définition étymologique de l'*existence* (du latin *ex* «au dehors», et *sistere* «se tenir»): «L'*écoumène*, c'est l'ensemble et la condition des milieux humains, en ce qu'ils ont proprement d'humain, mais non moins d'écologique et de physique. [...] La prendre en considération, [...] c'est s'opposer à la philosophie qui a pu

La réflexion sur l'espace implique, pour Kenneth White, une définition de la poésie: un «langage exemplaire/ subtil comme la fleur/ fluide comme la vague/ souple comme le rameau/ puissant comme le vent/ dense comme le roc/ unique comme le moi/ beau comme l'amour» [WHITE, 1980:113]. L'univers saisi par les poètes-penseurs québécois témoigne de cette similitude ou parenté, car il est souvent délicat ou vulnérable, surtout dans ses dimensions temporelle ou identitaire, traduites dans des thèmes comme la frontière, la marge, l'oubli, le silence, l'inadaptation. Tout en oscillant entre «le proche et le lointain» (couple cher à Claude Lévesque), «les humains glissent sur les choses»: c'est ce que dit Jacques Brault, pour qui, en outre, l'appréhension du temps, dans cette quête d'«un pays à mettre au monde», se réduit à des «moments fragiles». Fernand Ouellette v(o)it le poème comme un lieu de l'exil et de l'errance. La poétique de Pierre Ouellet est comme suspendue entre «le sens de l'autre» et l'*omis*, «le réel enlevé», «ce monde, qui s'étend nu sous la parole».

Cette problématique est amplement et constamment revisitée. Dans un livre faisant écho à la collection «L'espace critique» des éditions Galilée qu'il dirige depuis 1974, le philosophe, écrivain urbaniste et professeur d'architecture Paul Virilio postule que l'espace est devenu critique car «il doit être utilisé critiquement»; cela annonce un «dégonflement» du monde: «Le plein n'est plus» [VIRILIO, 1984]. L'apparence est remplacée par la transparence et l'effet de réel se substitue à la réalité: l'idée de perspective se complexifie outre mesure, les technologies de la connaissance et de la communication télescopent la réalité, le présent de l'en-direct détruit la présence, l'information médiatisée l'emporte sur la donnée sensible. Pierre Lévy, théoricien de la cyberculture, dit que le *virtuel* (cette nouvelle condition ontologique de l'espace) ne s'oppose plus au *réel*, mais à l'*actuel*. Et les poètes postmodernes, pour la plupart aussi philosophes ou journalistes, sont témoins de l'«actualitaire», pour reprendre un terme du poète québécois Paul Chamberland. Ils sont *là*, ou bien ils errent fertilement: «Le voyage», écrit Georges Amar, «est à la géopoétique ce que le rêve est au surréalisme». Ce qu'ils écrivent, ce sont des récits de voyage, des *way-books*⁷ dans le sens de Kenneth White, chef de file d'une *géopoétique* définie comme «l'étude des rapports intellectuels et sensibles entre l'homme et la Terre». Plus que – à la rigueur – une science, la géopoétique est, selon Laurent Margantin, la pensée primordiale (la heideggérienne *anfängliches Denken*), ou bien une vision dont les formes traversent la poésie, la prose, la pensée et, en fin de compte, la politique [MARGANTIN, 2004].

prétendre localiser la demeure de l'être dans le langage; ainsi que s'opposer aux sciences trop étroitement humaines» [BERQUE, 2000:14].

⁷ *Poèmes-chemins*, récits de voyage qui ne sont pas de vrais récits de voyages, mais, dans un style saltatoire, plutôt des déplacements, des itinéraires intellectuels, des «[p]arcours du monde sensible, parcours intellectuel et grammatical» – définition donnée dans un chapitre dédié à Kenneth White, «La poétique du dehors. *Walking the Coast* et *Handbook for the Diamond Country*» [CHAUCHE, 2004:231].

2. Vivre le dehors: de la géopoétique aux géogrammes

En tant que «discipline», la *géopoétique* a un père fondateur. Kenneth White est écossais de naissance, mais français d'esprit et d'implantation. Il a enseigné la littérature du XX^e siècle à la Sorbonne et il a lancé, dans les années 80, une mode, ou bien une méthode, qui a eu un impact immédiat. Comme il voyageait beaucoup, c'est le long de la côte Nord du Saint-Laurent, en route pour le Labrador, dans un voyage à travers les Laurentides, qu'une certaine notion lui est venue à l'esprit⁸. C'est en 1979 qu'il eut cette idée qu'«il faut sortir du texte historique et littéraire pour retrouver une poésie de plein vent où l'intelligence (intelligence incarnée) coule comme une rivière. [...] Un appel qui vous attire au-dehors»⁹. Qu'en est-il donc? «J'en ai, pour ma part, trouvé beaucoup plus d'éléments là où l'on s'y attend le moins: dans des études de géologie, de physique, de botanique, mais plus encore dans des textes qui sortent de toutes les catégories, de toutes les disciplines»¹⁰. Kenneth White n'est pas loin du Francis Ponge des années 60 et du credo poétique de celui-ci: «Dans ces conditions on aura compris sans doute quelle est selon moi la fonction de la poésie. C'est de nourrir l'esprit de l'homme en l'abouchant au cosmos. Il suffit d'abaisser notre prétention à dominer la nature et d'élever notre prétention à en faire physiquement partie, pour que la réconciliation ait lieu. [...] Les poètes n'ont aucunement à s'occuper de leurs relations humaines, mais à s'enfoncer dans le trente-sixième dessous»¹¹.

Comment s'expliquent les deux moitiés du mot *géopoétique*? Il faudrait de nouveau faire confiance à Kenneth White, qui commence à professer cette discipline en 1994, dans *Le Plateau de l'albatros*, après la publication d'une fameuse thèse sur *L'esprit nomade* en 1987. La poétique, elle, se constitue comme une «pratique fondatrice», qui est à la base de toute culture, comme la poésie océanique d'Homère pour la littérature classique en Grèce, ou bien *Le Livre des odes* chinois pour la pensée confucianiste. Avant Platon, *sophia* ne signifiait

⁸ Plus tard, il se réclamera d'une certaine manière du Rimbaud de l'Abyssinie, dont l'écriture «sur le mode géo-graphique» témoigne du fait que c'est sous l'emprise d'un paysage envahissant que commence la géopoétique [CHAUCHE, 2004:17]. D'ailleurs, White mythologise cette dernière, tout en la voyant comme une fusion de trois éléments primordiaux (qui renvoient à une autre trilogie whitienne: *eros, logos, cosmos*): «À l'origine de la géopoétique, il y a un paysage (*landscape*), un espace mental (*mindscape*) et un terrain linguistique (*wordscape*)» [CHAUCHE, 2004:9]. Jean Arroye forge, à son tour – sur le modèle de la réflexion faite par White en marge de la *sophia* chez les Grecs anciens –, un terme comme *géosophie*, tout en reformulant, sans l'avouer, la trouvaille terminologique citée ci-dessus: «L'invention du paysage se joue ainsi entre le parti-pris des choses et le parti-pris de l'imagination, entre *matter-of-factness* et, on pourrait dire, *matter-of-mindness*...» [DORCIAC, WHITE, 1999:86].

⁹ Témoignage rapporté en plusieurs endroits et mis en ligne par l'auteur même dans son Éditorial aux *Cahiers de géopoétique*, version en ligne: http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/editorial.html, consultée le 20 octobre 2010.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cf. Francis Ponge, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 204.

d'ailleurs pas «sagesse», mais «intelligence poétique» [WHITE, 1994:26]. Deuxièmement, la culture en question doit se munir de lignes de force, «formes maîtresses» (selon Montaigne) ou «motifs unificateurs»: aujourd'hui, dit White, ce serait la *terre* même. La *géopoétique* est ainsi née. En 1989, un Institut de Géopoétique est fondé, avec une revue, *Cahiers de Géopoétique*.

Pour ce qui est des *géogrammes*, il faut changer de spécialiste et écouter Augustin Berque, directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, au Centre de recherches sur le Japon. Celui-ci opère avec des *géo-phores* obsédants comme *œcoumène*, *lieu*, *milieu*, *médiance*, *mouvance*, *trajection*, *prise*. Sa conviction fondamentale est qu'«il n'y a pas d'être à l'état pur, mais qu'il faut un lieu pour être». Si la phénoménologie sert de base à une réflexion sur la géographicité de l'être autour des paysages et de l'œcoumène, la logique du lieu, de l'espace habité, suppose «des motifs identifiés par un toponyme qui relèvent à la fois d'un sens accessible à la conscience humaine et d'une dimension propre à la terre, enfouie dans sa topicité». Ce seraient justement les *géogrammes*, de nature éco-techno-symbolique, à la fois configurations géographiques et tendances historiques. C'est aussi une dynamique, toute heideggérienne, de l'*être-au-dehors-de-soi*. Les *géogrammes* expriment donc la relation de l'humanité à l'étendue terrestre. Ils permettent la réhabilitation de l'*extérieur*, du *dehors* du monde, dans une lecture focalisant sur les lieux, les choses et les moments de ce dernier. Il y a même des praticiens de la géopoétique, tel Georges Amar, qui imaginent un Laboratoire de géopoétique appliquée¹², vu comme «une anthologie d'instruments géopoétiques». Un tel outil désignerait tout ce qui possède un «souffle vital». Car la *géopoétique* est généreuse et souple: elle peut s'élargir en vue d'une *géo-psycho-socio-poétique*. Mais elle peut en égale mesure nier toutes ces composantes: «Essayez de concevoir un espace mental qui ne soit ni mythique, ni religieux, ni métaphysique, ni psycho-sociologique, ni imaginaire. C'est la géopoétique», dit Kenneth White.

3. Chamberland ou la «supraverision»

Dans cette logique de la syncope, les gestes, les découpages deviennent de purs objets (ou *ob-jeux*), dont la lecture se fait aussi dans le plan de la perception. Tout en habitant la terre en poète, Paul Chamberland essaie de donner du sens aux gestes familiers et aux actes les plus quotidiens. L'ontologie de l'être géographique devient pour lui un ensemble de «prises» ou de *géogrammes* à deux dimensions: la mesure de la conscience humaine et l'échelle propre à la terre. Les textes de Chamberland sont des fables «actualitaires» dans lesquelles le fait *divers*¹³ est

¹² Dont le modèle peut être une séquence poétique de Paul Chamberland: «Je vis dans un *laboratoire*, la Terre. Un laboratoire qui menace de sauter. Le stress multiple, les foules» [CHAMBERLAND, 1995:49].

¹³ Dans un essai célèbre, Roland Barthes remarquait, quant au fonctionnement et à la structure du fait divers, la prédilection de celui-ci pour l'antithèse et pour le comble, figure qui «a pour fonction d'opérer une conversion du hasard et de l'anodin en signe», permettant

sublimé dans le fait *univers*. «Les géogrammes sont-ils des poèmes?», se demande déjà innocemment leur auteur dans sa thèse de doctorat en création littéraire à l'Université de Sherbrooke (1992). Et sa réponse vient sous la forme d'un récit nourri de journaux (articles sélectionnés, découpés, transformés, collés) et agrémenté de poèmes, cris ou hurlements lyriques d'un poète hanté par le mode de l'urgence. Son *géogramme*, tributaire d'une écriture poétique plus que «subversive» (appelons-la «supraversive»), se veut une interprétation¹⁴ des événements, ou plutôt le discours, la traduction textuelle de ceux-ci. L'élément narratif (techniques journalistiques) se joint à la rhétorique et au lyrisme (figures de condensation, écriture fragmentaire) dans un effort qui évoque les *Calligrammes* d'Apollinaire, *Les Champs magnétiques* de Breton et Soupault, les *écRiturEs* de Lapointe, le lettrisme, l'Oulipo et maintes expérimentations poétiques postmodernes.

Afin d'assumer son identité canadienne, Chamberland (s')affirme en niant, lorsqu'il dénonce, par exemple, la nouvelle barbarie, quotidienne, «de la gestion généralisée, de l'anesthésie médiatique», bien qu'il se déclare en même temps fasciné par la «simultanéisation en cours de la planète» [POZIER, 2001:9]. Une suffocation et une anxiété générales expliquent cette hâte du poète d'expulser, dans des gestes courts, son mal du monde. À la politique de la douleur s'oppose un regard poétique, dépouillé de la chair des arguments et allégi sur le modèle du journalisme: «J'ai voulu sortir d'une certaine exaspération face à l'image et la métaphore. [...] Mon objectif était alors de dire l'insupportable avec le moins de mots possible», justifie-t-il son choix des *géogrammes*¹⁵. Il en donne trois volumes, en 1991 (*Le multiple événement terrestre*), 1994 (*L'assaut contre les vivants*) et 1997 (*Le froid coupant du dehors*). Sa matière première est, conformément à l'Avant-propos du tome 1, le texte *actualitaire*: des «fragments de terre», des «prélèvements faits sur l'information imprimée», ou bien des prises de sang rendant

un surcroît de sens et une interprétation mythologique (cf. «La structure du fait divers», dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp.188-197).

¹⁴ Sans que cela soit synonyme d'un commentaire éclaircissant: «Des journalistes tentent d'expliquer les événements; je ne vise en rien l'intelligibilité du ceci-à-cause-de-cela. Non, je cherche à dégager et à produire des figures, sensibles et à chaque fois singulières, qui conjoignent le divers et l'hétérogène du "ce qui arrive ensemble", en espérant ainsi bouleverser la perception du terrestre humain» [SOUSSANA, 2001:22].

¹⁵ Sa position est manifestement polémique face à «la fin de l'âge de l'image»: «Au cours des années quatre-vingt, je refuse ce qui s'appelle l'autisme en poésie: le culte irresponsable de l'image» [POZIER, 2001:9]. Cette attitude de belligérant impose une définition «idéologique» du *géogramme*: «Le géogramme est et reste avant tout une proposition poétique. Si du sens s'y produit, c'est par figures [...]. Il est, à la lettre, un fragment "écrit" de la Terre. Il est donc lui aussi événement, événement d'énonciation, chant ou récit. Un trait polémique a d'ailleurs motivé dès le départ cette pratique d'écriture. J'ai voulu rompre carrément avec une poésie que je voyais illustrée par tant d'ouvrages: toute tendue dans une production pléthorique d'"images" gratuites, et emmurée, dans le pire des cas, sous prétexte d'autotélisme, dans une sorte d'autisme. J'en avais contre une facilité que je jugeais inadmissible: la griserie de l'*irréférence*. J'ai pris le parti opposé: construire l'énoncé poétique à partir du prélèvement de ce que j'ai appelé le "matériau (textuel) actualitaire" [...]» [SOUSSANA, 2001:22].

compte d'un état de santé sensible: «J'écris au microscope. Avec un scalpel» [CHAMBERLAND, 1991:62]. Ce qui ne lui épargne pas tout un métadiscours autour de la finalité d'une telle démarche¹⁶.

4. Le vertige de l'événement

Chamberland a la sérénité contemplative de Jacques Brault lorsqu'il ramasse des signes témoignant de l'épuisement culturel et politique de l'âge contemporain, qu'il projette dans un décor («dé-corps», selon Denise Brassard) ou bien dans une «acosmie» examinés avec une effervescence dionysiaque, journalistique, gravement lyrique. Du début du premier tome – «Des nouvelles du monde» [CHAMBERLAND, 1991:8] – jusqu'à la fin du second – «une rumeur roule au fond du monde, les vivants reviendront» [CHAMBERLAND, 1994:265], le texte éclate. Le Canadien examine le globe terrestre de façon complexe, microscope et télescope confondus. La traversée du monde – cette espèce de *géognose* – est donnée toute nue: elle enchaîne, avec un instinct intertextuel exacerbé, des citations, références, renvois, noms, «bouts» de romans, poèmes, maximes, etc. qui passent par la tête de celui qui lit. Les poèmes ont une allure doublement citationnelle, car ils sont: 1) dans leur chair même, des «prises» du réel, des faits divers découpés dans l'ordre (ou le désordre) de l'histoire événementielle, et 2) des palimpsestes renvoyant à d'autres écrivains et lectures du monde. Les anges, NASA, l'ionosphère, ou bien Angola, Madrid, Guatemala, Hiroshima, des noms comme Dire Straits, Chingnien Pao, madame Duvalier ou Niger Soudan Tchad, des vues terrifiantes (carnages, vengeance, violence urbaine, anorexie), tout est là.

Inachevable comme tout ce qui est dit ou dicible, réel ou géopoétique, l'ensemble est en permanente mutation: il faut articuler vite et faire bref. Sur pas plus d'une page, Chamberland présente, tel un critique efficace, sa propre esthétique du fragment, qui obéit aux principes de l'incomplétude, de l'aléatoire et du précaire. Ses *géogrammes* ont ainsi l'apparence des fractales et s'ouvrent, d'ailleurs, avec l'image de quelques grands réseaux composant la biosphère ou l'histoire: «transports d'informations, de corps, de biens/ les voyageurs, les appels téléphoniques, les satellites, les boeings, les photons, les pipelines/ l'hydrographie: fleuves, mers, l'innarrêtable floculation des nuages, neiges et pluies, foudre/ circulation, dérobades et heurts de vents, trajectoires erratiques des particules cosmiques dans les étages de

¹⁶ Chamberland reconnaît le caractère manifestement idéaliste de sa démarche: «On pourra juger raisonnablement que les géogrammes relèvent d'une utopie de l'écriture. Certes l'entreprise paraîtrait tout à fait irréalisable si la perspective encyclopédique n'était pas compensée, équilibrée par une esthétique du fragment. L'inachèvement, l'incomplétude, l'aléatoire, le précaire même sont des traits qui affectent non seulement chaque élément mais l'ensemble. Un ensemble, donc, en incessante transformation, un *work in progress* indéfini. Le récit de la Terre est inachevable... En produire des figures, proposer une *géopoétique* n'en demeurent pas moins une entreprise tout à fait désirable» [CHAMBERLAND, 1991:8]. Le succès d'une telle démarche est par ailleurs mesurable dans l'immédiat: «J'aurai réussi l'entreprise géogrammatique si j'ai pu provoquer, si peu que ce soit, à chaque fois dans tel fragment, la "sensation" du "ça arrive"» [SOUSSANA, 2001:22].

l'atmosphère/ déplacements, insensibles ou brusquement orageux, des formations idéologiques/ bris, ou glissements, des marées diplomatiques/ fuseaux de rupture, incendies, cassants froissages des interfaces politiques, les guerres/ discrète fluence des émissions télépathiques dans le réseau des méditants, gage de la catastrophe harmonique» [CHAMBERLAND, 1991:11].

L'événement inaugural du recueil est néanmoins une vision: «un ange fait une chute mortelle dans l'ionosphère» [CHAMBERLAND, 1991:11]. Les conséquences en sont majeures, et pour le poète et pour son livre. Le fait, l'idée sont présentés dans leur trajet le plus physique. Ils entrent dans le corps de l'écrivain, où ils connaissent un parcours (montée-descente-virages), une absorption – car le poète a une conscience et une sensibilité –, ainsi que – intelligence oblige – une expulsion en tant qu'image. Mais l'être de chair et de passé du poète est aménagé, à son tour, en d'autres réseaux. Voilà cette mise en abîme, dans la section «Des nouvelles du monde»: «pendant que j'écris, que cet événement a lieu pour la machine cortex-yeux-mains-gorge-bouche connectée au stylo/ pendant que les réseaux sanguin, nerveux, lymphatique, musculaire se reproduisent dans la pulsion qui les lie au monde/ (à la recherche de la métaphore nourricière – la géodynamique turbulente des commencements que l'on porte en soi)» [CHAMBERLAND, 1991:11]. En vertu de cette homologie formelle des circuits, variante du déterminisme géopoétique, l'ange revient tout au long des *géogrammes*: c'est l'effet papillon dans la lecture du monde.

La deuxième section, «Navigations», comprend des poèmes en prose: une mosaïque de séquences délimitées, comme dans certains journaux, par des espaces blancs transformés en séparateurs de phrases, et alternant avec de brefs récits typographiquement corrects. Une série d'anecdotes (marquées en tant que telles) s'ensuit comme un éventail: l'été 69, l'odeur du ciment mouillé, les échos du concert de Woodstock et, en guise de refrain ou ritournelle, une phrase soulignée: «La Terre est un ange» [CHAMBERLAND, 1991:18]. On a affaire à une figure complexe: le vertige de l'exhaustivité. L'intertextualité se joint à l'intermondanité: les fragments du monde, les visions, les découpages renvoient les uns aux autres: «Le nuage de lait dans la tasse de café, galaxie tournoyante, devient momentanément le centre du monde, comme dans ce plan d'un film de Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*» [CHAMBERLAND, 1991:18].

Le *géogramme* obéit à un régime pluriel. D'un côté, il se veut poétique; de l'autre, il a l'air froid, exact, telle une simple notation. «Aujourd'hui, 27 octobre 81, Marie Uguay est morte» [CHAMBERLAND, 1991:20]: cet *incipit* camusien allume des clartés dans la tête du consommateur de *géogrammes*. Il est suivi de citations ou d'allusions en grande quantité: philosophes, écrivains, graffiti, titres à la une, séquences de conversations pipées au comptoir des bars, refrains de tubes rock. Car la parole géopoétique est par excellence citationnelle. «La nécessité absolue de tout ce qui arrive ne recèle aucune forme de contradiction», semble dire Nietzsche [CHAMBERLAND, 1991:130], ce à quoi répond, une page plus loin, un témoignage plus récent: «de son propre aveu, Paco Rabane aurait participé au meurtre du jeune Toutânkhamon» [CHAMBERLAND, 1991:131].

Le paradigme du circuit évoqué au départ s'enrichit avec «Phases» et ses labyrinthes enserrant la terre (aérien, ferroviaire, maritime, téléphone, TV), le «réseau des amants, des militants, des sorciers», les «courants d'idées, changements de mœurs, modes,/ publicité, éblouissante superstructure du star-système/ planisphères, organigrammes, cartes d'état-major/ terrorisme international [...] escalades et torpeurs» [CHAMBERLAND, 1991:26]. Les autoroutes deviennent les «cathédrales du mouvement». La vision est télescopique, le regard – circulaire et omniscient, et le point de vue est celui d'un cosmonaute. Tout est isomorphe, d'où les deux définitions (exactes, d'ailleurs) proposées pour les mots *isoséiste* et *isostasie*. La lexicographie n'est ici pas moins poétique.

Côté linguistique, l'écart par rapport à la norme traduit, à son tour, la littérarité du vécu à divers niveaux du découpage textuel: la linéarité formelle de l'enchaînement, respectée ostentatoirement, contraste avec une ambiguïté du signe, oscillant entre l'arbitraire et la motivation du choix de la séquence incarnée par celui-ci. L'agencement des scènes reprend l'aléatoire de la vie et de l'histoire, dont la signification donne à réfléchir: «Argentine, trois cent mille personnes sont disparues en 1977/ quelque part aux Etats-Unis on a tenu un congrès sur l'ennui/ ailleurs un évêque a été saisi pour vol à l'étalage» [CHAMBERLAND, 1991:27]. Les événements sont comme rangés dans de petits bocaux étiquetés, groupés, à leur tour, dans des familles plus générales de récipients. Des espèces et des genres. Chamberland classe attentivement tout, et les tiroirs «technologies», «toxiques» et «armements» sont en toute proximité: «Les Soviétiques ont inventé une machine qui décide de l'authenticité d'un écrit» [CHAMBERLAND, 1991:38]; «Comment disperser les déchets nucléaires: la NASA va mettre des 'poubelles de l'espace' en orbite autour du soleil»; «on provoquera au-dessus de certaines régions un système d'oscillations susceptibles de produire de hauts niveaux d'électricité: le rendement intellectuel de populations entières s'en trouvera altéré» [CHAMBERLAND, 1991:39]. Devant tout cela, le rock de Stevie Ray Vaughan, Talking Heads ou Police acquiert la valeur d'une véritable énergie déchaînée contre la mort.

Ces historiettes ont parfois une forte couleur morale: «le patriarche des bédouins du Sinaï mourut à l'âge de cent trente-quatre ans... Il était considéré comme le porte-parole de la tribu... chaque matin on insérait deux bouts d'allumettes sous ses paupières pour lui permettre de les garder ouvertes durant la journée» [CHAMBERLAND, 1991:113]. Il y en a aussi qui, dans leur étrangeté, ridicules ou attendrissantes, sont profondément humaines: «(anecdote)... Une vieille femme erre trois jours dans un centre commercial géant d'Utrecht... Elle n'arrivait pas à trouver la sortie, elle n'osait pas demander son chemin... Elle était venue là, la veille de Pâques, faire des emplettes avec sa sœur, qu'elle avait perdue de vue dans la foule» [CHAMBERLAND, 1991:132]. D'autres sont d'un anodin qui rappelle une certaine ironie de la vie, saillante dans le prêt-à-lire journalistique: «...Cheetah, la guenon vedette des films de Tarzan, passe une retraite paisible dans une villa près de Los Angeles en compagnie de son maître et ami ('elle boit quelques bières quand il fait chaud et fume de temps en temps un cigare ou une cigarette. L'hiver elle a droit à un petit verre de cognac avant d'aller dormir')»

[CHAMBERLAND, 1991:166]. Il y a aussi des collages dont le contraste est criard: «un étudiant de dix-sept ans s'est aspergé d'essence et s'est fait flamber dans le stationnement d'une école polyvalente à Sherbrooke... le printemps commençait» [CHAMBERLAND, 1991:133].

Du reste, cela tourne plutôt mal. Les futurologues annoncent que «ça va se gâter, la vie» [CHAMBERLAND, 1991:40], les crimes pullulent, les atrocités sont examinées sous un angle quantitatif: «Il naît jusqu'à quarante mille enfants par année dans les prisons soviétiques»; «à Java on enterre les morts debout pour ne pas empiéter sur les terres cultivables» [CHAMBERLAND, 1991:108]. Bouleversements, catastrophes, cataclysmes, séismes, éruptions, accidents, altérations, famines, sécheresses, intempéries: le monde est en dérive, dans une hypertrophie du mal naturel. Il existe un marché noir des cercueils, en 1979 on fête un Noël sans neige à Montréal, dans un village en Ontario il n'y a ni école ni terrain de jeu parce que les enfants y sont interdits. La mort est partout et, dans des variantes exacerbées et grotesques, on lui fait même violence: des cadavres assassins tombent du ciel et écrasent toute une famille, ou bien on ne se refuse pas de tuer les morts¹⁷. Le Roumain Radu Cosașu semble compléter de loin ce collage: «Caz aproape unic în analele criminalisticii: Oswald Kaluk, la Auschwitz, a spânzurat încă o dată un deținut, după ce frânghia s-a rupt»¹⁸ [COSAȘU, 2003:6]. «L'histoire est une erreur», conclue le poète québécois [CHAMBERLAND, 1991:30], et l'on se demande au moins deux choses: 1) s'il s'agit là d'un collage ou d'un effet de collage; 2) si cela a, en l'absence de tout lien graphique ou syntaxique, quelque rapport logique avec la phrase suivante, tout aussi lapidaire: «Tout le monde travaille».

Y compris l'écrivain, dans, par exemple, les bandes numérotées de «La vie sur les trottoirs» [CHAMBERLAND, 1991:115], qui se veulent autant de notations ou d'enregistrements spontanés emmagasinés par – cette identité est affichée, à la première personne, dès la phrase inaugurale de la *bande 1(01)* – «un reporter de l'AFP» qui «marche dans Hanoi», mais qui pourrait être «au même instant un reporter d'UPI ou de TASS, dans Madrid». Autrement dit, la localisation réelle importe moins. On assiste à un examen clinique du personnage qui rédige, de l'individu écrivant et respirant: «J'entends, je vois, je sens. Rien n'est problématique. [...] Je respire. Et, déroulée en parallèle, une brève séquence d'«existence discursive», écrite» – *bande 3(01) (subjective)* [CHAMBERLAND,

¹⁷ Acte bizarre, mais parfaitement poétique, en vertu de son écart par rapport à la logique, à la morale et à la... législation. Dans le Code criminel canadien, section «Infractions tendant à corrompre les mœurs», on condamne, article 182, les violences faites aux morts: «Est coupable d'un acte criminel et passible d'un emprisonnement maximal de cinq ans quiconque, selon le cas: [...] b) commet tout outrage, indécence ou indignité envers un cadavre humain ou des restes humains, inhumés ou non». Le Code pénal français propose, à son tour, des lois veillant au respect dû aux morts: «Toute atteinte à l'intégrité du cadavre, par quelque moyen que ce soit, est punie d'un an d'emprisonnement et de 15 000 euros d'amende» (Chapitre V, section IV, art. 225-17).

¹⁸ Cas presque unique dans les annales de la criminalistique: à Auschwitz, Oswald Kaluk a dû pendre une seconde fois un prisonnier après que la corde avait cassé [n. trad.].

1991:119]. Cette intrusion d'un *moi* quêteur qui se prend pour objet est anticipée, au milieu du deuxième volume de *géogrammes*, par un chapitre à caractère insulaire, dont on est averti dès l'Avant-propos: la «Partition ininterrompue» ne procède plus du texte *actualitaire*, mais de l'«expérience immédiate du 'témoin nomade' en circulation dans le réel» [CHAMBERLAND, 1994:7].

En fait, cette moelle textuelle contient les molécules de base de la vision géopoétique de Paul Chamberland. Un bref développement métatextuel explicite, en une douzaine de lignes, le propre du *géogramme*: «Le géogramme procède d'une intention de mise en équivalence entre des prélèvements aléatoires. Souvent avec le *cutter* de Burroughs. Donc un *métonymisme nomade*. Est présupposée une confiance inconditionnelle en l'englobant terrestre – chaque géogramme est un fragment de la Terre. [...] Des énoncés hybrides: littéralement des constats, mais le processus de leur enchaînement engage une utopie, le souhait utopique. [...] L'équilibre planétaire pourrait être l'objet du plus grand art. Une éco-régénération» [CHAMBERLAND, 1994:94]. Rien de plus répugnant qu'une «pensée fidèle», d'une «glaçante monotonie»: le point de vue se détache, tourne, culbute, se divise ou bien il occupe la simultanéité du – et là il faut invoquer le titre du volume – «multiple¹⁹ événement terrestre». En fait, le *géogramme* n'est pas loin du documentaire: Pasolini y est présent avec ses propos sur le cinéma, «notion primordiale et archétypale» [CHAMBERLAND, 1994:53].

5. Le *géogramme* comme figure identitaire

Si le premier volume des *géogrammes* se voulait plutôt une anthologie du quotidien, le deuxième déclare sa véhémence. Il s'agit d'une réaction, défense ou attaque, imposée par le temps de la menace qui pèse. Les journaux avertissent: «LE MONDE AU BORD DU GOUFFRE?» [CHAMBERLAND, 1994:54]; «LA TERRE EST EN DANGER» [CHAMBERLAND, 1994:95]. Typographiquement, ce tome, *L'assaut contre les vivants*, éclate: les lignes sont inégales, la taille de caractères varie chaotiquement et les lettres voltigent en plein délire. L'énormité, la démesure, l'hérésie graphique sont ici autant de versions de l'intensité, névrotique ou aliénante. On continue à «Mourir sur la terre» (titre de chapitre) [CHAMBERLAND, 1994:143], dans les bananeraies de Colombie, dans le cimetière catholique de Belfast, dans la banlieue sud de Beyrouth, au bord de l'autoroute direction Hambourg. Tout comme les *géogrammes* précédents, ceux-ci sont rythmés par l'évocation en contrepoint d'un bon nombre de morts célèbres: Andy Warhol, Salvador Dali, Khomeiny. Le monde court au désastre et l'apocalypse est seulement contremandée. Pourtant, dans ce vertige du gouffre, il y a des survivants: «Monsieur et madame Condo ne croient pas à la catastrophe. Ils se

¹⁹ *Le multiple* est conçu par Chamberland comme «la fusion du pluriel et du singulier» relevant du découpage géopoétique: «L'enjeu qui oriente la formation d'un géogramme est le suivant: faire communiquer toutes les dimensions du multiple événement, le proche et le lointain, le macrocosmique (l'événement d'une nova) et l'infime (l'événement d'un pissenlit surgi d'une fissure de la chaussée)» [SOUSSANA, 2001:22].

Le Pape est toujours en voyage, comme dans le premier volume, les planètes tournent elles aussi à merveille et attirent de loin le malheureux habitant de la Terre, les citations d'Hésiode, Julio Cortázar, Kundera, Marguerite Yourcenar, Jim Morrison et Keith Jarrett sont à leur place, le sottisier s'enrichit avec l'exemple de l'enfant enfermé par sa mère dans une caisse pour l'empêcher de faire des dégâts, enfin c'est la bonne saison pour un florilège de bizarreries et coïncidences: «Fuyez l'ordinaire – découvrez l'extraordinaire!» proclamait le slogan d'ouverture. Le toit de l'immense supermarché s'est écroulé sur la foule, des tonnes de béton. [...] Aucun mort» («Performance», chapitre 16: «Épiphanies») [CHAMBERLAND, 1994:250]. Pourtant, la menace de la fin semble bien être là (chapitre 2: «Changement de climat») [CHAMBERLAND, 1994:21]. Mais une certaine logique de la malédiction veut que la violence et la terreur s'emparent des (sous-)titres et des petites histoires, dans un agencement abracadabrantesque de nécrologues géopoétiques: «Les tatoués de la rage» [CHAMBERLAND, 1994:49], «Shooting gallery» [CHAMBERLAND, 1994:88], «Extermination» [CHAMBERLAND, 1994:89], «Fureur juvénile» [CHAMBERLAND, 1994:91], «La mort d'Andy Warhol» [CHAMBERLAND, 1994:146], etc. Une hypotypose de la mort atroce s'installe avec ses séries répétitives de «tueries massives» (trois occurrences), «séismes» (3), «foules énormes» (3), «génocides» (2), «onde de choc» (2) [CHAMBERLAND, 1994:157]. «Houles immenses», «assassinats», «famines», «épidémies», «pillages», «affrontements» – tout un lexique métonymique vient surenchérir dans l'adjudication de cette apocalypse présente²⁰. Les sonorités rappellent parfois les devinettes et les petits poèmes mnémotechniques enfantins, ou bien évoquent la voix perçante d'Antonin Artaud dans de vrais cris mis à nu: «!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! PANIQUE/PAAAAAANIIMIIIIQUEPAAAAANIIMIIIIQUECAUCHEMAR-PANIQUE» [CHAMBERLAND, 1994:55]. Néanmoins, malgré son caractère agonique, cette errance aboutit à une inattendue promesse récupératrice: «les vivants reviendront», dit, en guise de clôture, Paul Chamberland [CHAMBERLAND, 1994:265].

²⁰ Dans *Le multiple événement terrestre*, où la fin intervenait souvent de façon presque littéraire, il y avait des morts pittoresques, inédites, stupides, amères, des cadavres assassins ou des poètes assassinés: «une jeune femme plongea du haut de Notre-Dame à Paris et dans sa chute en écrasa une autre» [CHAMBERLAND, 1991:38]; «Sonia, seize ans, fut tuée d'une balle dans le dos alors qu'elle écrivait un poème» [CHAMBERLAND, 1991:40]; «OVER SAN DIEGO une femme et un enfant allaient monter dans une voiture quand ils reçurent sur la tête le corps d'un passager... ils furent tués sur le coup, il était 9h00 du matin», [CHAMBERLAND, 1991:73]. Dans *L'assaut contre les vivants*, la mort ne fait que s'accumuler, elle devient énorme, hideuse, excessive [CHAMBERLAND, 1994].

le rythme même, ce sont des haltes, des balades²¹. Il y a, dans ce qu'ils circonscrivent, une énergie sauvage de l'événement, une violence que celui-ci fait au monde lors de sa production, voire une dictature : il fait voir, s'insinue et s'impose. Il existe aussi un imprévu qui ne surprend pas et des banalités ou des choses prévisibles qui sont autant de chocs. Un certain refus du trop, de l'excès de l'imaginaire fait penser à une stratégie d'effacement ou de traduction du lyrisme personnel, camouflé sous des fragments de la réalité sensible du monde. Cela revient à dire que, chez Paul Chamberland, l'événement importe surtout par sa *telquellité*, issue de sa franchise, de son avènement, de son insertion dans la logique de l'histoire. C'est une identité de fait, et aussi une identité de droit, le droit à la parole.

Dans la fibre intime du tissu textuel, on a ainsi le sentiment d'avoir atteint un niveau des plus profonds, où l'*identitè* fait figure d'unité minimale. La conscience poétique recompose tout un monde, et la canadienité fait paradoxalement irruption dans cette apparente dissolution dans le fait planétaire. À l'échelle des grands événements, la matrice structurante de l'expérience est orientée vers le vécu personnel, vers la révélation identitaire. Bribe de mondes ou bouts d'histoire, les *géogrammes* dessinent un réseau qui n'est nullement régulier : c'est une mappemonde du hasard, un archipel²² de l'advenir. Il s'agit de redécouvrir, sur les traces de Kenneth White, le niveau de conscience, la poésie primordiale, sous la masse des phénomènes anodins [WHITE, 1964:64-68]. Vivre, témoigner du banal, du sublime, ou bien de l'infâme, c'est revêtir le monde de sa poésie nécessaire – appelons cet acte *géopoétique* –, mais aussi, inversement, faire couler la sensibilité dans des formes élémentaires du réel – à l'aide de ces papiers d'identité littéraire que sont, dans leur essence, et pour Paul Chamberland entre les premiers, les *géogrammes*.

BIBLIOGRAPHIE

- *** *Cahiers de géopoétique*, version en ligne: http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/editorial.html, consultée le 20 octobre 2010;
- *** *Voix et Images*, 1975, n° 2 («Paul Chamberland»);
- Bélanger, Marcel, 1979, «Paul Chamberland: de l'anarchie à l'utopie», *Estuaire*, n° 13, pp. 95-100;
- Berque, Augustin, 2000, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin;

²¹ On a évoqué *supra*, en passant, l'«héritage» rimbaldien à l'œuvre chez Kenneth White. Une filiation similaire serait décelable aussi, selon Hugues Corriveau, chez Paul Chamberland: «[...] j'ai toujours lu dans la manière des grandes proses de Chamberland un souffle très près des *Illuminations* de Rimbaud qu'on voudrait réelles, mais qui ne sont que mirages éblouissants» [CORRIVEAU, 2001:12].

²² Le mot *archipel* désigne, d'ailleurs, la totalité des instituts de géopoétique qui existent non seulement en Écosse, France, Allemagne, Belgique et Québec, mais aussi en Serbie, Monténégro et Macédoine, voire à la Martinique et aux Caraïbes.

- Berque, Augustin, 2002, «L'habitat insoutenable. Recherche sur l'histoire de la désurbanité», *Espace géographique*, n° 3, pp. 241-251;
- Chamberland, Paul, 1963, *Le pays*, Montréal, Librairie Déom;
- Chamberland, Paul, 1964, *Terre Québec*, Montréal, Librairie Déom;
- Chamberland, Paul, 1972, *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie. Poèmes suivis d'une révélation, 1966-1969*, Montréal, Danielle Laliberté;
- Chamberland, Paul, 1979, *Terre souveraine*, Montréal, l'Hexagone;
- Chamberland, Paul, 1991, *Le multiple événement terrestre: géogrammes 1, 1979-1985*, Montréal, l'Hexagone;
- Chamberland, Paul, 1994, *L'assaut contre les vivants: géogrammes 2, 1986-1991*, Montréal, l'Hexagone;
- Chamberland, Paul, 1995, *Témoin nomade: carnets I, 1975-1981*, Montréal, l'Hexagone;
- Chamberland, Paul, 1996, *Dans la proximité des choses: poésie*, Montréal, l'Hexagone;
- Chamberland, Paul, 1997, *Le froid coupant du dehors: géogrammes 3, 1992-1996*, Montréal, l'Hexagone;
- Chamberland, Paul, 1999, *En nouvelle barbarie*, Montréal, l'Hexagone;
- Chamberland, Paul, 2003, *Au seuil d'une autre Terre*, Montréal, Éditions du Noroît;
- Chamberland, Paul, 2008, *Cœur creuset: carnets, 1997-2004*, Montréal, l'Hexagone;
- Chamberland, Paul, 2009, *Comme une seule chair*, Montréal, Éditions du Noroît;
- Chauche, Catherine, 2004, *Langue et monde: grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, L'Harmattan;
- Corriveau, Hugues, 1991-1992, «Paul Chamberland, *Le multiple événement terrestre – Géogrammes (1979-1985)*», *Lettres québécoises*, n° 64, p. 35;
- Corriveau, Hugues, 2001, «Chamberland polyphonique. Le parcours triangulaire d'un poète, d'un essayiste et d'un témoin de son temps», *Lettres québécoises*, n° 103, pp. 11-12;
- Cosașu, Radu, 2003 [1971], *Un august pe un bloc de gheață*, București, LiterNet;
- Debray, Régis, 1991, *Cours de médiologie*, Paris, Gallimard;
- Debray, Régis, 1994, *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard;
- Debray, Régis, août 1999, «Qu'est-ce que la médiologie?», *Le Monde Diplomatique*, p. 32;
- Doriac, Franck, White, Kenneth (dir.), 1999, *Géopoétique et arts plastiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence;
- Gaudet, Gérald, 1988, «Paul Chamberland, le rêveur en marche», *Lettres québécoises*, n° 50, pp. 14-20;
- Giguère, Richard, 1981, «Chamberland, poète anthrope», *Lettres québécoises*, n° 23, pp. 34-36;
- Lambert, Vincent Charles, 2003, «La poésie de Paul Chamberland: une secrète appartenance», *Québec français*, n° 131, pp. 82-84;
- Lévy, Jacques, Lussault, Michel (dir.), 2003, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin;
- Margantin, Laurent, juin 2004, «Kenneth White et la géopoétique», *Le Recours aux forêts*, version en ligne: http://www.lerecoursauxforets.org/article.php3?id_article=25, consultée le 5 décembre 2010;
- Pozier, Bernard, 2001, «Paul Chamberland: "L'expérience de vivre et de penser". Parcours et perspectives...» (entretien avec Paul Chamberland), *Lettres québécoises*, n° 103, pp. 8-10;
- Soussana, Gad, mars-avril 2001, «"Le multiple événement terrestre": entretien avec Paul Chamberland», *Spirale*, n° 177, pp. 22-23.

- Stock, Mathis, 18 décembre 2004, «L'habiter comme pratique des lieux géographiques», *EspacesTemps.net*, *Textuel*, version en ligne: <http://espacestemps.net/document1138.html>, consultée le 10 décembre 2010;
- Virilio, Paul, 1984, *L'espace critique: essai sur l'urbanisme et les nouvelles technologies*, Paris, Christian Bourgois;
- White, Kenneth, 1964, *En toute candeur*, Paris, Mercure de France;
- White, Kenneth, 1980, *Grand Rivage (A Walk along the Shore)*, édition bilingue, Paris, Éditions du Nouveau Commerce;
- White, Kenneth, 1982, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset;
- White, Kenneth, 1994, *Le plateau de l'albatros: introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset.

RECLĂDIND IMAGINEA CITITORULUI. LECTURA CA INDETERMINARE ÎN ROMANUL *PATUL LUI PROCUST* DE CAMIL PETRESCU

Ioan FĂRMUȘ

Universitate „Stefan cel Mare” Suceava
farmusioan@yahoo.com

Abstract: The theoretical positions of Camil Petrescu have been dramatically challenged in the last years by studies such as Simona Sora's *Regăsirea intimității*, thus making one of the writer's most successful novels, *Patul lui Procust*, if not suspicious, at least problematic. Yet challenging the way we read the text could turn up to be one of the novel's strong points, as its authorial position constantly sets the reader under suspicion, while asking for a more "against the grain" reading.

Therefore there arises a difficulty in trying to identify the image of the reader that the text proposes, as the theoretical background of the novel, presented to us by the authorial figure that makes itself heard in the footnotes of the work, is continually betrayed by the same instance, thus making the reading process more problematic and asking for a "strong reader".

Keywords: reading, ideology, suspicion, reader, hermeneutics.

Résumé: Les positions théoriques de Camil Petrescu ont été dans ces dernières années dramatiquement mises en discussion par une étude comme „*Regăsirea intimității*” de Simona Sora, qui rend l'un des romans les plus importants de l'écrivain, *Patul lui Procust*, à devenir suspect et au moins problématique. Toutefois, ouvrant la voie mentionnée, le texte révélera l'un des points forts du roman, la voie de l'auteur, consistant à induire constamment aux lecteurs une certaine méfiance, rendant nécessaire une lecture «à contre courant». Par conséquent, il y a quelques difficultés à essayer de déterminer l'image du lecteur que le texte propose, parce qu'à la lumière de la théorie que nous propose le roman, la voix de l'auteur est présente dans les notes, trahie par la même instance, à même de problématiser le statut de l'auteur et d'imposer un «fort lecteur».

Mots-clés: lecture, idéologie, suspicion, lecteur, herméneutique.

1. Introducere

Din toată opera lui Camil Petrescu, cea care se vede astăzi pusă într-o poziție dificilă, odată cu imaginea autorului ei, este romanul *Patul lui Procust*. Și aceasta se întâmplă datorită unui studiu aparținând Simonei Sora, care, în capitolul „*Patul lui Procust* – eșecul intimității” pune, pe bună dreptate, tot edificiul teoretic camilpetrescian sub semnul întrebării.

Cu atitudinea dezinhibată a criticului postmodern, Simona Sora problematizează în studiul său doctrina camilpetresciană, cea despre care, ani la rând, s-a susținut că stă la baza operei sale, în general, și a romanului *Patul lui Procust*, în particular. Ceea ce contestă autoarea în cazul acestui roman este încălcarea „gravă” a doctrinei autenticității, în toate cele trei straturi semantice ale conceptului. Astfel, criticul reușește să desprindă total romanul de „misterul vieții” pe care (declară că) îl celebrează, spunându-ne practic faptul că într-un fel Camil Petrescu își construiește un edificiu scriptural eminamente artificial, ceea ce face ca romanul să-și nege fără doar și poate doctrina teoretizată în subsolul paginii de acel autor implicat și, în afara paginilor, de autorul ei real.

Este adevărat că au existat voci de-a lungul istoriei receptării acestui roman care, poate nu cu aceeași dezinvoltură ca a Simonei Sora, au contestat (sfios), niciodată însă total, poziția teoretică a romanului. O face Nicolae Crețu, când vorbește despre faptul că „Textul este viață și viața («dosarul de texte») este dosarul de texte (confesiuni) este Text – în înțelesul că în *Patul lui Procust* condiția reală de text a romanului își dă o autosubliniere prin montajul unui «dialog» de texte” [CREȚU, 1982: 227], o face Irina Petraș când afirmă că „*Patul lui Procust* este, din acest unghi de vedere, cea mai artificială și mai convențională carte de proză românească” [PETRAȘ, 1981: 104], chiar și Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe* când ne arată de ce doamna T. este greșit aleasă ca verbalizator, personaj producător de text „autentic” în roman. Niciodată însă doctrina autenticității nu a fost atinsă în inima ei, cu argumente atât de puternice, cum se întâmplă în studiul *Regăsirea intimității*.

Avem în viziunea acestei autoare acel exemplu de lectură pe care cartea nu l-a prevăzut, așa cum susține J. E. Seitz în articolul „A Rhetoric of Reading” [în RICHARDS, 1992], atunci când face o distincție între o lectură „slabă” (care se ține aproape de ideologia textului, conformându-se astfel poziției cititorului model) și o lectură „puternică” (cea care reinterpretează/„răstălmăcește”, în adevăratul sens al cuvântului, sensurile unei cărți, asumându-și o poziție retorică, de negociere cu ideologia acesteia).

În fond, în ce constă „erezia” acestui studiu al Simonei Sora? Extrem de abil, autoarea pleacă de la cele trei straturi semantice care descriu conceptul de autenticitate, organizându-și argumentația în jurul atitudinii aceluia „autor implicat”, implicat am spune noi, care se perindă în subsolul paginilor romanului *Patul lui Procust*. Astfel, ea contestă atât sinceritatea comportamentului acelei instanțe față de personajele care scriu ale romanului cât și cea a producerilor acestora. Pe bună dreptate criticul afirmă faptul că, în acest caz, pactul etic și cel obiectiv al autenticității proclamate e „suspect”. Într-adevăr, romanul „mimează autenticitatea”, dar poate că, susținem noi, aceasta poate reprezenta punctul de plecare spre o nouă reevaluare a romanului, de pe o poziție care să pună în discuție situarea cititorului față de ideologia romanească și față de acest edificiu (meta)/(inter)textual pe care Camil Petrescu îl construiește în *Patul lui Procust*.

Poate că aceste „reproșuri” pe care Simona Sora le face romanului și autorului ei pot reprezenta punctul de plecare spre o reconsiderare a sensurilor autenticității, care să aducă în discuție atât dimensiunea scrisului cât și pe cea a lecturii.

De fapt, o demonstrează însăși posibilitatea acestei interpretări pe care o propune Simona Sora, romanul se deschide deja către o lectură pe care nu o intenționase și, pornind de aici, „eșecul unui roman fragmentar, disparat și insuficient elaborat, mimarea și anatemizarea literaturii *a la fois* și cu aceleași instrumente, într-o carte plină de contradicții interne, «grav cenzurate» doar de pretenția autenticității” [SORA, 2008: 108] se poate transforma într-o revalorizare, așa cum s-a întâmplat de pildă și cu opera lui Caragiale.

2. Fața nevăzută a textului. Ipostaza auctorială

Tradiția în care autorul scrie implică o estetică a receptării (căci forme diverse precum jurnalul, scrisoarea, epilogul, notele de subsol își împart spațiul ficțional al romanului), dar și mai multe poziții de cititor. Rând pe rând, mai multe dintre personajele cărții devin autori și cititori ai diverselor forme discursive care sunt actualizate în acest roman. Astfel, în poziție de cititor ajung: *Emilia* și *Fred Vasilescu* (ca cititori ai scrisorilor lui Ladima), *doamna T.* (ca ultim cititor al caietelor lui Fred Vasilescu), *autorul implicat* (ca cititor actualizat al scrisorilor doamnei T. și al caietelor lui Fred Vasilescu) sau acel *cititor actualizat* (prezent în subsolul paginii, în discursul autorului implicat al romanului).

Ne vom opri însă asupra poziției *autorului implicat*, o poziție dacă nu ambiguă, cel puțin problematizantă. Autorul implicat al textului, cel a cărui voce o auzim în subsolul paginii, reprezintă o poziție privilegiată de cititor, nu numai pentru că el determină scrisul unor personaje precum Fred Vasilescu sau doamna T., ci și pentru că este cititorul actualizat al scrisorilor și caietelor acestora. Discutarea acestei poziții este, însă, una complexă, aceasta și pentru că trebuie avute în vedere și prerogativele auctoriale pe care și le asumă.

Este, probabil, una dintre cele mai controversate poziții din acest roman, controversată, pentru că, deși asistăm la o intrare în scenă a autorului, a cărui perspectivă ni se relevă în roman după mult timp în literatura română, poziția textuală pe care romanul o relevă acestui *autor implicat* este una a celui care „privește lumea romanului din subsolul paginii” [MANOLESCU, 2002: 403]. De fapt, Nicolae Manolescu acordă în capitolul „Fals tratat pentru uzul romancierilor” din *Arca lui Noe* o atenție deosebită acestei instanțe care, așa cum menționează criticul, însumează trei roluri importante: al relatării, al organizării și acela de protagonist al romanului. Nicolae Manolescu vede în această voce un „narator periferic” care trebuie considerat și el „o voce între altele” și nimic mai mult. Raportat la poziția textuală a acestei instanțe auctoriale, Nicolae Manolescu are, într-adevăr, dreptate – este o poziție marginală și distinctă totodată, o prezență marcată tipografic prin subsolul de pagină și prin unul dintre cele două epiloguri din finalul romanului, o poziție puternic influențată, așadar, de acea lege copyright, poziție care își păstrează exterioritatea, distincția față de celelalte voci ale textului, imagine ce îl apropie foarte mult de aceea a editorului. Atunci când Nicolae Manolescu afirmă că în această instanță „nu trebuie să continuăm a vedea pe romancier, ci un personaj oarecare” [MANOLESCU, 2002: 377] (ce nu știe mai mult decât celelalte personaje) este implicată evident o lipsă de privilegiu, o pierdere de putere în raport cu prezența aceleiași instanțe în romanul tradițional.

Totuși, deși retrasă, „necreditabilă” (așa cum menționează Nicolae Manolescu) această instanță auctorială este o prezență constantă în roman, care însoțește lectura din interiorul notelor de subsol și intră în scenă, în cel de-al doilea epilog, de pe poziția de cunoscut, intim al personajelor sale, fiind, totodată, și cel care le determină scrisul, dar și destinatarul scrisorilor doamnei T. și al caietelor lui Fred Vasilescu. Mai mult, responsabilitatea sa nu este doar aceea de „a culege mărturiile”, ci și una ideologică (în sensul asumării responsabilității prezentării ideologiei românești), intervențiile, „lămuririle” sale având și rolul de a orienta lectura, asumându-și, deci, o parte din prerogativele instanței căreia, în actul lecturii, i se atribuie centrul intențional al romanului. Prin înseși aceste intervenții autorul conduce lectura spre un salt permanent din pagină în subsolul paginii. Totodată, intervențiile ideologice ale acestei instanțe din subsolul paginii devin importante în ce privește intenționalitatea romanului, felul cum ficțiunea trebuie citită.

Lipsa de privilegiu pe care Nicolae Manolescu o constata la această instanță auctorială, raportată la romanul tradițional, este compensată de această *puternică poziție ideologică* pe care și-o asumă din însuși subsolul paginii. În fond, asistăm la o ieșire la suprafață a acestei instanțe (chiar dacă din poziția subsolului de pagină sau cea a anexei, a epilogului), la o oarecare dezgolare a acestei poziții – care în roman nu se mai ascunde în spatele vocii surogat, cea a naratorului (omniscient), sau al ficțiunii –, o poziție care nu poate fi neglijată în timpul lecturii.

Așadar, nu putem vorbi doar despre un „narator periferic”, „un personaj oarecare”, cu „un rol organizatoric” (Nicolae Manolescu), despre un „regizor” (Mariana Boca), despre „o convenție tehnică” cu rol important în „organizarea ansamblului ca montaj” (Nicolae Crețu) sau despre o poziție de editor, comentator periferic, ci despre o ipostază încă „puternică”, ipostază căreia, în ciuda rolului marginal, i-a fost atribuită – și receptarea romanului (cu mici excepții) legitimează aceasta – responsabilitatea susținerii poziției ideologice, a acelei doctrine a autenticității.

Cât de mult reușește să facă acest lucru și mai ales prin ce strategii, rămâne de văzut.

Mai întâi trebuie clarificat statutul ficțional al acestei instanțe care, susține Ariana Bălașa, preluând perspectiva lui Ov. S. Crohmălniceanu, „are sub raport naratologic, o situație echivocă” fiind atât „prieten autentic al protagoniștilor ei” cât și „autorul efectiv al cărții”, confuzie, susține aceeași autoare, menită a întări senzația autenticității. De fapt raportul este exact invers. Întreținerea acestei confuzii, care de multe ori e deconspirată de aceeași instanță („totul nu e decât ficțiune”) e o altă marcă a artificializării, dimensiune care domină întreg romanul. De altfel, tot ceea ce, din poziția subsolului de pagină, autorul „teoretizează”/comentează se artificializează, pus fiind, prin simpla aducere în discuție, sub semnul convenției. Așa se întâmplă cu scrisorile doamnei T. sau cu acele caiete ale lui Fred Vasilescu, căci cele două note de subsol auctoriale care le însoțesc nu fac decât să le situeze într-un regim al artificului.

Ar exista așadar o tensiune, și de aici o contradicție „gravă”, între ceea ce se afirmă, intenționează, teoretizează și ceea ce se face și cumva cititorul este atenționat asupra acestui lucru.

Totodată s-a afirmat că în această instanță „nu trebuie să continuăm a vedea pe romancier, ci un personaj oarecare” (Nicolae Manolescu). Însă nu trebuie să uităm faptul că în conștiința tuturor personajelor din acest roman aceasta figurează ca romancier, scriitor – amănunt extrem de important în determinarea celor care scriu. Nu putem vorbi doar despre o simplă ipostază regizorală preocupată doar de strângerea unor documente „veridice”.

La acestea s-ar adăuga și o ipostază de cititor. Autorul implicit este în fond cititorul actualizat al scrisorilor și caietelor doamnei T., respectiv Fred Vasilescu. Cele două personaje scriu determinate de această instanță și o fac – amănunt important – cu conștiința acestui prim receptor. Mai mult aceeași instanță poartă, în subsolul paginilor romanului, un dialog cu un cititor actualizat. Prezența lui este semnalizată prin câteva note de subsol în care autorul, fie i se adresează direct (printr-un distant „cititorilor”), fie face câteva remarci cu privire la felul cum unele note de subsol pot fi citite. Iată câteva exemple: „[...] descoperiri cu totul neașteptate, care au dus la alcătuirea acestui «dosar de existențe» pe care-l înfățișăm cititorilor. // De altfel, pentru înțelegerea unor referințe din aceste scrisori, sunt negreșit necesare câteva lămuriri, fie și cu prețul unui ocol chiar de la început” [PETRESCU, 2008: 5], „pentru cititorii care au mai mult timp liber urmează aci în notă și articolul lui Ladima, care i-a produs neplăceri cu direcția. [...] Poate fi citit și după lectura întregii cărți” [PETRESCU, 2008: 68], „[poezia *Patul lui Procust* a lui Ladima] O trecem jos, în notă, pentru cititorii care vor s-o cunoască” [PETRESCU, 2008: 71], „atragem luarea-aminte că tot ce e tipărit cu literă mică în josul paginilor, nu e din cuprinsul caietelor lui Fred Vasilescu, astfel că aceste lungi note, și cele care vor urma, pot fi eventual sărite la lectură” [PETRESCU, 2008: 131], „Se pot da aci în notă, ca să poată fi sărite, două articole, din două reviste dintre cele împrumutate de la Bulgăran și însemnate cu sublinieri de către Ladima, și care, de altfel, se pare că l-au impresionat foarte mult” [PETRESCU, 2008: 243].

De altfel, critica a observat rapid faptul că „nu este decât o capcană, un truc naratologic” (Ariana Bălașa) menit a sugera de fapt opusul – o lectură holistă așadar, care să țină cont de multiplicitatea textuală, de perspective și de discursuri pe care romanul le aduce în discuție. Și dacă lucrul acesta este adevărat, atunci ne întrebăm cât de valabilă rămâne această imagine a autorului de „om grav”, imagine adusă și în textele sale, conform doctrinei modernist-autenticiste, căci ceea ce face ipostaza auctorială de-a lungul romanului este să se mistifice, intrând într-un joc al, cărui scop este nu consolidarea, ci destabilizarea, „mimarea autenticității”.

Romanul nu mai stă „sub semnul bunei credințe auctoriale”, așa cum pe bună dreptate afirmă Simona Sora, însă tocmai această „suspendare a pactului de încredere între cititor și autorul implicit” are o serie de implicații profunde, situate dincolo de „reproșurile” pe care criticul cel mai aprig al camilpetrescianismului i le aduce. Pierderea „încrederii cititorului în autor” nu mai poate fi un reproș când mai întâi, mai multe voci critice au observat acest joc înșelător pe care autorul îl face (Nicolae Manolescu, Irina Petraș), dar mai ales când tocmai acestea reprezintă una dintre mizele romanului. E o ultimă formă de trădare nu numai a autenticității, ci și a cititorului, formă de trădare aflată într-un roman al cărui discurs narativ în mod constant, așa, cum afirmă Mariana Boca, „își conține propria negare, propria

deconstrucție” [BOCA, 2008: 119]. „Eșecul psihologismului, al conștiinței fenomenologice, specifice romanului modernist târziu”, așa cum afirmă aceeași autoare, atrage după sine un alt eșec, cel al doctrinei autenticiste – iar acest lucru nu se putea face decât printr-o suspendare a „pactului de încredere” dintre cei doi poli ai producerii și receptării de text – autorul și cititorul său implicit.

Dar să o luăm punctual! Simona Sora vorbește în cazul lui Camil Petrescu despre o trădare a codului autenticist în cele trei straturi semantice ale sale. Mai întâi aceasta reproșează romanului atât felul cum autorul implicit obține acele „dosare de existențe” cât și calitatea lor de documente veridice, acuzând astfel pe Camil Petrescu de o încălcare a sensului etic și a celui obiectiv al autenticității.

Într-adevăr în *Patul lui Procust* Camil Petrescu acordă textului responsabilitatea de a nota semnele sinelui. Romanul reprezintă așadar intertextul lumilor posibile pe care textele care alcătuiesc materia acestui „dosar de existență” îl propun. Vorbim așadar despre o evidentă concurență a textelor și una consonantă a lumilor, așa cum foarte subtil Mariana Boca demonstrează analizând imaginea eurilor multiple ale lui Ladima, pornind de la concurența a cinci lumi textuale – scrisorile către Emilia, scrisoarea către doamna T., Ladima din textul articolelor din ziarul la care scrie, Ladima din textul poeziilor și Ladima din textul articolelor filosofice din cel de-al doilea epilog. E o întreagă aventură a scrisului (și concomitent a lecturii), căci întregul roman este alcătuit din textele scrise ale unor personaje pentru care autorul a jucat un rol important în obținerea lor.

Că sunt „mințiți sistematic” nu încapă discuție. Se observă și se declară deschis acest lucru. Că nu sunt bine alese, pentru că nu se pot exprima altfel decât artificial și că prin urmare textul lor nu mai are legitimitate, este dacă nu discutabil, cel puțin problematizant.

O cale de reproblematică o oferă, inconștient poate, Nicolae Crețu în *Constructorii ai romanului* – „personajele care scriu joacă înăuntrul ficțiunii rolul scriitorului”, „Fred este în romanul în roman al după-amiezii de august un simili al romancierului” [CREȚU, 1982: 227]. Opțiunea autorului implicat pentru Fred Vasilescu sau doamna T. și determinarea scrisului acestora nu este doar opțiunea pentru două personaje care trăiesc experiențe unice și au prin urmare „ceva de spus”, ci și pentru două personaje care știu să verbalizeze aceste trăiri. Într-adevăr, poate că autorii de text ai romanului nu sunt sinceri, ceea ce înseamnă, pe bună dreptate, o încălcare a sensului etic și implicit obiectiv al romanului, dar textele lor da – și rămâne să vedem în ce sens.

Și Fred Vasilescu și doamna T. produc text avându-l în minte, ca prim receptor, pe autorul implicat al textului și acest lucru îi condiționează într-o dublă măsură. Pe de o parte această conștiință le dă iluzia Romancierului – ei sunt provocați să o facă pe scriitorul și prin urmare sinceritatea lor e din start compromisă –, iar pe de altă parte vor căuta să se ridice la nivelul așteptărilor, automatificându-se, construindu-și, așa cum afirmă aceeași Simona Sora, „o intimitate scrisă”. Și, ce este mai important, autorul știe acest lucru.

Simona Sora reproșează romanului faptul că doamna T. nu reacționează în niciun fel la modul „brutal” în care autorul implicat îi publică „scrierile intime”. Nici nu avea de ce să o facă pentru că există un accept tacit între cei doi, încă din

momentul în care doamna T. alege să scrie, căci și doamna T. știa că va fi în cele din urmă publicată (în fond, la ce te poți aștepta de la un autor) și autorul implicat știa că doamna T. nu va putea fi niciodată sinceră (era prea inteligentă și prea complicată pentru o simplă denudare).

Și atunci de ce îi mai încurajează autorul să scrie? Pentru că știe că limbajul îi trădează, că limbajul aduce, dincolo de conștientul/intenționalitatea sa și o latură inconștientă, de care nici autorul acelor rânduri nu e conștient. O demonstrează felul în care, în mod consecvent, autorul urmărește o altă imagine decât cea declarată în paginile ambelor personaje cărora le cere să scrie. Astfel, în scrisorile doamnei T., el nu urmărește imaginea celui D***, ci felul în care apare Fred Vasilescu. La fel și în cazul lui Fred, autorul nu îl urmărește pe Ladima, ci duetul Fred Vasilescu-doamna T. În ambele cazuri autorul le cere celor doi să scrie, conștient fiind de faptul că limbajul îi va trăda. E o sinceritate a textului în sensul mai sus amintit pe care Camil Petrescu mizează în *Patul lui Procust*. Poate că doamna T. nu e sinceră, căci are oroare de exhibiționism, dar așa este clădit spiritul ei și textul nu minte, căci scrisul ei trădează acest lucru.

Are dreptate Nicolae Manolescu să afirme că, în conformitate cu doctrina autenticistă, doamna T. este greșit aleasă sau Irina Petraș care vede în caietele lui Fred „o performanță de tehnică a compoziției romanești”, căci și un text și celălalt ies din sfera autenticității organice, intime și intră într-o altă zonă a autenticității – una textuală și de aceea artificială, construită așadar pe un inconștient textual.

La fel și în ce privește celălalt strat semantic – cel filosofic. Simona Sora vede în sensul final (alegoric) al cărții semnul unui „roman schematic”, reducând astfel sensul intuitiv al autenticității pe care o promovează romanul – și are din nou, parțial, dreptate. Că sinele nu poate fi cunoscut se află acolo de la de la începutul romanului. Intuiția aceasta care se concretizează în final circulă alături de cititor, pe parcursul lecturii, în întreg romanul. Dar nu demonstrarea acestei intuiții este miza romancierului, ci aventura scrisului și implicit cea a lecturii, revelarea pozițiilor pe care cei doi și-o asumă față de textele prin care își construiesc o identitate.

Și atunci dacă Simona Sora vorbește despre o „intimitate regăsită”, de ce nu se poate vorbi și despre o „autenticitate regăsită”? Să mai reprezinte atunci faptul că „autorul joacă un teatru ieftin”, „decredibilizarea autorului” sau „mimarea autenticității” un reproș sau este acesta spațiul din care autorul reîncheagă „pactul de încredere” cu cititorul său – pe alte baze, evident?

Vorbim așadar despre o realitate a autorului care „mimând autenticitatea”, o reclădește, pe baze textuale, și prin urmare artificiale, căci acea „inutilitate și artificialitate a notelor” pe care o reproșă Șerban Cioculescu romanului și pe care o relua Simona Sora, readuce în prim-plan această nouă realitate auctorială. Și, paradoxal, tocmai această realitate, căreia critica tradițională îi conferea rolul de „promotor” al doctrinei autenticității, devine, „la relectura atentă a romanului”, principalul factor destabilizator. În acest sens abia, „în *Patul lui Procust* sar în ochi artificiul, masca, simularea autorului implicit, care asamblează dosarele de existență”.

3. Inconștientul textual, lectura „puternică” și cititorul rezistent

Deși s-a afirmat că în romanul *Patul lui Procust* avem de-a face cu o retragere a autorului, cu o lipsire de privilegii (prin opoziție cu romanul tradițional), lucrurile stau doar aparent așa. În realitate, cu toate că se concretizează într-un regim al fragmentului, prezența auctorială, continuă – e adevărat, din poziția subsolului de pagină –, este una puternică (sub aspect ideologic), de vreme ce din această zonă textuală periferică „conduce” în permanență lectura.

În primul rând, spațiul pe care îl ocupă este unul nu inovator (căci l-am mai întâlnit și în proza pașoptistă), ci recuperat și investit cu o nouă semnificație. Vorbim așadar despre un spațiu editorial, marcat tipografic prin subsolul de pagină, un spațiu periferic (al notelor de subsol și al epilogurilor), de anexă, al comentariului, care ar trebui să marcheze clar ieșirea din ficțiune a instanței auctoriale. De fapt e o reîntrare în scenă, de pe o altă poziție, cu efecte noi pentru derularea procesului lecturii.

Cert este că, de vreme ce avem de-a face cu un spațiu aflat doar la discreția autorului și valorificat în acest sens, subsolul paginii ar trebui să fie (și aparent aceasta este intenția) un spațiu al clarificărilor, zona din care prezența, încă puternică a autorului, să determine precis, indubitabil modul în care cartea trebuie citită. Însă lucrurile nu stau deloc așa.

Pentru a observa mai bine perspectiva auctorială asupra lecturii, ne vom opri pentru moment asupra celor două prime intervenții ale autorului implicat asupra personajelor cărora el însuși le-a încredințat actul scrierii (doamna T. și Fred Vasilescu).

Vom începe cu cea din subsolul lui Fred, deși nu aceasta este prima: „Dacă m-am convins că într-adevăr D. <nu forma nici pe departe centrul preocupărilor> corespondenței mele, n-aș putea tăgădui că acel enigmatic *** nu îmi ațâța curiozitatea într-un mod aproape de neîngăduit” [PETRESCU, 2008: 26].

Cuvintele prin care autorul își situează poziția vorbesc de la sine. În centrul căutărilor sale se află Fred Vasilescu (*căutării* căruia îi va acorda, pe finalul romanului, și un al doilea epilog, atunci când Fred însuși va dispărea). Fred se arată a fi pentru autor, la fel cum Ladima era pentru Fred: *un personaj enigmatic* care îi va stârni în aceeași măsură *curiozitatea, dorința de cunoaștere*. Din acest punct de vedere, demersul auctorial pare a se ține pe urmele modelului lui Fred Vasilescu, implicând o aceeași *hermeneutică a cunoașterii* pe care o implica și lectura acestuia, aceeași *încercare de descoperire a unui semnificat ascuns*.

Să mergem acum la cea de-a doua intervenție auctorială din centrul preocupărilor noastre și anume la prima intervenție din subsolul paginii doamnei T. Iată ce găsim acolo: „De altfel, pentru înțelegerea unor referințe din aceste scrisori, sunt negreșit necesare câteva lămuriri, fie și cu prețul unui ocol chiar de la început” [PETRESCU, 2008: 5].

Prezența aceasta a *ocolului* „chiar de la început” este motivată prin prezentarea câtorva „lămuriri”, însă acest ocol nu poate fi decât o *abatere* de la lectura orientată spre final, cea care constituie modelul pe care Fred Vasilescu îl instituie. Această „conștiință” a *ocolului* presupune deci mai multe lucruri: (1) este un ocol de la o lectură orientată spre final, o digresiune care ține lectura pe loc, care mută centrul atenției din pagină în subsolul paginii, amânând astfel dorința

cunoașterii, (2) acest text e menit a fi citit ca un corp întreg (și nicidecum ca aceste note de subsol să fie tratate separat – așa cum, mistificator, vocea auctorială postulează în aceeași notă de subsol în adresarea față de cititorul actualizat al textului); (3) acest ocol presupune, însă, și existența unui cititor capabil să iasă în permanență din cadru, să coboare în subsolul paginii pentru ca, mai apoi, să reentre în poveste – așadar un cititor capabil de un periplu continuu înăuntru și în afară. Să nu uităm nici faptul că această intervenție este plasată încă din start, atunci când lectura abia începuse și că acest ocol vine cumva în contradicție cu celălalt demers pe care vocea auctorială (pe urmele lui Fred Vasilescu) și-l asuma.

Pentru că, dacă, pe de o parte, romanul postulează o *lectură-cunoaștere*, un model linear, orientat ca scop, în mod progresiv, spre final, pe de altă parte romanul postulează o *lectură-abatere*, care reprezintă însuși demersul auctorial din subsolul paginii care *caută ocolișurile, lărgeste perspectivele, înfundă cărările* sau *poartă lectura înăuntru și în afară*, așadar care *amână în permanență promisiunea cunoașterii*.

Așadar, dacă într-o primă fază își asumă, aparent, la fel ca Fred Vasilescu, rolul de anchetator (dovadă cel de-al doilea epilog), cea de-a doua ipostază lucrează deja împotriva primei, punându-i obstacole. Astfel, „lămuririle” sunt de fapt piste false – și deja vorbim despre două măști pe care această ipostază auctorială și le asumă.

Mai mult, felul în care acest autor din subsolul paginii, care ar trebui să fie unul din afară, dominat deci de convențiile realului, căci autorul de acolo se prezintă drept cunoscut al celor ce vor deveni subiecți ai romanului său, ține în permanență să ne reamintească faptul că „tot romanul acesta e o ficțiune pură”, că „unele necesități de convențional pe care le impune tiparul ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înșele” dă de gândit. Că este vorba despre un „truc naratologic” s-a mai spus, că este menit să bruieze granițele dintre realitate și ficțiune, reușește mai puțin, căci confuzia se adâncește. Pentru că, dacă acesta e un „truc naratologic”, care prin sine înseamnă efect, iar efectul e nici mai mult nici mai puțin decât un semn al artificiei, deci încă o cale de a ficționaliza și acest spațiu destinat „realității” autorului, mai putem vorbi despre acel autor grav specific modernistilor sau este vorba despre un joc?

În același registru se află și acel dialog deschis cu cititorul actualizat al cărții. Sunt cuvintele autorului de luat în serios, este acest cititor lectorul intenționat al cărții? Mai mult, observăm prezența aceluiași joc al acestei instanțe auctoriale față de personajele cărora le acordă responsabilitatea textualizării, felul cum minte în mod „sistematic” pentru a-i determina nu să fie sinceri – căci nici el nu crede în această sinceritate –, ci să scrie.

Și atunci reproșul Simonei Sora cum că „Camil Petrescu și-a dorit opera pusă sub semnul bunei credințe auctoriale” și că „în *Patul lui Procust* sar în ochi artificul, masca, simularea autorului implicit” trebuie revizuit, jocul auctorial reprezentând nu o tară atitudinală, ci o modalitate de a cere cititorului un alt mod de a se angaja față de text, mult mai atent la contradicțiile pe care romanul le semnalizează. Iar în acest moment această „suspendare a pactului de încredere” reprezintă principala cale prin care indeterminarea, cea de sorginte postmodernă de această dată, nu doar cea teoretizată în capitolul final, devine esența acestui roman.

Și iată cum lectura Simonei Sora se legitimează ca o a doua lectură posibilă a acestui roman, o lectură (poate) neintenționată, dar la fel de validă. Așadar, acea tensiune între subsolul paginii, spațiu ideologic fără doar și poate, și etajul superior al paginii, spațiu destinat exclusiv ficțiunii, reprezintă marca eșecului textului de a nota ființa, așadar eșecul doctrinei autenticiste în înțelesul ei organic și punctul de plecare spre deconstrucția sa care va genera practic un alt tip de autenticitate, bazată de această dată pe artificiu scriptural.

Când autorul afirmă, făcând referire la caietele lui Fred Vasilescu, că bănuiește „că el [Fred Vasilescu] însuși le mai complicase de asemeni” și că ceea ce îl interesează sunt „alunecăturile de condei, digresiile”, acesta recunoaște implicit faptul că personajele sale nu pot fi sincere și că nu această sinceritate (a confesiunii) îl preocupă, ci sinceritatea textului.

În fond, această sinceritate textuală, construită din „capete de mărturisiri”, din „întorsături de frază involuntare ca lapsusurile sau voite” sau din „potecile lunecoase ale amănuntelor și interpretărilor” legitimează intuiția unui *inconștient textual* (la fel de fascinant ca și cel psihologic), acele locuri unde scrisul trădează, căci, la fel ca și postmoderniștii, și Camil Petrescu știe că autorul nu poate controla limbajul, ci limbajul îl controlează pe el.

Este și ceea ce Simona Sora face prin lectura ei semnalând „contradicțiile grave” ale acestui roman, iar perspectiva ei nu se depărtează, ci se ține aproape de jocul auctorial și de semnalele incertitudinii care îi caracterizează întreaga poziție. Dacă, așa cum afirmă Simona Sora, Fred Vasilescu își construiește prin scris o intimitate (sub văzul și înțelegerea perfectă a autorului), aceasta înseamnă că, într-un fel, Camil Petrescu prevede un cititor capabil să citească dincolo de text căci există semnale în roman ale înșelării încrederii, ale măștii sau ale jocului. Autenticitatea pe care Camil Petrescu o declamă pare a fi una a (inconștientului) textului și a lecturii implicit. „Iată cuvântul scris, iată jocul personajelor mele, descurcă-te!”, pare a spune autorul. În acest sens autorul implicat al textului este actualizat în două rânduri în poziția de cititor al scrisorilor doamnei T. și al caietelor lui Fred Vasilescu.

Cumva romanul *Patul lui Procust* ar presupune două „modele” de lectură: unul care pornește de la premisele credibilității auctoriale, care presupune o poziție „oficială”, bazată pe autenticitate, anticalofilie, intimitate, poziție care corespunde deplin unui cititor model al textului și o a doua care pune romanul și poziția oficială auctorială sub semnul întrebării, o lectură deconstructivă care așază întreg eșafodajul teoretic sub semnul suspiciunii, o lectură semnalată doar, care se construiește pe un inconștient textual, pe ceea ce textul nu spune, o lectură „tare” așadar, pe care (probabil că) romanul nu o prevăzuse.

Să nu fi fost oare Camil Petrescu, teoreticianul substanțialității în spațiul literar românesc, conștient de eșecul autenticității în ultimul său mare roman? Să fie atunci această dedublare a scriiturii semnul unei neîncrederi în cititorul său? De aici oare acel joc pe care autorul implicat îl face în subsolul paginii, acea nevoie a unui cititor neașteptat și a unei lecturi pe care cartea (aparent) nu o prevăzuse, cum e cea a Simonei Sora?

Dincolo de dezinvoltura perfect argumentată, de feminismul mascat al acesteia, poziția Simonei Sora față de romanul lui Camil Petrescu este una legitimă,

ea plinu-se pe imaginea celui *cititor rezistent*¹ pe care Judith Fetterley îl teoretiza în *The resisting reader*, un al doilea „cititor model” al romanului, cititor care refuză să se conformeze ideologiei acestuia, pentru care sensul înseamnă totdeauna negociere. Este cea de-a doua poziție de cititor pe care romanul o propune, legitimată de jocul auctorial, de spectacolul formal al unei scriituri construite eminamente pe artificiu scriptural, de eșecul (semnalat) al autenticității sau de „suspendarea pactului de încredere între cititor și autor”, care cere o lectură „puternică”, o „răstălmăcire” (în sensul celei despre care vorbea Harold Bloom în *Anxietatea influenței*), a cărei esență este indeterminarea, o lectură așadar atentă la felul cum textul își semnalează propria deconstrucție, într-un act de rezistență față de ideologia autenticistă pe care romanul *Patul lui Procust* pare a se construi.

Indeterminarea, construită pe confuzie, pe contradicție, pe „suspendarea pactului de încredere între autor și cititorul său implicit” constituie, în acest moment, fața regăsită a autenticității textuale pe care Camil Petrescu o promovează în *Patul lui Procust*. Și dacă indeterminarea este miza romanului lui Camil Petrescu, este Ladima și promisiunea cunoașterii pe care o semnifică doar un joc, deși ca subiect al romanului, este însăși materializarea gravității moderniste? Pentru cititor însă tratarea acestui „personaj-puzzle” trebuie să ia forma jocului. Pentru cititor Ladima devine unul dintre principiile organizatoare ale textului, deci un element textual supus negocierii (sensului) ca oricare alt element textual.

Poziția de interpret/hermeneut, una dintre cele două poziții de cititor pe care romanul le propune, nu reprezintă doar o posibilitate a cititorului real de a se angaja față de finalul textului, acolo unde alegoric se află revelația imposibilității cunoașterii. Aceasta e deja acolo încă de la început. Lectura cunoaștere pe care romanul o promovează nu înseamnă doar masochism interpretativ, ci prezența alături de autor, a cititorului, ca „solidaritate spontan acceptată care ține loc de revelație” [BOCA, 2008: 13]. El este acolo, nu pentru a constata alături de autor „eșecul oricărui proiect gnoseologic modernist” (inclusiv cel al autenticității), ci pentru a legitima acest eșec.

¹ Definit într-un cadru strict referitor la teoriile feministe, ca modalitate de „a demistifica dorințele autorilor bărbați asupra femeilor cititor, de a «exorciza gândirea masculină care ne-a fost indusă» [MACSINIUC, 2002: 227], acest concept reprezintă pentru primul val feminist baza unui model revizionist de a citi literatură, de a se situa în lume și de a recrea text la întâlnirea cu literatura, cu lumea și cu sinele. Mai mult decât atât, acest concept se naște pe fondul unor tendințe revizioniste de a reinterpretă tradiția, înscriind o poziție care, așa cum însăși ideea de rezistență (resisting) o implică, era menită a semnală diferența. Tocmai aici, în această viziune care ar semnală alteritatea, se află, credem noi, parte a ceea ce astăzi încă mai acordă „putere” acestui concept, întrucât rupându-l din contextul, din matca sa originară, semnificațiile lui se pot extinde în discutarea unor poziții menite să sugereze diferența, marginea. Cititorul rezistent devine atunci un concept util discutării celeilalte poziții de cititor pe care romanul *Patul lui Procust* îl cere, cititor care refuzând să se conformeze ideologiei românești, performează o „lectură puternică”.

Chiar dacă revelația e una masochistă, deconstructivă, cititorul trebuie botezat în acest infern textual care se concretizează în romanul *Patul lui Procust*. El trebuie să treacă proba labirintului, pentru a ajunge la capătul acestuia, acolo unde se află două ieșiri: fie a repeta gestul doamnei T., legat încă de figura interpretului – un gest ce trimite evident la relectură, moment în care lectura-cunoaștere ia calea anxietății –, fie a renunța, așa cum face autorul, la orice căutare, acceptând *imposibilitatea cunoașterii ca o experiență a sublimului* – conform așadar poziției cititorului rezistent, care negociindu-și poziția cu textul și cu sensurile acestuia, iese în afara ideologiei românești, într-o calmă meditație, recunoscând semnalele, articulațiile textuale, tehnicile narative și dispozitivele metafictionale destinate a-l seduce.

BIBLIOGRAFIE

- Bălașa, Ariana, *Camil Petrescu și paradoxurile actului creator*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2005;
- Bennett, Andrew, Royle, Nicholas, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Key critical concepts*, Prentice Hall, 1995;
- Bloom, Harold, *Anxietatea Influenței. O teorie a poeziei*, Editura Paralela 45, București, 2008;
- Boca, Mariana, *Criza europeană și modernismul românesc : Camil Petrescu și Benjamin Fundoianu*, Editura Ideea Europeană, București, 2008;
- Booth, Wayne C., *Retorica romanului*, Editura Univers, București, 1976;
- Călin, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, București, 1976;
- Crețu, Nicolae, *Constructorii ai romanului. Liviu Rebreanu, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu*, București, Editura Eminescu, 1982;
- Crohmălniceanu, Ov.S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Pentru literatură, București, 1967;
- De Man, Paul, *Allegories of reading*, New Haven and Yale University Press, 1979;
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, București, Univers, 1991;
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, New York and London, 1980;
- Jauss, H.R., *Experiența estetică și hermeneutica literară*, Editura Univers, București, 1983;
- Lodge, David, *Modern Literary Theory and Criticism*, London and New York : Longman, 1988;
- Macsiniuc, Cornelia, *Towards a Poetics of Reading Poststructuralist Perspectives*, Ed. Institutul European, Iași, 2002;
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, București, 2002;
- Petraș, Irina, *Proza lui Camil Petrescu*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981;
- Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, Ed. Gramar, București, 2008;
- Rabinowitz, J. Peter, *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1987;
- Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995;
- Seitz, James E., „A rhetoric of reading”, în Andrews, Richard, *Rebirth of Rhetoric. Essays in Language, Culture and Education*, Routledge, N.Y., London, 1992;
- Sora, Simona, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura cartea Românească, 2008;
- Walter J. Ong, S. J., „The Writer's Audience Is Always a Fiction”, în *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol.90, Nr.1, January, 1975.

L'IDENTITE MAALOUFIENNE AU CARREFOUR DES CULTURES

Florina CERCEL

Université «Ștefan cel Mare», Suceava
florina.cercel@yahoo.fr

Abstract: This article proposes to envisage the construction of the main characters' identity in three of Maalouf's novels: *Les Jardins de lumière*, *Le rocher de Tanios* and *Samarcande*. Standing as three authentic identities, their existential voyage to their self knowledge is also a passage through a diversity of cultures and peoples. The characters carry in themselves the author's message to the entire humanity: the necessity of stopping the conflicts caused by the Other's difference felt as a menace to one's cultural specific.

Keywords: Identity, Other, voyage, difference, conflict.

Résumé: Nous nous proposons dans cette étude d'envisager la construction de l'identité dans trois romans d'Amin Maalouf: *Les Jardins de lumière*, *Le rocher de Tanios* et *Samarcande*. Des identités fortes, Tanios, Omar Khayyam et Mani, définissent leur identité à travers un voyage existentiel, un passage caractérisé par la diversité culturelle et la tolérance. L'identité maaloufienne porte en soi le message de l'auteur adressé à l'humanité entière: la nécessité de reconnaître la différence de l'Autre, perçue souvent comme une menace.

Mots-clés: Identité, l'Autre, voyage, différence, diversité culturelle.

L'univers romanesque d'Amin Maalouf se caractérise par la mise en œuvre d'une diversité culturelle, ethnique et religieuse qui se matérialise dans la création d'une série de personnages, des identités fortement ancrées dans leur culture mais, en même temps, ouvertes à la différence et au pouvoir enrichissant d'autres cultures. Chez Maalouf, comme disait Tzvetan Todorov, «La rencontre habituelle entre cultures ne produit pas le choc, le conflit, la guerre, mais, on l'a dit, l'interaction, l'emprunt, le croisement» [TODOROV, 2008: 154].

Dans sa perception de l'*Identité* comme appartenance multiple¹ (langue, nationalité, religion, attachement à certaines valeurs humaines fondamentales), Maalouf ouvre la voie à l'homme de cesser de s'apercevoir comme différent de son

¹ «L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un «dosage» particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre». (Amin Maalouf, *Les Identités Meurtrières*, Paris, Editions Grasset, 1998, p. 8).

voisin Étranger. Il renforce la relation du soi aux autres. Son œuvre prêche la conciliation, la nécessité d'accepter l'Autre dans sa différence, le dialogue entre les cultures et les peuples.

Cette étude se propose d'envisager la construction de l'identité maaloufienne en rapport étroit avec la culture ou les cultures dont elle est issue. Les trois personnages auxquels nous ferons référence, Tanios (*Le rocher de Tanios*), Omar Khayyam (*Samarcande*) et Mani (*Les Jardins de lumière*), suivent chacun un trajet différent mais ils luttent tous pour un monde qui cesse de persécuter l'Autre dans sa différence et s'ouvre au dialogue et à la tolérance.

Le rapport auteur-lecteur se transforme dans les romans de Maalouf dans un dialogue interculturel, l'écrivain apportant dans l'avant-scène des espaces de rencontre entre plusieurs cultures, langues et religions. Les déplacements des personnages acquièrent une dimension culturelle qui favorise la rencontre et le dialogue, la diversité et la pluralité des identités. De ce fait, l'écrivain met en scène des identités qui se dévoilent dans leur rapport à l'Autre. *L'Autre devient l'indispensable facette du Soi.*

La culture nous livre une interprétation du monde qui se reflète au niveau des représentations de l'individu: «[...] posséder une culture signifie qu'on tient à sa disposition une pré-organisation de l'expérience vécue. La culture repose à la fois sur une mémoire commune (nous apprenons la même langue, la même histoire, les mêmes traditions) et sur les règles de vie communes (nous parlons de manière à nous faire comprendre, nous tenons compte des codes en vigueur dans notre société); elle est tournée en même temps vers le passé et vers le présent» [TODOROV, 2008: 52-53]. Pour les individus qui quittent leur pays et leur culture cette pré-organisation mentale se voit réorganisée, ce qui ne correspond aux images formées par l'individu. Il en résulte des crises identitaires et le repli dans la religion, la manipulation de ces gens-là et des préceptes religieux pour le politique et pour le pouvoir.

L'individu naît au sein d'une langue qui est imprégnée de pensées, d'actions et de jugements légués par le passé; le langage découpe le réel d'une manière particulière et transmet une certaine vision du monde: «L'identité individuelle provient de la rencontre d'identités collectives multiples au sein d'une seule et même personne; chacune de nos nombreuses appartenances contribue à la formation de l'être unique que nous sommes» [TODOROV, 2008: 98]. L'identité individuelle résulte donc du croisement entre plusieurs identités collectives.

Tout comme les cultures sont en perpétuelle transformation, l'identité individuelle elle-aussi est changeante: «La personne n'est rien d'autre que le résultat des innombrables interactions qui jalonnent une vie» [TODOROV, 2008: 103].

Par la culture l'individu se forme une image du monde; la culture devient ainsi l'intermédiaire entre l'individu et le monde. La culture constitue la matière et la forme dont chaque individu a besoin pour construire sa personnalité en communiquant avec les autres membres du groupe: «La conscience de soi naît dans la reconnaissance par les autres, l'interhumain précède et fonde l'humain» [TODOROV, 2008: 110]. Le besoin de reconnaissance de l'autre explique la nécessité d'appartenance à un groupe.

Maalouf veut notamment montrer qu'une identité, même formée au sein d'une seule culture, peut la transgresser et s'intégrer dans d'autres cultures sans que la différence de l'Autre devienne une menace et conduise aux persécutions. Il offre des exemples où l'ouverture vers l'Autre est mal vue par certains membres d'une communauté qui utilisent la religion comme instrument de lutte pour le pouvoir. L'Histoire est pleine de rencontres entre les peuples d'Orient et d'Occident. En faisant revivre le passé tantôt glorieux tantôt bouleversé par les persécutions, Maalouf offre une voie vers la coexistence des cultures en paix.

Dans l'univers romanesque maaloufien le personnage, historique pour la plupart, est le porteur d'un message qui transgresse son destin. Les personnages ne sont pas de «simples supports d'action» comme les définissait Aristote dans sa *Poétique* [GLAUDES et REUTER, 1998: 6] mais c'est sur cette catégorie que s'appuie l'intrigue. C'est à partir de leur périple que la fiction avance. Des identités fortes, ils jouent des rôles décisifs dans la diégèse et déterminent la création des valeurs à l'intérieur du récit.

Rien n'est gratuit dans la construction du personnage maaloufien. Il est le porteur d'un message adressé à l'humanité, il est l'inscription d'une vision du monde, celle de l'auteur, empreinte de son expérience personnelle. Le personnage porte en soi une représentation de la réalité passée qui devient le référent toujours présent du monde contemporain en vue d'une construction de l'avenir.

Le personnage confère cohérence à l'organisation narrative du récit. Il est la conscience qui hiérarchise les actions en fonction de sa quête. C'est autour de lui que s'établissent les distinctions et les oppositions caractérielles: «Les personnages sont pris dans la différence. L'appréhension du livre se fait grâce au jeu de leurs rapports. L'articulation de leurs rapports définit ce qu'on appelle leur «destin». Cette constellation de rôles constitue le support fondamental de la lecture» [GRIVEL, 1973: 138].

Sa quête constitue l'idée unificatrice qui guide le lecteur dans son interprétation. Les personnages maaloufiens se posent tous la même question «Qui suis-je?». Leur périple existentiel est en fait un essai de répondre à cette question, de trouver le fondement de leur être, le dessein de leur existence. Entre substance et perception, entre fixité et changement, leur identité se dessine graduellement à travers le temps et l'espace mais toujours dans la différence de leur être et en conflits avec d'autres identités. Leurs actions et leurs pensées les fixent dans l'éternité. Les personnages s'identifient pour la plupart à un idéal, à une mission civilisatrice qui les définit au-delà de leur existence.

Tanios est l'identité qui domine le roman *Le rocher de Tanios* dont l'action est placée au XIX^e siècle dans un village libanais de la Montagne, Kfaryabda. Le drame existentiel de Tanios se développe sur un fond historique réel (le meurtre d'un patriarche, commis au dix-neuvième siècle par un certain Abou-kichk Maalouf) et commence au moment où Tanios prend conscience de son statut de «bâtard»: «Jamais, dans ses pires cauchemars, il n'aurait pu se douter que lui-même, l'enfant choyé du village, pouvait faire partie des malheureux qu'on affublait de cette tare, ou que sa propre mère était au nombre de ces femmes qui...» [MAALOUF, 1993: 75]. L'enfant «choyé du village» se transforme dans une malédiction pour sa communauté

ce qui entraîne une forte crise identitaire: «...Tanios semblait même avoir gagné en politesse. Mais c'était la politesse de qui se sent étranger» [MAALOUF, 1993: 77]. Il devient l'*étranger* en quête de ses *repères* dans un monde qui ne lui offre plus l'équilibre dont il a besoin. Il ne sait plus qui il est, ce qu'il doit faire. Le voyage initiatique commence au moment où Gérios, son «père», tue le patriarche pour l'avoir menti quant à sa prière d'empêcher le mariage de Raad, fils du cheikh Francis, avec Asma, la fille aimée par Tanios. C'est le premier pas vers une réconciliation avec son père. Son voyage se transforme dans une quête de la conscience de soi.

Mais arriver à la conscience de soi demande nécessairement une connaissance du passé qui est possible seulement à travers la mémoire. Le soi est celui qui reste le même à travers le temps et qui assure la continuité de l'identité. Privé de sa mémoire le soi serait privé de ses origines. C'est pour cela que Tanios a besoin de connaître son père. Sans connaître ses origines il ne peut arriver à la connaissance de soi et il perd la continuité de son identité. Lors de l'appréhension qu'il soit un bâtard quelque chose bouleverse son existence: «Du point de vue identitaire, l'histoire est un argument de continuité, tandis que la mémoire peut se définir comme le mode d'inscription de l'identité dans la durée. Le recours à l'histoire fonde l'identité des acteurs sociaux en leur conférant un savoir sur les formes hérités de la sociabilité qui leur est propre. Elle leur permet de se reconnaître dans le passé comme de se projeter dans l'avenir. [...] Notre identité est elle-même une histoire: l'histoire de nos transformations identitaires spécifiques» [BENOIST, 2006: 112]. Tanios fait de la quête de son origine le fondement de son identité.

Omar Khayyam, symbole de la culture persane, est le personnage autour duquel se construit l'action de la première partie du roman *Samarcande*. Vivant dans un monde où règnent les conflits religieux et politiques, Khayyam trouve la paix dans l'art, dans la création. Connue en Orient et en Occident comme l'auteur des fameuses Robaïyat, Khayyam plonge dans la littérature, dans la création pour définir son identité.

Le destin de Khayyam, grand poète, mathématicien et astrologue persan, se développe au XI^e siècle dans un pays tourmenté par les bouleversements culturels et religieux à cause de la domination turque qui atteint son apogée avec l'empire Séldjoukide² et dont l'atmosphère est très bien décrite par Abou-Taher: «Le jour où tu pourras exprimer tout ce que tu penses, les descendants de tes descendants auront eu le temps de vieillir. Nous sommes à l'âge du secret et de la peur, tu dois avoir deux visages, montrer l'un à la foule, l'autre à toi-même et à ton Créateur. Si tu veux garder tes yeux, tes oreilles et ta langue, oublie que tu as des yeux, des oreilles et une langue» [MAALOUF, 1988: 23].

² «Le nom de Séldjoukide désigne les membres d'une tribu d'origine turque appartenant à la branche des Oghouzes qui, prenant le relais des Ghaznévides, a émigré du Turkestan vers le Proche-Orient et a établi son pouvoir sur l'Iran, l'Irak et l'Asie Mineure du milieu du XI^e siècle à la fin du XIII^e siècle» (*Dictionnaire de l'Islam, religion et civilisation*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 766 *apud*. Soumaya Neggaz, *Le voyage initiatique dans Léon l'Africain, Samarcande et Le Rocher de Tanios*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 93).

Le destin de Khayyam s'identifie à la recherche des vérités suprêmes de l'existence humaine pour mieux se définir soi-même et définir l'Autre à travers des questions qui le qualifient d'athée: «Quel homme n'a jamais transgressé Ta Loi, dis? / Une vie sans péché, quel goût a-t-elle, dis? / Si Tu punis le mal que j'ai fait par le mal, / Quelle est la différence entre Toi et moi, dis?» [MAALOUF, 1988: 11].

Tout au contraire il ne s'interroge jamais de l'existence de Dieu: – Je me méfie du zèle des dévots, mais jamais je n'ai dit que l'Un était deux» [MAALOUF, 1988: 22]. Sa poésie témoigne du doute et d'amertume qui planent sur son existence. «Passe le temps béni de ma jeunesse, / Pour oublier je me verse du vin. / Il est amer? C'est ainsi qu'il me plaît, / Cette amertume est le goût de ma vie» [MAALOUF, 1988: 78].

Khayyam définit son identité au niveau de la connaissance et non pas au niveau étroit des appartenances communautaires. «– Je ne suis pas de ceux dont la foi n'est que terreur du Jugement, dont la prière n'est que prosternation. Ma façon de prier? Je contemple une rose, je compte les étoiles, je m'émerveille de la beauté de la création, de la perfection de son agencement, de l'homme, la plus belle œuvre du Créateur, de son cerveau assoiffé de connaissance, de son cœur assoiffé d'amour, de ses sens, tous ses sens, éveillés ou comblés» [MAALOUF, 1988: 22].

Mani, grand peintre, médecin et philosophe oriental du III^e siècle, fondateur du manichéisme, est l'identité authentique autour de laquelle pivotent tous les autres personnages du roman *Les Jardins de lumière*. Sa philosophie vise à concilier les religions de son temps, fait qui entraîne les persécutions et la haine de ses contemporains.

Mani survient à une époque dominée idéologiquement et religieusement par les mages, deux siècles après la mort de Jésus. Le conflit se déroule plutôt du côté du religieux et les forces antagonistes sont représentées cette fois-ci par Mani et le mage Kirdir.

Kirdir soutient le maintien du clergé officiel et d'une société hiérarchisée selon l'esprit de noblesse et de castes, tandis que Mani prêche l'abolition des castes et l'égalité des individus: «La même étincelle divine est en nous tous, elle n'est d'aucune race, d'aucune caste, elle n'est ni mâle ni femelle, chacun doit la nourrir de beauté et de connaissance, c'est ainsi qu'elle parvient à resplendir, c'est seulement par la lumière qui est en lui qu'un homme est grand» [MAALOUF, 1991: 208].

La religion prêchée par Mani abolit le monopole des mages et devient lieu de rencontre de plusieurs appartenances, de prières et de confessions: «Je me réclame de toutes les religions et d'aucune. On a appris aux hommes qu'ils devaient appartenir à une croyance comme on appartient à une race ou à une tribu. Et moi je leur dis, on vous a menti. En chaque croyance, en chaque idée, sachez trouver la substance lumineuse et écarter les épilures? Celui qui suivra ma voie pourra invoquer Ahura-Mazda et Mithra et le Christ et le Bouddha. Dans les temples que j'élèverai chacun viendra avec ses prières» [MAALOUF, 1991: 98-99].

Il existe toujours chez Maalouf une confrontation entre une portée subjective de l'identité et celle objective, entre les déterminations sociales, historiques

et culturelles et l'identité personnelle. Cette situation conflictuelle définit leur personnalité et leur confère la différence.

Selon Goffman [GOFFMAN, 1973] l'identité résulte d'une négociation permanente avec autrui: pensée sur soi et pensée négociée avec autrui. Khayyam se définit par rapport à Hassan et à Nizam, Mani par rapport à Shabuh et à Kerder.

Le personnage maaloufien est, avant tout, un Homme personnel mais qui est forcé de jouer son rôle d'Homme social: Khayyam doit accomplir ses fonctions à la cour royale tout comme Mani doit suivre Shabuh à la guerre; Tanios lui-aussi est mis dans la situation de prendre des décisions quand on a cru que le chah est mort.

Ainsi, l'identité maaloufienne se caractérise-t-elle aussi par le choix face aux rôles que le social lui impose. Les héros de Maalouf n'acceptent pas passivement une identité assignée par le social mais ils reformulent, chacun à sa façon, les prescriptions du social.

Tanios, «le bâtard» de Kfaryabda, s'exile de par sa propre volonté au moment où Gérios commet l'assassinat du patriarche. L'exil devient ainsi le sacrifice exigé par la réconciliation entre père et fils. Mais pour Tanios le voyage entrepris devient aussi le rite nécessaire pour l'accomplissement de son destin, pour la transgression de son statut, de sa condition et de son histoire. Parti comme un exilé, comme complice d'un assassinat, Tanios retourne dans son pays comme un héros, comme un Rédempteur de son village mais, une fois de plus, Tanios dévoile sa différence: il choisit de ne pas tuer Roukoz, le coupable moral de l'assassinat commis par son père. Tanios accepte son destin, son statut de bâtard et il choisit la liberté: il quitte ses parents pour construire son propre destin, comme Nader le suggère: «Toi, Tanios, avec ton visage d'enfant et ta tête de six mille ans /Tu as traversé des rivières de sang et de boue, et tu es ressortit sans tache /Tu as trempé ton corps dans le corps d'une femme, et vous vous êtes quittés vierges /Aujourd'hui, ton destin est clos, ta vie enfin commence /Descend de ton rocher et plonge-toi dans la mer, que ta peau prenne au moins le goût du sel!» [MAALOUF, 1993: 253].

Par son désir de liberté, Tanios transgresse l'espace de sa condition humaine et, par son geste de s'asseoir sur le rocher, il accède à un au-delà de son existence. Il devient l'Homme Universel qui quitte son pays, sa culture pour la liberté: «Ce n'est pas ainsi que se prend la décision de partir. On n'évalue pas, on n'aligne pas inconvénients et avantages. D'un instant à l'autre, on bascule. *Vers une autre vie, vers une autre mort.* Vers la gloire ou l'oubli. Qui dira jamais à la suite de quel regard, de quelle parole, de quel ricanement, un homme se découvre soudain *étranger* au milieu des siens? Pour que naisse en lui cette urgence de s'éloigner, ou de disparaître. [...] «Sur les pas invisible de Tanios, que d'hommes sont partis du village depuis. Pour les mêmes raisons? Par la même impulsion, plutôt, et sous la même poussée. Ma Montagne est ainsi. Attachement au sol et *aspiration au départ. Lieu de refuge, lieu de passage.* Terre de lait et du miel et du sang. Ni paradis ni enfer. Purgatoire» [MAALOUF, 1993: 278-279]. (C'est nous qui soulignons.)

Khayyam décide de ne pas s'impliquer dans les affaires de la cour et s'oppose ainsi à Djahane par son détachement vis-à-vis des menus plaisirs de l'existence. Pour lui, le poème est le moyen de s'interroger sur l'existence humaine

et non pas désir de parvenir. Khayyam choisit la liberté et continue son existence en exil éternel ne tenant compte des frontières établies par les hommes. En échange, Djahane choisit le monde plein de vaines ambitions et refuse de le quitter.

Khayyam souligne lui-même sa différence par rapport à Hassan: «Qu'y a-t-il de commun entre cet homme et moi? Je suis un adorateur de la vie, et lui un idolâtre de la mort. Moi, j'écris: «Si tu ne sais pas aimer, à quoi te sert-il que le soleil se lève et se couche?» Hassan exige de ses hommes qu'ils ignorent l'amour, la musique, la poésie, le vin, le soleil. Il méprise ce qu'il y a de plus beau dans la Création, et il ose prononcer le nom du Créateur. Et il ose promettre le paradis! Crois-moi, si sa forteresse était la porte du paradis, je renoncerais au paradis! [MAALOUF, 1988: 148].

Cependant, tout comme Khayyam, Hassan investit toute sa vie dans la création. Hassan s'avère être maléfique par son désir de gouverner le monde par violence et intolérance. Il s'identifie ainsi à sa création, l'Ordre des Assassins, né sous sa commande, symbole de sa vie, de son esprit maléfique. Chacun des deux héros finit son destin au moment où son œuvre parvient au bout de sa route.

Nizam-el-Molk, pose aussi son empreinte sur son époque. Lui aussi, il identifie son destin à une création, le gouvernement de l'empire: «Je rêve de bâtir l'Etat le plus puissant, le plus prospère, le plus stable, le mieux policé de l'univers. Je rêve d'un empire où chaque province, chaque ville, serait administrée par un homme juste, craignant Dieu, attentif aux plaintes du plus faible des sujets. Je rêve d'un Etat où le loup et l'agneau boiraient ensemble, en toute quiétude, l'eau du même ruisseau. Mais je ne me contente pas de rêver, je construis» [MAALOUF, 1988: 74].

Ses rêves s'avèrent être vains. Dans un monde où l'intolérance règne, un seul homme, quelque puissant qu'il soit, ne peut rien faire. Ses rêves s'écrouleront à cause des intrigues de Hassan et Nizam-el-Molk mourra par la trahison de son souverain.

Mani refuse les déguisements que les conditions socio-politiques et religieuses de cette époque-là requièrent et pousse son sacrifice jusqu'à sa mort. Nous pourrions distinguer trois étapes dans la vie de Mani: la première étape correspond aux années passées dans la palmeraie et où il doit afficher un autre visage de son moi: «De la ruse, il en fallait pour vivre jour après jour au sein de cette communauté sans jamais se conformer à ses pratiques mais sans non plus paraître les contredire. Car l'adolescent devait garder sa vérité enfouie, apprendre, méditer, mûrir, pendant de longues années, jusqu'à ce qu'il soit prêt à affronter le monde» [MAALOUF, 1991: 57]. C'est la période où il prend conscience de sa mission civilisatrice et commence les conversations avec son double.

Une fois parti de la palmeraie, Mani commence une nouvelle vie, sur les routes, à côté de son père en premier adepte. C'est la deuxième étape où Mani fait connaissance avec le monde extérieur: «Ce fut au mois d'avril de l'an 240 qu'il quitta pour toujours la palmeraie des Vêtements-Blancs. Une page de son histoire était tournée: jusque là, il avait vécu sédentaire et caché; désormais il vivrait sur les routes» [MAALOUF, 1991: 79]. C'est l'étape où il établit des relations mouvementées avec le pouvoir, en commençant par le prince sassanide, Hormzid: «La rencontre avec ce prince sassanide ne fut pas sans lendemain. Entre Mani et la dynastie la plus puissante

de son temps, une relation venait de naître qui se révélerait mouvementée, intense, parfois cruelle. Et constamment ambiguë, comme se doivent de l'être les rapports entre les porteurs d'idées et les porteurs de sceptres. L'existence du fils de Babel en serait bouleversée. Mais aussi celle de l'Empire» [MAALOUF, 1991: 135].

La troisième étape est celle dans laquelle Mani gagne de plus en plus d'adeptes et le support de Shabuhhr qu'il perd ensuite à cause de son refus de l'accompagner dans une guerre dans laquelle il ne croit pas: «— Mes paroles ne verseront pas le sang. Ma main ne bénira aucun glaive. Ni les couteaux des sacrificateurs. Ni même la hache d'un bûcheron» [MAALOUF, 1991: 191].

Une fois Shabuhhr mort, Mani est banni du pays puis condamné à mort par le nouveau roi. Mais ses mots hantent ceux qui, comme Vahram, son geôlier, n'ont pas cru aux paroles de Mani: «Passé l'instant d'incrédulité, chacun retrouve ses travers, ses habitudes. Et le tri s'opère entre les humains. Sans besoin de tribunal. Celui qui a vécu par la domination souffrira de ne plus être obéi; celui qui a vécu dans l'apparence a perdu toute apparence; celui qui a vécu pour la possession ne possède plus rien, sa main se ferme sur le néant. Ce qui était à lui appartient désormais à d'autres. [...] Les Jardins de lumière appartiennent à ceux qui ont vécu détachés» [MAALOUF, 1991: 248].

Une fois arrivés à la conscience de soi qui assure leur continuité dans le monde, les héros de Maalouf sont libres à se cacher sous diverses apparences pour accomplir leur mission. Mais les compromis ne sont pas acceptés. Chacun affiche une série de moi différents tout au long de leur vie. Car ce n'est pas leur moi qui reste identique, l'identité des personnages évolue constamment sous l'influence de divers facteurs. Ce que fait l'unicité de ses romans c'est la diversité des moi qu'affiche un personnage. Ces choix les définissent et créent une certaine image de soi.

En apportant sur la scène des figures remarquables de l'histoire orientale (Mani, Khayyam, Nizam-el-Molk) Maalouf entend lutter contre ce que Kaufmann nomme «le recyclage du communautaire par l'identitaire»³, c'est-à-dire l'effacement de l'autonomie personnelle dans la modernité. Affamé par des appartenances communautaires, les individus renoncent à leur raison de faire des choix et se laissent manipulés par des gens qui s'appuient sur la religion pour acquérir le pouvoir. Ils n'agissent plus selon leur propre choix mais leur crise

³ «L'individu moderne ne peut construire son identité sans nourritures culturelles; pour cela l'héritage de la tradition est un inépuisable trésor. Il permet même de tisser des liens d'appartenances diverses sans lesquelles l'individu n'est rien. Mais les communautés, au sens strict de la définition sociologique [Tönnies, 1977], ne se réduisent pas à la culture qu'elles contiennent. Elles sont un modèle de définition et d'intégration holistique de l'individu; elles seules, et non les individus qui les composent, confèrent le sens de la vie. C'est ce principe d'effacement de la personne qui peut être reproduit dans le nouveau régime identitaire par le recyclage de ce qui reste des anciennes communautés. C'est lui qui est porteur de dérives et de risques; non les traits culturels hérités des traditions. Quand je parle de recyclage du communautaire par l'identitaire, j'entends donc, non pas la reprise de traditions culturelles, mais cette tentative d'effacement de l'autonomie personnelle dans la modernité». (Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette, 2004, p. 132)

identitaire les entraîne à la violence au nom d'une religion qui n'est qu'un subterfuge. Les héros de Maalouf sont des exemples de fortes identités qui, quoique exilés de leur pays et de leur culture, ont continué de lutter pour la paix, le dialogue interculturel et la tolérance. Donc, par la remémoration du passé Maalouf veut montrer que ce n'est pas par la violence qu'on donne un sens à la vie. La communauté des Vêtements Blancs rappelle des communautés contemporaines fermées sur elles-mêmes ou, pire, l'Ordre des Assassins fondé par Hassan. Maalouf se propose notamment de mettre en relief la façon dont l'Histoire se répète sans que les gens apprennent quelque chose des erreurs de leurs ancêtres.

Les héros maaloufiens sont des identités qui prouvent qu'on peut s'adapter dans d'autres pays et d'autres cultures tant qu'on reste ouverts devant l'Autre et on accepte la différence. Ces personnalités constituent aussi un héritage pour les gens de l'Orient. L'Histoire que l'auteur présente est léguée à ses contemporains pour une meilleure construction de l'avenir.

Le moi maaloufien se dévoile, pour la plupart, à travers l'écriture, donc à travers le langage. L'art devient l'espace intime dans lequel ego peut témoigner de ses tourments.

La différence de ce moi entraîne la solitude. Les héros de Maalouf sont des êtres voués à la solitude par leur statut d'êtres d'exception. Même entourés par une foule ils vivent dans leur solitude les tourments de leur moi.

L'écriture maaloufienne porte l'empreinte d'une identité qui cherche la vérité, qui la découvre et la dévoile dans un discours où dominent les interrogations philosophiques. La *quête* dans l'écriture maaloufienne se réalise sous le signe d'un *devenir*, d'une identité qui se dit dans son devenir. La métaphore de la *route* devient dans l'espace du récit maaloufien une présence significative pour la constitution de l'identité dans sa différence.

BIBLIOGRAPHIE

- Benoist, Alain (de), *Nous et les autres. Problématique de l'identité*, Paris, Krisis, 2006;
 Glaudes, Pierre et Reuter, Yves, *Le personnage*, Paris, PUF, col. «Que sais-je», 1998;
 Goffman, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne, t. 1 La Présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Le Sens Commun», 1973;
 Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, La Haye, 1973;
 Kaufmann, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette, 2004;
 Maalouf, Amin, *Le Rocher de Tanios*, Paris, Grasset, 1993;
 Maalouf, Amin, *Les Jardins de lumière*, Paris, Lattès, 1991;
 Maalouf, Amin, *Samarcande*, Paris, Éditions Lattès, 1988;
 Maalouf, Amin, *Les Identités Meurtrières*, Paris, Éditions Grasset, 1998;
 Neggaz, Soumaya, *Le voyage initiatique dans Léon l'Africain, Samarcande et Le Rocher de Tanios*, Paris, L'Harmattan, 2005;
 Todorov, Tzvetan, *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008.

ENTRE DEUX AMOURS: LES LANGUES ET LA TRADUCTION

Daniela PINTILEI

Universitatea «Ștefan cel Mare», Suceava

danielapintilei@gmail.com

Abstract: Language and translation are two different concepts that often rediscover in their definition the same features, one determining the other, and yet keeping their autonomy. Still, it is difficult to rejoin the didactics of languages with the study of practicing translation in order to find interdependence. These two disciplines – learning languages and translation practice – so different and so alike at the same time, often involve different principles and antagonistic views, and are about to expel each other, as in a war. The aim of the article is to reflect on the specific features of these two disciplines, to recognize these two professions involved by these: on one hand teachers of modern languages and translators on the other hand.

Keywords: language, translation, learning language, translation practice.

Résumé: La langue et la traduction, deux concepts différents, retrouvent souvent dans leur définition les mêmes caractéristiques, l'un déterminant l'autre, en gardant cependant leur autonomie. Il est difficile tout de même de réunir la didactique des langues et l'étude de la pratique de la traduction pour trouver une interdépendance. Autant distinctes que semblables, les deux disciplines – l'apprentissage des langues et la pratique de la traduction – entraînent souvent des principes différents et des visions opposées au point de s'exclure l'une l'autre, comme dans une guerre. Le but de l'article est de réfléchir sur les traits spécifiques des deux disciplines, en vue de reconnaître les deux professions que celles-ci entraînent: d'une part, les enseignants de cours de langues, d'autre part, les traducteurs.

Mots-clés: langage, traduction, apprentissage des langues, pratique de la traduction.

Il est difficile de séparer la langue et la traduction en deux concepts différents sans faire appel à l'un pour définir l'autre. Il est d'autant plus difficile de réunir la didactique des langues avec l'étude de la pratique traduisante pour y trouver une relation interdépendante.

Autant distinctes que semblables, les deux disciplines – l'apprentissage des langues et la pratique de la traduction – entraînent souvent des principes différents et des visions opposées, au point de s'exclure l'une l'autre, comme dans une guerre entre deux pays. Recourant à la métaphore de deux républiques indépendantes et souveraines, ayant chacune le droit à l'auto-détermination, Henri

Awaiss, Directeur de l'Institut de Langues et de Traduction de Beyrouth, a eu l'idée de soumettre le rapport langues/vs/ traduction à une nouvelle approche¹.

Et le but ne vise pas «une séparation des biens» ou «un divorce» ou «une annulation de mariage», car s'il y a eu jusqu'à présent du flou, ce fut précisément parce que «la liaison» a été fondée sur des malentendus et des préjugés. Le résultat a été de mener une réflexion sur les spécificités de deux disciplines en vue de dissiper le flou entre elles et d'en reconnaître deux professions: d'une part, les enseignants de cours de langues, de l'autre, les traducteurs.

La méthodologie SGAV se définit comme un ensemble de méthodes qui réunissent quelques principes très modernes de concevoir l'étude d'une langue étrangère. Ces procédés ont été regroupés sous le nom de SGAV et ont été élaborés et développés par Petar Guberina² et Paul Rivenc³ dès le début des années 50; ils visent deux volets: Structuro-Global et Audio-Visuel. Les différents matériels SGAV ont été publiés en une dizaine de langues.

«Partir de l'homme»⁴ et la prise en compte de «l'être communiquant» sont des repères essentiels dans la problématique du SGAV. On pourrait considérer superflu de revendiquer l'inclusion de l'être humain dans l'acte langagier. Mais, les références aux principales théories linguistiques du XX^e siècle montrent qu'il ne va pas de soi que toute étude langagière suppose la qualité de l'homme communiquant. Bien des exemples de la linguistique et de la didactique des langues conçoivent les langues comme des objets, des «instruments», indépendants de l'être humain qui les a produits. Pour qu'il y ait langage, il ne suffit pas que des mots soient alignés en appliquant correctement les «règles» phonologiques, morpho-syntaxiques ou lexico-sémantiques. Quelle qu'elle soit la reproduction langagière – la répétition des paroles énoncées par un perroquet, un enregistrement sur un support quelconque, cassette, disque numérisé, etc. – elle n'est qu'une trace, une copie de la parole. Le langage ne peut être chosifié, réduit à sa manifestation physique et les langues ne peuvent pas être conçues comme de simples produits. La parole doit être envisagée comme activité essentiellement humaine. C'est ainsi que SGAV se définit au plan de l'épistémologie linguistique, en adoptant comme postulat essentiel qu'il faut partir de l'homme pour agir sur la parole et décrire efficacement les langues en vue d'interventions didactiques. La linguistique de la parole du SGAV est donc une vraie discipline humaniste, une approche pluridisciplinaire de la communication, de l'expression et de la philosophie du langage.

¹ *Mes deux amours*, Liban, Université Saint-Joseph, 2009.

² Créateur de la théorie verbo-tonale de rééducation de l'audition et d'éducation du processus audio-phonatoire d'acquisition d'une langue étrangère.

³ Créateur, avec Petar Guberina de la méthodologie structuro-globale audiovisuelle (SGAV). Codirecteur (avec Petar Guberina) de la collection de cours de langues SGAV chez Didier, et cofondateur de l'association internationale SGAV.

⁴ L'expression sera prise comme titre pour un article de Petar Guberina, véritable somme de ses travaux, qui est paru dans les *Annales* de l'Institut de Langues et de traduction de l'Université Saint-Joseph (6, 1999-2002, 3-6).

Suite à la révolution saussurienne, qui crée la linguistique comme champ spécifique des sciences humaines, le SGAV adopte comme principe essentiel le principe d'oralité: les langues sont envisagées et conçues comme des manifestations phoniques. Le développement de l'informatique et de la technologie du son a fourni des instruments précieux à la didactique des langues, par la possibilité d'enregistrement et de reproduction de la langue parlée. Mais l'essor technologique a contribué également à une interprétation particulièrement réductrice du phénomène langagier. Beaucoup de matériels didactiques réduisent l'oralité à la manifestation sonore des langues et ne retiennent de l'objet «langue parlée» que sa dimension acoustique ou «articulatoire». Or, l'oralité ne peut pas être limitée à une simple dimension de la langue: elle en est la nature, elle lui est essentielle. Elle *définit l'homme communiquant*.⁵

La méthodologie SGAV n'est pas restée au niveau d'une théorie conventionnelle: il est intéressant de remarquer que les idées lancées par la méthode ont trouvé une application pratique. Petar Guberina crée en 1961 à Zagreb un lieu de rencontre des spécialistes, appelé SUVAG. Des professionnels d'une grande diversité des champs de recherche s'y sont réunis: linguistes et médecins, phonéticiens et acteurs, danseurs et orthophonistes, professeurs et artistes, poètes et ingénieurs. Tous avaient pour but de développer la parole et la communication. Les activités de SUVAG ont été dès le début très variées, très complexes et quelquefois, en apparence contradictoires: la rééducation de l'audition et de la parole chez les sourds, l'enseignement des langues étrangères, les recherches et innovations dans le traitement de quelques maladies dans le domaine de la communication, la rééducation des troubles de la parole, la correction phonétique des langues étrangères, la rééducation de l'audition, etc.

Petar Guberina a réuni les découvertes révolutionnaires à l'aide des spécialistes; il a constaté que chaque personne déficiente auditive perçoit la parole par un champ de fréquence différent, ce qu'il a appelé «le champ optimal d'audition»⁶. C'était la base pour l'élaboration des principes pédagogiques spécifiques dans la rééducation des sourds, mais aussi pour la construction des appareils SUVAG, utilisés dans la rééducation de l'audition et de la parole et dans la correction phonétique.

Les recherches ont fait preuve que chaque son de la parole est mieux perçu lorsqu'il est transmis par un champ déterminé de fréquence, ce qu'il a appelé *l'optimale du son*. C'est Petar Guberina qui lie la méthode SGAV à cette découverte. Il a remarqué que chaque son peut être perçu également par d'autres champs de fréquence, mais d'une manière différente. Il tire la conclusion que chaque son contient des traits spécifiques acoustiques. C'est par le choix auditif dans une circonstance précise qu'on perçoit un son d'une manière déterminée.

⁵ *Mes deux amours, op. cit.*, p. 56

⁶ *Idem*, p. 30.

Par le biais de cette caractéristique du son de la parole on peut expliquer d'autres mutations phonétiques diachroniques, telle la fausse perception auditive des sons d'une langue étrangère.

Tous les procédés qui déterminent la modification des sons de la parole font partie de la notion qu'il a appelé *la verbotonalité*. Cette notion s'est beaucoup développée et elle renvoie aux règles de rééducation et de pédagogie. C'est le mérite de Peter Guberina de transposer le système verbotonal dans la pratique, à travers la construction des appareils SUVAG qui travaillent sur la rééducation, dans l'enseignement des langues, dans la correction phonétique.

Ce sont les valeurs de la langue parlée qui ont servi de base pour l'élaboration des rythmes phonétiques: stimulation par les mouvements corporels, stimulations musicales, dramatisation. La relation espace-corps-mouvement détermine la théorie verbo-tonale, du point de vue du caractère polysensoriel et global de la parole.

L'idée de *l'optimale* est très complexe et vise plusieurs aspects liés à la perception, à l'apprentissage et à l'acquisition de la parole. *L'optimale verbotonale* comprend bandes optimales de sons (les plus informatives), champ optimal d'audition (zone de la meilleure perception auditive), la discontinuité comme structure optimale (le cerveau agit par sélection, il recrée les stimulants externes à travers la perception), l'optimale affective (la dominante de la parole), l'optimale de spacioception (liaison espace-mouvement-corps), l'optimale situationnelle, l'optimale éducative et rééducative, moyens optimaux de la communication, etc.

«Les sgavistes», influencés notamment par Bally, entendent se placer au plan de la *parole*, produite et interprétée *en situation*. Cela les a conduits très vite à considérer que la base même de l'intervention didactique allait consister à favoriser chez l'apprenant la mise en place des conditions optimales de perception de la parole étrangère, et des procédés les plus efficaces pour la rendre pleinement fonctionnelle, afin qu'il parvienne, progressivement, à une production orale satisfaisante.

Cette éducation de la perception ne se limite pas aux domaines phonétiques et prosodiques, même si les adeptes sgavistes continuent à les considérer comme prioritaires en début d'apprentissage. L'une des intuitions les plus ingénieuses de Guberina a été de souligner l'importance de la perception, pour l'apprentissage, d'en montrer le caractère discontinu et polysensoriel et de proposer une pédagogie de l'action mobilisatrice de toutes les ressources de l'apprenant. Cette action mobilisatrice s'exerce dans tous les domaines perceptifs: l'audition de la parole, des bruits en tant qu'indices situationnels, la perception des comportements posturo-mimo-gestuels des acteurs de l'interaction, en relation avec les constituants de la situation, etc.

Tout ceci s'applique de la même façon à la perception des différents types de messages écrits: non seulement l'apprentissage des systèmes de signes (ortho)graphiques (en y incluant les signes de ponctuation, qui s'efforcent de transcrire la prosodie), mais encore celle de l'organisation scripto-visuelle du texte (choix et distribution des caractères, des paragraphes, des chapitres, des couleurs,

des illustrations, ainsi que les indices situationnels marquant les conditions d'énonciation et de réception du message.

L'enseignant sgaviste n'est pas chargé d'outils sophistiqués. Jarjoura Hardane, président de l'Association Internationale pour la diffusion de la Méthodologie Structuro-Globale Audio-Visuelle affirme nettement que dans la méthodologie SGAV l'accent n'est pas mis sur l'outil. Le projecteur, le magnétophone, le portable ou l'écran avec des images et des voix qu'ils mettent à la disposition des apprenants ne sont que des moyens. Certes, ils sont efficaces dans l'opération d'apprentissage. Le véritable apport de ces moyens est de mettre en situation de communication réelle, faisant appel à toutes les compétences et à toutes les énergies, car l'audio-visuel sert à la mise en situation. L'enseignant n'est plus un distributeur de règles et listes de vocabulaire. A partir de l'audio-visuel assimilé par l'apprenant, il propose des situations d'exploitation de l'acquis. L'enseignant est un modérateur et un animateur et ne doit pas détenir un monopole de la parole. La traduction n'est plus «un passage obligé»⁷ dans le processus d'apprentissage d'une nouvelle langue. Y a-t-il là-bas un conflit qu'on distingue entre langue et traduction?

Les sgavistes conçoivent la langue comme un moyen de jeux de mots, l'enseignant un metteur en scène et l'apprenant un moyen utilisant, comme les acteurs, non seulement les mots et les phrases, mais le geste, la mélodie et le rythme. Sa production reflète, non seulement un acquis linguistique, mais encore tout son vécu corporel et émotif. Les valeurs de la langue parlée ont servi de fondement pour la distinction des rythmes phonétiques. Stimulation par les mouvements corporels, stimulation musicale et dramatisation servent dans le processus de l'apprentissage de la langue.

Or, le même principe sert de fondement pour l'élaboration d'une *poétique de la traduction* chez Henri Meschonnic. La théorie de la traduction est plutôt un élément de la théorie du langage; Le théoricien parle de la *poétique du traduire* et non plus de «traduction», parce qu'il insiste sur l'acte, plus que sur le résultat. C'est pour cela qu'il parle du *savoir faire* dans la traduction: «*ce qui un texte fait c'est sa force, c'est autre chose que son sens*»⁸. Cette approche lui permet de comprendre ce qu'est une œuvre: non pas entité existant en soi et de manière abstraite, mais, au même titre que les mots du dictionnaire, élément langagier qui n'existe que dans sa réactivation toujours recommencée par un individu que cet acte de parole constitue en sujet.

Le rythme est sans doute une notion-clé chez Henri Meschonnic, étant l'organisation du mouvement de la parole. La traduction d'un texte littéraire, «poétique» doit «restituer un rythme, une certaine musique» ou rendre «la mélodie, le rythme de la phrase, faire que la phrase sonne juste» ou tout simplement que «le plus grand problème est évidemment la musicalité». Il a essayé même de compter les rythmes, il en a découvert plusieurs: les rythmes de position, de rupture, de continuité, de répétition, syntaxiques, lexicaux, prosodiques, etc. Par conséquent,

⁷ Jarjoura Hardane, «L'audio-visuel» in *Mes deux amours, langues, traduction*, Liban, Université Saint-Joseph, 2009, p. 64.

⁸ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 11.

avant de déclarer la guerre entre la langue et la traduction, il serait bien important de faire une approche actuelle, une réévaluation de leur problématique. L'initiative d'Henri Awaiss nous semble maintenant justifiée : il ne faut pas voir «une guerre dans le rapport langue/ traduction, sinon plutôt de nouvelles perspectives.

L'association des deux concepts sous le signe de l'amour⁹ nous semble aussi belle que dangereuse et renvoie à d'autres idées connexes: passion, mystère, compétition, rivalité, atténuant quand même l'idée de combat par l'intervention d'Henri Awaiss qui avoue que ses intentions sont pacifistes, parce qu'en paraphrasant Jean Giraudoux, il nous rassure: «La guerre des langues et de la traduction n'aura pas lieu».

La traduction est un phénomène complexe, comme les phénomènes humains en général et un essai de théorisation du concept nous amène dans un espace de discursivité réflexive qui débouche sur de multiples relations avec la langue. L'admiral invoquait l'idée proustienne selon laquelle la tâche d'un écrivain est celle d'un traducteur (parce qu'il «traduit» sa vision du monde dans un livre), pour marquer la convergence de l'écriture et de la traduction et leur consubstantialité¹⁰.

La traduction du français vers l'arabe du roman *La Donation* (2007, Stock) a été une source de joie pour son auteur, Florence Noiville qui dévoile les difficultés de traduire son style et «le syndrome de papillon» qui la hante dans ses écrits.

La traduction vers l'arabe du roman français est le fruit d'un travail de groupe de quelques étudiants dirigés par Henri Awaiss, Directeur de l'Ecole de Traducteurs et d'Interprètes de Beyrouth. Passionné des mots et de leur magie, Henri Awaiss ne peut que contaminer ses étudiants en leur inculquant le goût pour le sens d'un texte. Le livre de Florence Noiville constitue une provocation et il fait embarquer tous ceux qui lui font confiance et qui acceptent le voyage. «Le navire» affronte les vents des difficultés syntaxiques du français vers le monde arabe. Cette traduction multiple aurait pu susciter, du point de vue théorique au moins, plusieurs doutes concernant le degré d'objectivité de l'opération traduisante. La relation monogame, habituelle entre l'auteur et son traducteur, elle-même soumise à la subjectivité, se transforme dans une relation polygame entre l'auteur et «ses» traducteurs, relation aussi difficile que hasardeuse. Les difficultés du texte sont très bien surprises par l'une des étudiantes qui a participé à cette provocation de la traduction multiple, Gina Abou Fadel Saad¹¹. Tout traducteur réfléchit avant de faire ses choix traduisants pour ne pas prêter «son moi» à la structure du texte. Que dire alors lorsqu'un même texte est confronté à la subjectivité de 29 sujets? Cette

⁹ Les expositions du XV^{ème} Colloque de l'Association Internationale pour la diffusion de la Méthodologie Structuro-Globale Audio-Visuelle sont réunies sous le titre «Mes deux amours, langues, traduction».

¹⁰ *Jean-René L'admiral, le dernier des archéotraductosaures*, Liban, Université Saint-Joseph, 2010, p. 22.

¹¹ Gina Abou Fadel Saad, «“La Donation” de Florence Noiville sous la plume des étudiants de la L6» in *Mes deux amours, langues, traduction*, Liban, Université Saint-Joseph, 2009, pp. 79-83.

expérience aurait pu être vouée à l'échec si le «chef d'orchestre» n'avait pas guidé «l'interprétation harmonieuse du morceau du maître».

Dans une relation étroite, la langue et la traduction s'associent pour définir une dimension humaine. L'une déterminant l'autre, elles ont pour base la même matière dont on essaie d'immortaliser le mortel: le mot. La problématique reste ouverte et montre, à chaque avancée qu'il reste encore beaucoup à dire.

BIBLIOGRAPHIE

- *** *Mes deux amours*, Liban, Université Saint-Joseph, 2009;
- *** *Jean-René Ladmiral, le dernier des archéotraductosaures*, Liban, Université Saint-Joseph, 2010;
- Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999;
- De Man-De Vriendt, Marie-Jeanne, *Apprentissage d'une langue étrangère/seconde* Vol. 1. *Parcours et procédures de construction du sens*, Bruxelles, De Boeck Université «Pédagogies en développement », 2000.

THEOLOGY MEMORY AS A DETENTION LITERATURE*

Florin ȚUPU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

florin_tupu@yahoo.com

Abstract: Invoking a prison world may involve a theological memory, through literary forms such as text document value and aesthetic. Since modernism, the importance of theology falls. Amid this crisis, in a world that is becoming increasingly secularized, risk of dehumanizing experiences, as the communist Gulag, can not be avoided. Literature testifies detention cases of clerics, laity unjustly imprisoned, whose suffering can get even Christ's sacrifice meaning. Detention memory has the role to prevent a new inhuman totalitarianism.

Keywords: memory, theology, detention literature, communism, modernity.

Résumé: L'invocation d'un univers concentrationnaire peut bien impliquer une mémoire de la théologie, par des formes littérisées, tout comme les textes ayant la valeur de document ou les textes esthétiques. Depuis la modernité l'importance de la théologie s'est diminuée. Sur le fond de cette crise, dans un monde qui devient de plus en plus sécularisé, le risque d'expériences déshumanisantes, comme celles du système concentrationnaire du Gulag, ne peut plus être évité. La littérature de la détention fait preuve des souffrances des ecclésiastiques ou des laïques emprisonnés injustement, dont la souffrance peut exprimer aussi le sacrifice fait par le Christ. La mémoire de la détention a aussi le rôle d'empêcher le nouveau totalitarisme féroce.

Mots-clés: mémoire, théologie, littérature de la détention, communisme, modernité.

1. The recovery memory of dehumanizing past, reference over communist period, became a favorite theme in the past few years. Detainees who have suffered tragedy hard to imagine could not be overlooked. Accumulated tensions, either raised by those direct involved, or by post-event lecturers, send to a co-participatory affection, which involves the solidarity with other, a benign alterity, and for reporting to the divine plan. "All we fix in memory, what we keep and are able to retain and evoke through reproduction and recognition, as what we forgot, is marked by permissiveness or emotional aversion" [ALEXANDRU, 1997: 26]. Detention occurs, first, a radical transformation of the subject. He finds himself face to face with himself, need to recognize the irrational context in which he is, where no human social criteria (from outside) is not valid and where, eventually,

memory of a theological level, reporting to God as the only possible solution, triggers a so-called anamnesis.

On the other side, a detention tension has an impact on an entire nation, so it could be about of a collective guilt along with a collective responsibility. How was it possible to reach such atrocities? Those who allowed such things are called, in popular language, *without God*. In other words, even lost their faith or have not had before. Reflection of man to divinity reporting, hereditary acquired through education and culture, involve consciousness. Pavel Florensky [1998: 130] said, in 1905, that “in today’s religious education system has received the hardest hit that can be brought to spiritual values – has lost value for consciousness”. This is tantamount to loss of theology memory. Dumitru Stăniloae [1996: 71-77] claims that there should be a responsibility of theology (theologians) for its spiritual progress, according to Church teaching. Suppression of religious consciousness, according to Jean Borella [1995: 160] is contagious: deleting the sacred signs and all the lights in the area where religious faith shone on earth, great atheist of the modern world has taught mankind the incurable darkness of dementia. Therefore, maintaining and cultivating authentic values, in truth’s name, implies itself recognition of theology memory.

Recovery of the entire detention experiment, as text of memoir, drags on the space between popular culture and literate literature. On that interval, the memory recorded both the painful act itself and literature which subscribes it as a topic, which constitutes a so-called memory of memory. But, Patrick O’Donovan warns us, what must be kept in the memory is the act of violence, not the culture which it claims as its object, which remains unrecoverable. We cannot reproach a literature for grafting itself upon a prior violence, but we can reproach it for not admitting it. Thus, how culture is documented and interpreted is a question of current political as well as intellectual interest. The case of „popular” culture suggests that a claim to continuity with the past may be forged paradoxically by exclusion of the past and, further, that the problem of forgetting extends to the discourse of knowledge that makes this outcome possible. What is at stake in the process is the perpetuation of cultural memory; but the process itself reveals how the elaboration of any such memory can itself be the effect of powerful forms of forgetting [O’DONOVAN, 2003: 317-322]. Theology memory, finally, requires the restoration act of human dignity and the price of this final mankind reality which, against his will, is thrown between insidious mechanism of history and God.

2. If the theology status was well anchored in the reality of time up until eighteenth century, regardless the inherent schisms idiosyncrasies occurred in the church; at this time forward we can speak of a paradigmatic fracture that will influence the culture in general and literature in particular. The moment coincides with the beginnings time of modernity, when rationality (Cartesian) manifested in the political or philosophical space no longer coincides with theology immanence. On the background of progressive enlightenment, German idealism produces that permutation consisting of subordinating theology to philosophy, with Humboldt,

then Hegel and Schleiermacher [NEAMȚU, 2007: 17-18]. In other words, theology, superior to philosophy, lose its dogmatic consistency, arising in an exclusive moral category or in a liberalized theology. Much more of this, Max Weber [1993: 52] make the following observation on this period: “Not only that, generally, a ratio between lifestyle and its religious basis is missing, but where it exists, it is usually negative nature, at least in Germany. Those filled with *capitalist spirit* are now, usually, if not hostile church, at least indifferent to it”. Even if his theory would involve a regional explanation, Max Weber’s observation subscribes to the Protestant ethic that has West origins. In fact, in general, modernity, which is rational concession, is the work of the West. Here it was possible to rationalize some difficult to quantify aspects, such as – an example – that of speculation, resulting in economic, stock exchanges. The social and economic life excessive rationalize was at the expense of theology.

On the backdrop of nineteenth century, nihilism has appeared prominently. Theology will suffer more. The failure of humanism, enforced by the Renaissance, through loss of its links with antiquity and Christianity, led to dehumanization of man in modern times. Loss of the *axis mundi*, cleavage to the category-isms, shifting the emphasis from personality to individualism and liberalism, aggressive industrialization in the name of progress, the beginning of secularization, here are some reasons to show the general Western nineteenth century. Compared to Western nihilism, as it was termed by Nietzsche, Russian nihilism has, paradoxically, a certain religiosity. In this respect, as Berdiaev [1994: 69-82], there are several promoters of the idea of Russian nihilism that would prefigure the ideological current training requirements that will consecrate later atheist communism: Bielinski, Cernășevski, Dobroliubov, Pisarev. Starting from classical Marxism, which coexist in the vision of “a merger – logically contradictory - of materialistic items, sciento-deterministic or immoral – and the idealistic, moral, *creating myths* (of the proletariat) [BERDIAEV, 1994: 129], Russian socialism will gain a scientific objective and once with forced industrialization of the early twentieth century, will entrench the so-called Russian Marxism. The latter will entail a subjective aspect, of the class revolution. We have therefore a kind of orthodox Marxism which has taken a messianic, religious side, the exalted revolutionary will and the struggle of the proletariat led by a minority organized by the principle of proletarian conscious ideas. Russian Marxism expression will be found in Bolshevism. From this point forward, in the revolution that he will be carrying out, Lenin will use the Marx’s name, not his theories. Thus, Bolshevism will be more traditionalists, in agreement with the Russification of Marxism, being rather a synthesis between Marx and Ivan the Terrible.

On the other side, beyond the danger of Bolshevism, in America the risk of democracy appears not to be. Yet, Alexis de Tocqueville made an analysis of the American democratic system (since 1835), claiming its weak protection against forms of tyranny that could occur. Also, he makes observations that may be valid in comparisons Russian American imperialism. “What I dislike most about America – will tell Tocqueville [2005a: 283-284, 288, 405] – is not extreme freedom that reigns

there, but few safeguard against tyranny. [...] I do not say that now, in America, would be much more present tyranny, just say that I find no guarantee against it. [...] The majority tyranny influence is poor felt in political society; but for now can see its troublesome effects on the national character of Americans. [...] While Americans are mixed, they are also assimilating, differences created between them by climate, origin and institutions are deleted. They are closer to becoming a more common type". Egalitarianism, which was established in the name of Communism, is the key question which handles Tocqueville on attention. It is a question mark for us, contemporaries, upon the consequences that might result in globalization.

Tocqueville [2005b: 331-334] is very lucid when forecasting the egalitarianism consequences that can lead to enslaving future generations. The equality dangers are the most terrible and predictable. The tyrant that is prophetic characterize it is precisely the time to come: subjugates and shapes each individual up its dominion over the whole society branch, so that the most original minds and most vigorous souls can not rise above the crowd. Do not crush the will, but submit and guides it. Do not tyrannize, but compelling, suffocates, reduces each nation to a flock of shy and hard working animals whose leader is the government. Alexandr Zinoviev [1991: 185] maintains that we used to personify our epochs and put impossible hopes in certain persons. Tyrant (especially Stalin) do not came from himself, but the epoch character generated Stalin himself.

The twentieth century recorded the peak of atrocities foreshadowed by the dawn of modernity. Russian revolution, communism establisher, set up macro and historical level, the drama of a world, with unexpectedly disastrous influence. Stéphane Courtois [1997: 8], public figure about one hundred victims of communism (even if the figure was and still is questionable) self-evident conclusion: there is no doubt that only Nazis, with only twenty million victims, would be capable of committing crimes against humanity, but Gulag. Spiritual struggle and effective resistance and expose atrocities, meant for the vast majority of opponents types of appropriate approach: either fight on the front, which meant martyrdom directly, or subtle means of action, kind of samizdat. In the Soviet Union there were three types of opposable attitude [LOVINESCU, 2008: 123-124]: a religious type, represented less by the Church as an evangelical and explosive Christian type, sometimes generated by the writings of Soloviev and Berdiaev; another based on a Marxism-Leninism diametrically opposed to the official doctrine (Kosterin, Grigorenko); another liberal who would provide one last step towards a democratic society almost Western-type, where, however, be maintained socialist economic bases (Litvinov, Zaharov). On the other hand, Steinhardt [1991: 6-9] proposes for an exit from the prison world, as one who speaks from within the experience of communist prisons, beyond faith solution (mystical), which is essentially the result of selective grace, three worldly solutions: Soljenițin's, to consider yourself dead before you die, Zinoviev's, not adapting to the system, Churchill's and Bukovski, to find the mad lust to live and fight even in space tyranny.

3. Context radiography that overly generalized detention for prohibits ideas, ideals, beliefs, on behalf of non-human ideologies, totalitarian, against religious, allows us to conclude on the theology status and especially its memory recorded as memoirs. From history and especially the lives of saints we find that has always been persecution against theology (Christian here). In fact, the saints' history was the history of the martyrs. The difference is that, despite some Christians (theologians) who were exiled or jailed over time, but not in a large number because they usually occur instant martyrdom, detention ordeal will reach its climax in the twentieth century and especially in communist gulag. There are differences in the political convictions stakes. In the time of Tsars, condemnation (death) has a remedial character, as was the case of Dostoievski [2006: 167-168], who was politically charged, together with defendants Petrașevski group, as state criminals, public condemnation was canceled at the last second, as a *modus vivendi* teaching. In communism detention was destructive, consuming death sentence in secret and against all laws of nature. But in theological and teleological plan, the interiority of prisoners dictates those restoration and acceptance mechanisms that seem illogical; prison and suffering of all kind are needed for human perfection. This is the testimony of one of the many political prisoners, Vasile Turtureanu, who served over 22 years of communist prison: "I am not worthy to thank God that gave me grief. For me, prison was the font of gold we received, in large part, the baptism of love for God and nation. There, in those terrible trials, I knew and felt God's intervention. When there was no human way to escape, it seems like He puts his hand on my head and I moved here beyond. I have this great joy: God helped me and I made no compromise. I stayed in jail with love" [MOISE, 2007: 56]. Converting the context of isolation in a *joy*, if I had to call the words which former inmate N. Steinhardt added to his journal with literary documentary value, makes possible the revelation of theology memory. Also N. Steinhardt institutionalized the *name* [IANOLIDE, 2006: 5] of another holy martyr prisons, respectively Valeriu Gafencu. His disciple and friend, Ion Ianolide [2006: 17-18], will confirm the very different prison world where he stayed for twenty-three years: "I spend about five years in total isolation in a cell alone, hungry and naked [...] I was hungry for more than twenty years, often due to malnutrition dystrophic. [...] I was beaten, tormented and tortured for years, until the destruction of physical and spiritual strength. I know the awful experience of living beyond endurance. For years I have been threatened with death. My soul was constantly demanded. Many years, about fifteen, I was terrified to reeducate me. I refused, being afraid of collapse, not of death. Only God defend me from falling, as there is no man to resist all tortures. [...] I listened to teachers, scientists, literary and learned more than the University. [...] After this bitter experience, only Christ remains alive, whole and eternal in me".

Beyond the historical document, Mihai Rădulescu is one of the few authors trying to preserve detention memory by legitimizing those texts that have literary value, even if, at the conjunction of orality and writing, some texts are lacking aesthetically. Thus, Mihai Rădulescu, involved him as prisoner in the prison world, write a *History of Romanian literature detention*, pioneering project that

would have been more extensive if the author does not die in the meantime. Mihai Rădulescu began his education in the interwar period at *Maison des Français* and at *Lycée Français*. In 1956, when he was a student at the English language and literature, was arrested in Alexandru Ivăsiuc group. After prison, he finished philological studies, following a doctorate in universal literature with Zoe Dumitrescu-Buşulenga, whose final thesis will not support because the rigors of the communist regime. One of the characteristics of his work on detention, is supporting the idea that memoirs detention is a species of teaching literature: “The new memoirs of detention should be considered primarily as a didactic one, most important literature ever produced in history teaching (to whom it seems exaggerated position, I will remember that the rehabilitation – the theme of the present volume – is a unique phenomenon – after the news so far – in universal history didactics). Teaching Romanian literature memoir nature of detention under communism is one of the defining features of this new species for analysis. We will not understand this as a explicit didacticism, or even always volitional. It is *implicit* and, especially, alleging *sine qua non* of human related disasters, that shall not at any cost to be repeated in the future of humanity. But this character is not the intentions of the authors tend to, but I would say, rather, an effort is necessary to discover” [RĂDULESCU, 1998: 13-14].

In detention testimonies are assessed facts which primarily concern communist re-education in prisons. But there are issues that related to the fear artificially induced by successive manipulation or by exposing times accompanied by torture, the dehumanization produced not only the tortures but also those prisoners who re-educated in the meantime, become violent (as long as you resist more, as more was the hatred of those who fell [RĂDULESCU, 1993: 20]) with brainwashing technique. Valeriu Anania [2008: 300] evokes own conscience case: Security used to put in prisoners food *honestly drugs*, making them change their state psychology and all they know. In fact, the drug was scopolamine, also called *truth serum*, a substance that acts on the central nervous system and administrated to one questioned was forced to tell everything he knows. He realized this in extremis, ending its coffee that was offered in the interrogation and where the drug was made. On the other hand, not only directly targeted prisoners, even innocent witness was inoculated with fault that he does not commit [IERUNCA, 1991: 10]. Among the consequences of communist re-education in detention, only one has a value in itself, not death, not loss of mind, not fall in compromise, but divine salvation. Worthy of remembrance is the phenomenon of spontaneous ecumenism which occurred between fellow prisoners, regardless of denomination of religion.

Also Mihai Rădulescu has merit in its work to highlight the martyrdom of Orthodox clergy, but not only, citing, for example, the Greek Catholics Agenor (Bob) Danciul case [RĂDULESCU, 1996]. Neither Dumitru Stăniloae is bypass, or Daniil (Sandu) Tudor, a poet and abbot of Rarău, who died in communist prisons, around which gather phenomenon *Burning Pyre*, along with his henchmen: Vasile Voiculescu, Benedict Ghiuş, I.V. Georgescu, Sofian Boghiu or Felix Dubneac. It is also noted monk Nicodim Măndiţă which at a subversive catechesis level, for an

elementary theological teaching approach, in secret to the regime, edited and distributed religious books crowd sentenced to atheism. But many others. The phenomenon of *Burning Pyre* was a “unique experience” shared, of a “family of ideas, rather, the spirit”, as theologian testifies André Scrima [1996: 111], (the only one who managed to avoid communist prison), between large and leading intellectuals confessors. However, André Scrima reminds us about the role of symbol and memory of theology, for those participants in the events: “More closest and more inflexible than the possible physical memory support (Personal notes, objects, manuscripts...), here rises the ancient symbol image: divided into a living whole, «then» between those who held him; at any meetings, all this is recomposed in its own, flashing returned. Anamnesis is changing in recognition. Words, memories, evocative marks for granted; all recur *in* and *among* those present, in living union with the beginnings place” [SCRIMA, 1996: 112]. Of course, the reverberations of *Burning Pyre* were consumed in particular Antim Monastery, Bucharest. In another work, Vasile Manea inventoried priests imprisoned in communist prisons, most arrested only for “just because of being served Christ” [MANEA, 2010: 8]. And they are not few.

For some of the defendants, salvation came (and) from a total different direction, more specifically in poetry. The Cambridge critic, I.A. Richards, one related to the American New Criticism, invoke such a solution after World War, as a panacea where religion became unnecessary. Thus, poetry “can save us; is a very effective means to overcome a state of chaos” [EAGLETON, 2008: 63]. In prisons, poetry becomes a powerful weapon. It is intangible to be confiscated and can be transmitted easily from one prisoner to another. In this case the poet Radu Gyr is very special. For seditious poems (especially *Get up, George, get up, John*), Radu Gyr was sentence to death. In prison he wrote several hundred poems that were remembered by fellows of torment [GYR, 2010: 215-216]. One other well-known case is that of theologian poet Nichifor Crainic who, in volume *Falcon over the cliff*, has gathered “folklore remembered for fifteen years” in communist prisons. Dumitru Stăniloae calls him Christian poet par excellence, as for the French Paul Claudel, or Raine Maria Rilke for the Germans. His poetry is “the deepest Romanian spirituality born in prison” [PĂRVĂNESCU, 2010: 185-186]. Interrogation that Crainic puts and invokes it in a poetic image, appeal to memory: *Where are those who are not?* [CRAINIC, 1990: 31].

Even if in apparent freedom, anti-communist resistance movement fighters had the same destiny of martyrdom as the detention. Disclosure of the Security Archives documents revealed a greater or less literality, but with a vivid memory of that time testifying that must be protected and preserved. One such case is that of peasant Vasile Motrescu [ȚĂRANU, 2006: 25-28] who, with an “intellectual writing”, will keep a log of its resistance in the Bukovina mountains repeated escapes being searched and harassed by Security. His journal is furrowed with lyrics; some noted the intention of confirming everything with accuracy: “Throw the mouth/ lock and speak” [ȚĂRANU, 2006: 190]. Finally, he will be caught and shot.

4. In conclusion, we should ask how we can use, the recovered memory of theology by detention literature. The meaning is that of prevention, to avoid and eradicate some (new) acts of violence that could be committed in the name of illusions. But the meaning may be that, as in Iov's case, beyond the logical judgment, preserving a secret state of human destiny, consistently divine truth. Adrian Marino [2010: 64-98] demonstrates that there is a memory of no-theological detention, but it becomes pedantic, selfish, even very lucid, against people, as Sartre's expression: "when love children and animals too much, you do against people" [SARTRE, 1997: 26]. Detention martyrdom, so irrational, can get only the theological meaning of sacrifice given by Christ.

Beyond the existence of a framework (from now on classic) of detention, today the danger of such a constraint is more subtle. Freedom believed to be outside the prison is not guaranteed even here. Speaking about the abandonment of religion, Marcel Gauchet [2006: 139-146] highlighting the risk of the new democracies, made by plural-identity-minority model, where the stakes are replaced by the public debate show, where priority is that problems are posed, not resolved. Thus, it appears an impotent frustration against things that you can not accept, although you can not miss them, an original contradiction of a society that it is known in much detail, without understanding the whole. A society which in name of democracy will turn back supreme exigencies gave by self-government. From here to a new totalitarianism is just one step.

***ACKNOWLEDGEMENTS:** *This work was partially supported by the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013 [grant POSDRU/88/1.5/S/47646].*

BIBLIOGRAPHY:

- Alexandru, Sen, *Arta memoriei. Teorie și practică*, Ediția a II-a, Editura Sigma Primex, București, 1997;
Anania, Valeriu, *Memorii*, Editura Polirom, Iași, 2008;
Berdiaev, Nicolai, *Originile și sensul comunismului rus*, Traducere Ioan Mușlea, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994;
Borella, Jean, *Criza simbolismului religios*, Traducere Diana Morărașu, Institutul European, Iași, 1995;
Courtois, Stéphane et alli, *Le Livre noir du communisme. Crimes, terreur, répression*, Paris, Robert Laffont, 1997;
Crainic, Nichifor, *Șoim peste prăpastie. Versuri inedite create în temnițele Aiudului*, Editura Roza Vânturilor, București, 1990;

- Dostoievski, F.M., *Jurnal de scriitor*, vol. I, Traducere Adrian Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov și Emil Iordache, Editura Polirom, Iași, 2006;
- Eagleton, Terry, *Teoria literară. O introducere*, Editura Polirom, Iași, 2008;
- Florenski, Pavel, *Dogmatică și dogmatism. Studii și eseuri teologice*, Traducere Elena Dulgheru, Editura Anastasia, București, 1998;
- Gauchet, Marcel, *Ieșirea din religie*, Traducere Mona Antohi, Editura Humanitas, București, 2006;
- Gyr, Radu, *Anotimpul umbrelor*, Editura Lucman, București, 2010;
- Ianolide, Ioan, *Întoarcerea la Hristos. Document pentru o lume nouă*, Editura Christiana, București, 2006;
- Ierunca, Virgil, *Fenomenul Pitești*, Editura Humanitas, București, 1991;
- Lovinescu, Monica, *Etica neuitării*, Editura Humanitas, București, 2008;
- Manea, Vasile, *Preoți ortodocși în închisorile comuniste*, Editura Patmos, Cluj-Napoca, 2010;
- Marino, Adrian, *Viața unui om singur*, Editura Polirom, Iași, 2010;
- Moise, (monahul), *Sfântul închisorilor. Mărturii despre Valeriu Gafencu*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2007;
- Neamțu, Mihail, *Gramatica Ortodoxiei. Tradiția după modernitate*, Editura Polirom, Iași, 2007;
- O'Donovan, Patrick, "Common Culture and Creativity: Forgetting and Remembering in the Cultural Theory of Michel de Certeau", in Edric Caldicott & Anne Fuchs (eds), *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*, Bern, Peter Lang, 2003, pp. 317-322;
- Pârvănescu, Geta-Marcela, *Nichifor Crainic. Monografie*, Editura Emia, Deva, 2010;
- Rădulescu, Mihai, „*Rugul Aprins*”. *Duhovnicia ortodoxiei, sub lespezi, în gherlele comuniste*, Editura Ramida, București, 1993;
- Rădulescu, Mihai, *Istoria literaturii române de detenție. Memorialistica reeducărilor*, vol. 1, Editura Ramida, București, 1998;
- Rădulescu, Mihai, Pericle Martinescu, Justin Paven, *Un viitor călugăr greco-catolic din preajma „Rugului Aprins” – Agenor (Bob) Danciul*, Editura Ramida, București, 1996;
- Sartre, Jean-Paul, *Cuvintele*, Editura Moldova, Iași, 1997;
- Scrima, André, *Timpul Rugului Aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, Editura Humanitas, București, 1996;
- Stăniloae, Dumitru, *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, Ediția a doua, Vol. 1, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1996;
- Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991;
- Tocqueville, Alexis de, *Despre democrație în America*, vol. 1 și 2, Traducere Magdalena Boiangiu și Beatrice Staicu, Editura Humanitas, București, 2005;
- Țăranu, Liviu; Bărbulescu, Theodor, (editori), *Jurnale din rezistența anticomunistă. Vasile Motrescu, Mircea Dobre. 1952-1953*, Editura Nemira, București, 2006;
- Weber, Max, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, Traducere Ihor Lemnij, Editura Humanitas, București, 1993;
- Zinoviev, Alexandr, *Homo Sovieticus*, Traducere Andi Ștefănescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991.

CONSTANTIN VIRGIL NEGOIȚĂ SAU ÎMPOTRIVA LOGICII BINARE*

Liliana-Stela BALAN

Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

tgstela@yahoo.com

Abstract: This paper aims to analyze the manners in which Negoită Constantin Virgil, computer science specialist and Romanian writer, who currently lives in the United States, relates himself to the literature. Opposing to binary logic and proposing as joint nodes of his writing a number of concepts of vague logic such as *fuzzy sets* or *pullback*, Constantin Virgil Negoită proposes a new kind of literature, characterized by subdual of epicity, fragmentarism, biographical and autobiographical strong anchoring.

Keywords: pullback, fuzzy sets, postmodernism, vague, Constantin Virgil Negoită.

Résumé: L'étude se propose d'analyser la manière dans laquelle Constantin Virgil Negoită, spécialiste dans la science de l'ordinateur et écrivain roumain qui vit aux Etats Unis, se rapporte à la littérature. Constantin Virgil Negoită nous propose une nouvelle formule littéraire à partir des concepts comme *fuzzy sets* ou *pullback*, concepts qui s'opposent à la logique binaire, en dévoilant une littérature caractérisée par la suppression de l'épique, la fragmentation et les références biographiques et autobiographiques.

Mots-clés: pullback, fuzzy sets, le postmodernisme, la logique du vague, Constantin Virgil Negoită.

Trăim într-o lume în care informația este practic la îndemâna oricui. Granița dintre aproape și departe este abolită astăzi printr-un simplu click; la fel și cea dintre real și virtual. Existența își dezvăluie sensuri pe care acum cincizeci de ani nici nu le bănuiam pentru că explozia informatizării a dus de fapt la o implozie a sinelui. Între ceea ce este și ceea ce pare a fi eul cel mai profund caută delimitări și puncte de legătură. A încerca înțelegerea lumii prin aplicarea grilei aristotelice a legii terțului exclus duce într-un punct mort. Constantin Virgil Negoită, specialist în știința calculatoarelor, vine înspre literatură cu o atitudine lipsită de prejudecăți. Înainte de 1982, anul în care a plecat cu o bursă în Statele Unite, opera lui Constantin Virgil Negoită era una de factură științifică. Publicarea tezei de doctorat (care avea titlul *Înmagazinarea și regăsirea informației: Un nou model bazat pe mulțimile vagi.*) și diseminarea rezultatelor cercetării acesteia îl făcuseră însă cunoscut în lumea științifică. Ajuns în America, trăiește o revelație întrucât vede cum, prin intermediul computerului, opera i-a precedat sosirea: „Curios să-mi vadă reacția, cineva mi-a

arătat sistemul de regăsire a informației. Pui un nume de autor, mi s-a spus, și afli unde-i găsești cărțile. Când am scris numele meu, am constatat, nu fără oarecare surpriză, că eram prezent în sute de locuri. Cărțile mele, scrise în România, și cele în limba română și cele în limba engleză, veniseră în America cu mult înaintea mea.” [NEGOIȚĂ, 2000: 149]. Mărturisirea citată relevă un triplu sens: viteza de răspândire a informației, faptul că acest lucru are repercusiuni asupra existenței individuale, prin urmare și asupra celei colective și nu în ultimul rând anticiparea unei teleologii a destinului. În acest sens, experiența exilului este văzută ca o etapă necesară în împlinirea propriului drum. Autorul nu-și dramatizează exilul și privind retrospectiv, afirmă cu seninătate: „[...] dar Dumnezeu a vrut altceva, s-ar părea că pentru asta m-a adus în America, în ciuda protestelor mele, atunci, când nu vedeam de ce ar trebui să-mi abandonez casa, familia și prietenii.” [NEGOIȚĂ, 2010: 363].

Chiar dacă opera literară a lui Constantin Virgil Negoită a fost scrisă după plecarea din țară, prin urmare nu se poate vorbi în cazul său de o literatură care să poarte în ea semnele dictaturii comuniste așa cum se întâmplă în cazul altor scriitori români care au luat calea exilului, începuturile acesteia trebuie căutate tot în perioada de dinaintea părăsirii României, după cum însuși mărturisește: „Prima carte dinlăuntrul meu – căci pot vorbi numai despre cărți care au fost înlăuntrul meu și voiau să iasă afară – are la bază teza mea de doctorat. În cursul anilor anteriori se scrisese așa de puțin despre avantajul vagului încât ar putea să pară că e nevoie de scuze pentru apariția acestui volum.” [NEGOIȚĂ, 2000: 74]. Perioada „pre-literară” o explică autorul însuși în volumul *VAG*, urmărind devenirea sistemului său de gândire; o primă etapă ar constitui-o articolele dedicate mulțimilor vagi și sistemelor fuzzy. Sunt grupate sub titlul *Revista de mulțimi fuzzy și sisteme* studiile: *Stocarea și extragerea informației* (1970), *Mulțimile vagi și aplicațiile lor* (1974), *Aplicații ale mulțimilor fuzzy la analiza sistemelor* (1975), *Aplicații ale teoriei sistemelor în management* (1979) *Sisteme fuzzy, sisteme experte și sisteme fuzzy* (1983). A doua etapă este dedicată conceptului de *pullback*. Sub acest titlu autorul reunește: *Pullback* (1986), *Simulări, calcul bazat pe cunoștințe și statistici fuzzy* (1987), *Conspirația cibernetică: spiritul înaintea materiei* (1988). După titlu, volumele menționate ar părea studii din domeniul ciberneticii. Nimic mai neadevărat însă. Sau, pentru a nu cădea în capcana logicii binare, aceste volume nu sunt doar niște studii de știința calculatoarelor, fiind în aceeași măsură știință și literatură. Se articulează acum coordonatele literaturii lui Constantin Virgil Negoită: mulțimile fuzzy, logica vagului și pullback-ul, concepte ce vor fi analizate și ilustrate și în următoarele volume.

Construindu-și argumentația prin raportare la infinit, autorul se opune prin viziunea sa logicii aristotelice care este o logică a contrariilor: „Ca să existe o mulțime, trebuie ca toate elementele sale să existe. Ori ne eflăm în cadrul mulțimii, ori în afara ei. Apartin sau nu. Altă posibilitate nu există. Nici o cale de mijloc. Elementele mulțimii sînt separate de lumea exterioară. De o barieră. Granița mulțimii. Un fel de gard. Mulțimile vagi - fuzzy – nu au garduri despărțitoare. Elementele lor cunosc un grad de apartenență. Vorbim despre grade de comparație. Cum ar fi bun, mai bun, cel mai bun. O mulțime fuzzy e o mulțime ordonată.

Ordinea e împrumutată din mulțimea numerelor infinite. Iar cu infinitul nu se poate lucra bazându-ne pe logica aristotelică.” [NEGOIȚĂ, 2000: 48].

Logica vagului dezvăluie de fapt o ontologie bazată pe o înțelegere polimorfă ce unește puncte de pe axe diferite din devenirea umanității, descoperind în abisurile cunoașterii corespondențe între sincron și diacronic. „Atât pentru adepți cât și pentru detractori, logica vagului nu pare să aibă istorie.”, ne spune Constantin Virgil Negoită. „Fragmentarea adevărului, triumful judecăților aproximative, ascensiunea variabilelor lingvistice: toate tendințele pe care noi le etichetăm cu ușurință drept «calculul *soft*» sunt de obicei considerate produsele informaticii sau ale minților unor savanți în știința calculatoarelor. Majoritatea încercărilor de a găsi originile acestei logici se opresc la începutul anilor '60. Suntem înclinați să presupunem că logica vagului s-a născut de curând. Numia că sensibilitatea premodernilor este semnificativ mai veche decât și-au imaginat elogiatorii sau criticii ei.” [NEGOIȚĂ, 2004: 37].

Pentru a putea avea acces la acest tip de înțelegere integratoare este necesară o situație înafara obiectului cunoașterii, ieșirea din acesta, retragerea. Ca parte componentă a unei mulțimi fuzzy cel care accede la cunoașterea și înțelegerea lumii trebuie să-și obiectiveze în felul acesta subiectivitatea. Se înțelege prin obiectivare în acest caz tocmai „o privire” de la distanță (distanță față de sine, față de Istorie, față de circumstanțe). Însuși termenul englezesc, *pullback*, ar însemna a (se) trage, a împinge în spate, înapoi, a ieși din obiectul cunoașterii tocmai pentru a putea rămâne în el. Istoria termenului ne este prezentată de Constantin Virgil Negoită însuși, într-un interviu acordat lui Gorun Manolescu: „Miercuri 13 ianuarie 1982, revista «Viața Studențească», în pagina intitulată *Paradigme*, anunța într-un paragraf scurt că: «În metodologia de cercetare a sistemelor teleologice a fost introdus de curând un termen nou. *Pullback* înseamnă retragere orientată pe niveluri superioare de percepție. Acest fel de mișcare este tipic pentru sistemele umane și face acum obiect de studiu în cibernetică. Un psihiatru (D.S.Ogodescu), un filosof (C.Noica) și un cibernetician (C.V.Negoită) s-au ocupat de mișcări orientate și în această pagină sunt comentate trei cărți pe care le-au publicat în anul 1981. Cu toate că autorii aparțin unor domenii diferite, concluziile lor par foarte apropiate. Pentru studiul sistemelor umane conceptul de retragere este fundamental. Aplicațiile practice pot fi importante.» [...] Desituarea este un termen împrumutat de la M.Șora (*Sarea Pământului*, Ed. Cartea Românească, București, 1978), și cred că reprezintă una din traduceriile posibile ale termenului *pullback*. Putem afirma fără exagerare, spune Ogodescu, că pe muchia acestui concept se joacă însăși soarta cunoașterii. Fără acest mecanism, actul cunoașterii s-ar reduce la o simplă reflectare a lumii lipsită de concomitența dobândire a conștiinței lui.”¹.

În contextul acestor situații în raport cu existența, cunoașterea și literatura, postmodernismul apare ca un fenomen cu adevărat integrator ce face posibil acest tip de înțelegere a lumii. Trebuie observat însă faptul că pentru Constantin Virgil

¹ Interviul (non-virtual) cu Constantin Virgil Negoită realizat de Gorun Manolescu, disponibil la http://hermeneia.com/content/interviu_non_virtual_cu_constantin_virgil_negoita

Negoită postmodernismul se află într-o zonă cumva opusă celei în care se înscrie postmodernismul românesc în special și cel european în general. Viziunea autohtonă asupra fenomenului îl integrează unei mișcări ce depășește formula modernismului considerată epuizată și se impune prin caracterul novator, avangardist. În opinia autorului însă, postmodernismul precedă în structurile sale de profunzime modernismul, ancorându-se chiar în tradiționalism: „Conform definiției mele, bazată pe logică, nihilismul modern e un alt fel de luptă de clasă. Poate chiar o ură de rasă. Un alt nume dat principiului excluderii terțului. O altă mască pe fața lui Belzebut. Postmodernismul nu e avangardism. E altceva. Nu are nimic de a face cu lupta de clasă. Crede în coincidența contrariilor. La fel ca premodernii religioși. Religia nu e irațională. [...] Azi toată lumea recunoaște că nihilismul modernilor duce la faliment. Tradiționalismul interbelic venea din altă direcție, generat de instinctul sănătos al țăranului, conservator, premodern, imposibil de păcălit, fără acces la otrava dulce a literaturii modernilor.”².

În planul literaturii propriu-zise conceptele de mulțimi fuzzy, logică a vagului, pullback și racordarea la postmodernism având drept criteriu tipul de logică³ s-au metamorfozat într-o scriitură inedită, caracterizată prin suprimarea epicului, fragmentarism, flux discontinuu, ancorări puternic biografice și autobiografice. Scriind în primă fază în limba engleză, Constantin Virgil Negoită se îndreaptă spre limba română treptat, după ce publică o perioadă texte scrise „la dublu”, atât în engleză cât și în română, varianta traducerii părându-i-se necuprinzătoare și mutilantă. Este vorba despre *Irozii / The Herods* (2005) și *Opus Dei* (2007). *Logica postmodernului* (2004) și *VAG* (2003) ce au fost scrise în limba engleză și traduse ulterior în română, în timp ce *Împotriva lui Mango* (2004) și *Martori apropiați* (2010) sunt scrise în limba română. Ca amănunt interesant, romanul *Împotriva lui Mango* este scris fără diacritice, autorul mărturisind că a vrut să facă un experiment: „acest text, elaborat la New York, este scris direct în limba română, fiind dorința și în același timp provocarea autorului ca el să apară fără

² *Cine-i lîne minte pe demolatori? noi păstrăm în memorie constructorii*, interviu realizat de Mircea A. Diaconu și publicat în rev. „Meridian Critic”, Literatura, Tomul XV, nr 1/2009, p. 213.

³ În studiul intitulat *Despre postmodernism*, Constantin Virgil Negoită analizează diferențele dintre moderni și postmoderni din prisma tipului de logică ce stă la baza viziunii asupra existenței: „Dacă Iluminismul este definit de logica cu două valori, nefiind acceptat decât adevărul și falsul, și nimic din mulțimea nuanțelor dintre ele, atunci modernul poate fi definit, simplu, ca modul iluminist de a vedea lumea, ca efortul de a distruge revendicările de relevanță logicii cu mai multe valori, considerată ca o superstiție a pre-modernului religios. Existența pos-modernilor dovedește falimentul timpurilor moderne, care au respins religia, adică legătura cu infinitul (ce nu se supune logicii cu două valori). Omul modern nu avea nevoie de infinit. Omul post-modern e ceva mai modest. El spune că adevărul, la fel ca frumosul, se află în ochiul observatorului și acceptă grade de adevăr. Acest punct de vedere pleacă de la presupunerea simplă că adevărul este determinat cultural.”, Constantin Virgil Negoită, *Despre postmodernism*, „Noema”, vol. 1, nr. 1, 2002, p. 93, disponibil la http://www.noema.crfst.ro/doc/2002_07.pdf.

semne diacritice, la care «alții au renunțat și nu le simt lipsa» (n. red.).”⁴. Romanele lui Constantin Virgil Negoiță sunt o sumă de narațiuni ce se succed unul pe celălalt, completându-se și ilustrând o redimensionare a ceea ce înțelegem în mod curent prin literatură. Diluând granițele dintre știință, literatură și religie autorul pledează în esență pentru o gnoseologie a integrării prin cultură. Povestea „țării lui Dracula”, istoria dacilor, confiscarea apartamentului rămas în țară, scene din viața de profesor sau din cea de om de știință, povești tulburătoare de dragoste, istoria și procesul comunismului, viața în America – iată câteva dintre pretextele narative de care se folosește autorul pentru a dezvălui, îmbinând metoda științifică, cea a filosofiei pozitivistice și sensibilitatea adâncă a literaturii, o teleologie a destinului. Pentru Constantin Virgil Negoiță nimic nu este lăsat la voia întâmplării, coincidențele nu sunt decât întâlniri ale destinului.

Critica literară întâmpină cu deschidere abordarea lui Constantin Virgil Negoiță, manifestându-și în același timp rezervele în legătură cu viabilitatea formulei românești propuse de romanul „algebric”: „Dacă i se poate reproșa ceva lui Constantin Virgil Negoiță, cu siguranță ar trebui să se vorbească de excesul de raționalitate și de inteligența abstractă care duce, inevitabil, la veștejirea epicului, inima oricărei construcții românești. [...] Astfel, există riscul ca, în pofida măreției formei, aceasta să se prăbușească mult mai repede decât și-ar dori-o autorul ei.” [URIAN, 2006]. Observația lui Tudorel Urian nu e lipsită de temei, însă ar trebui amintit faptul că aceleași rezerve le-au întâmpinat și poemele lui Ion Barbu, care au impus ulterior un nou tip de lirism. Evoluția literaturii ne va demonstra în ce măsură rămâne în picioare această formulă de roman. Cert este însă faptul că în contextul provocărilor actuale, a redefinirii paradigmelor culturale și de mentalitate, Constantin Virgil Negoiță este în mod categoric un vizionar.

***NOTĂ:** *Această lucrare a beneficiat de suport financiar prin proiectul „Provocările cunoașterii și dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT. Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946”, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.*

⁴ Nota redactorului în *Împotriva lui Mango*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2004, p.7. Analizând aspectul, Mircea A. Diaconu notează: „Miza poate fi aspirația către o comunicare cât mai directă și cu o comunitate deja globalizată, la care se adaugă implicarea responsabilității cititorului”, Mircea A. Diaconu, *Un autor pentru resurecția existenței*, în *La sud de Dumnezeu: exerciții de luciditate*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 116.

BIBLIOGRAFIE:

Corpus de texte:

- Negoiață, Virgil Constantin, *Logica postmodernului*, Editura Paralela 45, Pitești, traducere de Iulia Alexa și Delia Avrigeanu, 2004;
Negoiață, Virgil Constantin, *VAG*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003;
Negoiață, Virgil Constantin, *Martori apropiați*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010.

Studii, articole:

- Diaconu, Mircea A., *La sud de Dumnezeu: exerciții de luciditate*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005;
Diaconu, Mircea A., *Interviu, Cine-i ține minte pe demolatori? noi păstrăm în memorie constructorii* în „Meridian Critic”, Literatură, Tomul XV, nr 1, 2009;
Manolescu, Gorun, *Interviu (non-virtual) cu Constantin Virgil Negoiață*, disponibil la http://hermeneia.com/content/interviu_non_virtual_cu_constantin_virgil_negoita;
Negoiață, Virgil Constantin, *Despre postmodernism*, în „Noema”, vol. 1, nr. 1, 2002, p. 93, disponibil la http://www.noema.crist.ro/doc/2002_07.pdf;
Urian, Tudorel, *Fuzzy-terapie literară* în „România literară”, nr. 43/ 27 octombrie 2006.

III. RECENZII

Dana Nica, Cristina Petraș (éd.), *Regards sur le Québec**

La célébration du 400^e anniversaire du Québec a réuni à Iași – les 17 et 18 octobre 2008 – des canadianistes roumains de Bucarest, Sibiu, Pitești, Suceava, Bârlad et Iași qui ont participé au colloque dont les communications sur la thématique québécoise et interculturelle ont été reprises dans le volume *Regards sur le Québec*.

Publié en 2009 à Iași aux éditions de l'Université «Alexandru Ioan Cuza» sous la direction de Dana Nica et Cristina Petraș, ce volume est structuré en trois parties et il débute par un *Avant-propos* signé par les coordinatrices, suivi du discours d'ouverture de Mme Debra Price, Conseillère à l'Ambassade du Canada en Roumanie, soulignant le rôle de la francophonie et de la langue française au Canada.

La première partie du volume est réservée à la littérature et aux beaux-arts, la deuxième concerne la linguistique et les témoignages, tandis que la dernière propose le dialogue porté sur le multiculturalisme et les enjeux linguistiques au Canada.

L'article «Felicia Mihali: une voix entre la Roumanie profonde et le Québec vivifiant», signé par Elena-Brândușa Steiuciu, ouvre la série des articles concernant la littérature et les beaux-arts. L'exposé porte sur l'activité littéraire de Felicia Mihali, une écrivaine d'origine roumaine, émigrée au Canada. Auteure d'ouvrages comme *Le pays du fromage* (Montréal, 2002), *La reine et le soldat* (Montréal, 2005), *Sweet, Sweet China* (Montréal, 2007), la romancière se trouve entre deux cultures: celle de l'Orient et celle de l'Occident. Brisant les frontières qui délimitent le pays d'origine et celui d'accueil, Felicia Mihali a réussi à s'adapter et à adopter la langue française et la culture québécoise. Cet exposé inclut aussi quelques fragments de l'entretien accordé par Felicia Mihali à Elena-Brândușa Steiuciu, où la romancière partage son expérience d'écrivaine migrante, dont la voix oscille «entre la Roumanie profonde et le Québec vivifiant.»

Un autre romancier appartenant à la catégorie des écrivains migrants est Dany Laferrière, qui constitue le sujet de l'article de Delia Georgescu: «La négation de l'identité chez Dany Laferrière». Considéré comme l'enfant terrible de la littérature québécoise, cet écrivain d'origine haïtienne, émigré au Québec pour fuir le régime dictatorial de son pays, nie toute sorte de frontière, car – selon lui –, le talent ne connaît aucune limite puisqu'il est le facteur principal assurant la transmission des émotions au lecteur.

Dans son article, Delia Georgescu brosse le portrait de l'écrivain à travers ses ouvrages littéraires: *Comment faire l'amour avec un nègre sans fatiguer*, (récit, Montréal, 1985), *L'odeur du café* (récit, Montréal, 1991), *Je suis un écrivain japonais* (roman, Paris, 2008), qui mettent en question deux problèmes: l'identité individuelle du romancier et le statut de l'écrivain migrant.

L'article «Identité et altérité: quelques perspectives sur la narration chez Hubert Aquin», rédigé par Dorin Comșa, propose une analyse narratologique de l'œuvre romanesque de cet écrivain. L'univers baroque de sa prose met en évidence les correspondances du schéma narratif et des actants de la narration. En même temps, il pose le problème de l'identité et de l'altérité concentré dans le couple narrateur/narrataire. Selon

* Editura Universității «Alexandru Ioan Cuza», Iași, 2009.

Dorin Comşa, le fait d'assumer les identités multiples constitue l'un des moteurs de fonctionnement du récit aquinien qui est construit autour de quelques dichotomies comme: la réalité/la fiction, l'identité/l'altérité, la vérité/la fausseté, la subjectivité/l'objectivité.

Elena Popoiu a choisi comme sujet de sa recherche le roman *Le Château* de Georges-Hébert Germain qui est à la fois journaliste, commentateur, scénariste, reporter et animateur à la télévision, chroniqueur, critique et romancier. Son roman historique évoque un bâtiment emblématique du Québec, le Château Frontenac, un véritable personnage qui a sa propre histoire. Par conséquent, «Histoire et temporalité dans *Le Château* de Georges-Hébert Germain» concerne le rapport qui se forme à l'intérieur du roman entre l'histoire – présente partout dans le récit –, et la temporalité, qui concerne seulement le fil chronologique des événements sans altérer l'image du personnage principal qui garde ses vingt ans dès le début jusqu'à la fin du roman.

Le problème de l'exil et des exilés est posé dans l'article «Déchirée entre ici et là-bas – l'histoire d'une âme en exil. *Le bonheur a la queue glissante*» rédigé par Veronica Grecu. L'écrivaine québécoise en question est Abia Farhoud qui a la même origine libanaise que son personnage Dounia, dont elle raconte l'expatriation au Canada. Les thèmes comme le déracinement, l'aliénation, le mutisme et la reconstruction de soi forment le noyau de cette analyse.

Une série de trois articles concerne l'œuvre de l'écrivaine québécoise Anne Hébert. Le premier, rédigé par Mihaela Mîrţu, «Identité de l'actrice dans *Le premier jardin* d'Anne Hébert» poursuit la quête de l'identité de Flora Fontanges, une actrice de soixante ans, revenue après trente-neuf ans au Québec pour rejoindre sa fille Maud et interpréter le rôle de Winnie dans *Oh! les beaux jours* de Samuel Becket. Le retour à la ville natale déclenche la mémoire de l'actrice qui retrace la voie de sa vie, mais dans un sens opposé. Ancré dans le présent, le personnage principal évoque le passé pour redécouvrir son identité et sa complexité en qualité de mère et d'actrice. En combinant la philosophie, l'herméneutique littéraire, la mythopoétique, l'analyse réalisée par Mihaela Mîrţu dévoile toutes les étapes de l'évolution du personnage hébertien dès sa jeunesse jusqu'à sa maturité.

Par «Les personnages féminins d'Anne Hébert», Anca-Mihaela Găleanu continue la série dédiée à Anne Hébert, soulignant qu'il y a deux catégories de personnages féminins chez cette auteure. La première concerne les femmes «doubles», c'est-à-dire à double identité: angélique et démoniaque à la fois. Ces femmes sont fortes, spontanées, imprévisibles et mystérieuses. La deuxième vise les femmes «simples» ou à une seule identité: soit angélique (placées du côté de la lumière), soit démoniaque (placées du côté des ténèbres).

Le troisième article appartient à Corina Dimitriu-Panaitescu qui a choisi le roman *Héloïse* pour envisager le jeu du temps et de l'espace dans cet ouvrage hébertien. Pour Anne Hébert, l'ancrage spatio-temporel est assez significatif, puisque ces deux systèmes forgent la personnalité des actants du récit. Chaque personnage vit dans un cadre bien délimité du point de vue spatial et temporel. Caroline est située dans un temps réel qui est plat et uniforme, où l'espace est ouvert, aéré et superficiel. Bernard préfère le temps rêvé, celui de la fascination de la mort. Héloïse et Bottereau habitent l'éternité où l'espace n'a aucune limite. Ce jeu du temps et de l'espace proposé par Anne Hébert forme un discours narratif en mouvement continu qui est accéléré ou freiné selon le personnage du roman.

Les romans *Maryse* et *Myriam première* de Francine Noël, brossent le tableau de la société québécoise pendant la Révolution tranquille, et surtout la vie des étudiants à l'Université de Montréal (1968-1975). Outre cet aspect social, le lecteur est attiré par le plurilinguisme caractéristique de la société canadienne. L'auteure utilise plusieurs langues

dans le même roman: le français, l'anglais, l'espagnol et le joual¹. Ce mélange linguistique et le statut du personnage écrivain constituent la problématique de l'article «L'écrivain montréalais et son écriture chez Francine Noël» rédigé par Edelina-Lavinia Ștefan.

L'un des représentants de la dramaturgie québécoise est Jean Barbeau, sujet d'étude pour Dana Nica qui, dans son exposé «Le héros pollutionnaire de Jean Barbeau», nous présente le théâtre moderne québécois. Son étude aborde plusieurs aspects de la production dramaturgique de Barbeau, dont on peut mentionner: la *brosse* (avec une explication détaillée de ce terme), les ordures (l'*ordurologie* – un mot inventé par Barbeau qui désigne la science des ordures), la pollution (le *pollutionnaire* – un autre mot inventé qui désigne quelqu'un qui pollue), le langage (la langue utilisée par Barbeau est, selon l'auteur, le français-québécois) et le pessimisme. L'ouvrage de ce dramaturge québécois se caractérise par l'authenticité des personnages, par l'actualité de la thématique abordée et du langage utilisé. Tous ces éléments contribuent à la création du théâtre national québécois.

Par son article «Quelques réflexions sur la psychologie de l'image dans la peinture québécoise», Marilena Drăcea-Chelsoi, nous invite dans le monde de la peinture, affirmant dès le début que la peinture a sa psychologie, car les toiles reflètent à la fois le talent, l'âme et la perception du monde par l'artiste. Les tableaux des peintres comme: Paul Tex Lecor, Jocelyne Barrette, Michel Des Marais, Bruno Côté, Philippe Richard, Carlo Cosentino, Richard Montpetit, Armand Tatossian, Léo Ayotte, Serge Fablo, France Beaulieu, Mario Duguay, Serge Lemond, Thomas K. Tibor (originaire de Făgăraș), Yolande Charlande et Charles Carson sont présentés et analysés dans cette étude parsemée d'images parmi les plus célèbres appartenant au domaine des beaux-arts.

La deuxième partie de ce volume, *Linguistique et témoignages*, commence par l'article «Quatre cent ans de vie du français au Québec» où Lucia Zaharescu définit deux fonctions de la langue française: identitaire (langue-culture) et utilitaire (langue-outil). Les particularités lexicales, phonétiques où les accents ne constituent ni une barrière dans la communication, ni un signe de «décadence» de la langue française, mais au contraire, une preuve que cette langue de l'aristocratie vit et s'enrichit du parler des Québécois, des Acadiens, des Franco-Ontariens.

La problématique du français québécois dans la presse moderne constitue le sujet de l'article «Identité et représentations linguistiques dans la presse québécoise» signé par Maria Pavel. Soutenue par une enquête-questionnaire, cette analyse linguistique révèle le fait que la norme réelle (c'est-à-dire la purification ou francisation de la langue) doit être dosée d'une telle manière, pour que la couleur locale ne soit pas effacée.

Le thème de l'étude de Cristina Petraș est la francophonie québécoise et la francophonie acadienne, un sujet qui met en question les divergences et les convergences entre les «Canadiens français» et les «francophones hors Québec». La structure de l'article comporte trois parties: la première présente les événements historiques qui ont conduit à l'isolement entre la francophonie québécoise et les francophones minoritaires; la deuxième propose la comparaison entre ces deux francophonies en discussion dont l'analyse a comme point de référence l'aspect politique et le rapport à la langue française; la dernière partie est une conclusion qui donne la réponse à la question invoquée dans le titre de l'article «Québec-Acadie, une seule voix francophone au Canada?».

¹ Mot utilisé au Québec pour désigner globalement les écarts (phonétiques, lexicaux, syntaxiques; anglicismes) du français populaire canadien (dont la phonétique est assez éloignée de celle du français canadien des classes cultivées et dont le lexique est fortement anglicisé), soit pour les stigmatiser soit pour en faire un symbole d'identité.

Le dernier article de cette deuxième partie du volume appartient à Rodica Albu. L'exposé «Expressions of Romanian Identity in Québec» est le résultat d'une étude approfondie sur la migration des Roumains au Québec à la fin du XIX^e siècle et leur intégration dans la société canadienne, fait révélé par les interviews et les témoignages des Roumains établis au Canada.

La troisième partie du volume, *Table ronde*, présente le dialogue sur le multiculturalisme et les enjeux linguistiques au Canada. La sociolinguistique constitue le thème de recherche dans l'article «Towards a Multicultural Society. The Canadian Model» (Ada Iuliana Popescu), tandis que Maria Pavel parle de l'aspect législatif de la langue française dans «Législations linguistiques et multiculturalisme au Canada». Cette dernière partie finit par l'intervention de Cristina Petraș, l'auteur de l'article «Multiculturalisme, langues officielles et droit à l'instruction dans la langue de la minorité linguistique» où l'accent est mis sur l'enseignement canadien.

Le volume *Regards sur le Québec* est le résultat d'une recherche scientifique approfondie sur la vie culturelle canadienne-française. La diversité des idées, la vision créatrice, l'argumentation, les analyses bien structurées, les interviews, tous ces aspects forgent l'unité de ce volume, dont le point de départ est le Québec. Les différents thèmes traités et présentés dans cet ouvrage offrent au lecteur intéressé par la culture québécoise une image d'ensemble d'un Québec vivifiant, en pleine évolution culturelle.

Tania MUNTEANU

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

tania_munteanu@yahoo.com

Alvin H. Rosenfeld (coord.),

The Writer Uprooted. Contemporary Jewish Exile Literature*

Pentru scriitorul dezrădăcinat, teritoriul exilic al textului ajunge să fie asociat cu dobândirea iluzorie a unei patrii, acesta radiografiind transformările sale identitare survenite o dată cu ancorarea socio-culturală în noul mediu al exilului, dar și modalitatea în care această identitate se raportează la trecut.

Cartea coordonată de Alvin H. Rosenfeld, *The Writer Uprooted. Contemporary Jewish Exile Literature*, surprinde imaginea scriitorului evreu dezrădăcinat din cadrul literaturii evreiești contemporane, care dezvăluie atât o evoluție și o metamorfozare a problematicii atinse de această literatură, cât și angoasele scriitorului exilat ivite prin emigrare; una dintre acestea pare a fi oscilarea între alegerea ca idiom al scrierii a limbii materne sau a limbii engleze. Inevitabil, prin această oscilare iese la iveală problema traducerii și conștientizarea unei identități hibride, materializată la nivel ficțional.

Volumul, care debutează cu textul eseistic al lui Norman Manea despre imaginea limbii, văzută ca supraidentitate a scriitorului, adună în paginile ei o sumă de exegeze și texte eseistice ale unor scriitori evrei, cu toții exilați în America, dar proveniți din diferite foste țări comuniste ale Europei, care împărtășesc prin natura traseului biografic și confruntarea cu

* Indiana University Press, Bloomington, 2008.

istoria o dimensiune identitară comună, o identitate care în cazul fiecăruia, ca o reliefare a metaforei bântuirii, a fost dinamitată la contactul cu mediul exilului. Matei Călinescu este prezent în volum cu o exegeză despre *Întoarcerea huliganului*, Katarzyna Jerzak, cu un studiu despre pendularea scriitorului exilat între patria din care a plecat și cea a exilului propriu-zis, o pendulare între prezent și trecut, dublată de dorința întoarcerii ca terapie identitară, Lara Vapnyar scrie despre “turismul post mortem” al exilatului întors în patrie, întoarcere care nu îl vindecă, ci îl face să conștientizeze această imposibilitate, Morris Dickstein propune o privire sincronică și diacronică asupra evidențierii chestiunii identității în scrierile imigranților, abordare modificabilă de-a lungul timpului datorită schimbării mentalității colective și individuale asupra exilului și suferinței evreiești și a nivelului cultural a celor care scriu, Bronislava Volková propune un studiu despre implicațiile transpoziției scriitorului deznădăcinat de la exilul interior la cel propriu-zis și re poziționarea acestuia în raport cu ideea de exil.

Astfel, din întreaga lucrare se desprinde o imagine a scriitorului exilat ca reiterare a evreului rătăcitor, un nomad adaptabil și o emblemă paradigmatică a exilului, care, asemenea celui din Biblie, prin poziționarea între polii exilului, trăiește între suferința respingerii venite din partea celorlalți și speranța întoarcerii acasă.

Scriitorul evreu deznădăcinat pare a relua șirul depozedărilor teritoriale semnalate în Biblie, începute de Adam și continuate prin Abraham sau Moise. Acești scriitori, care au trecut de la un exil interior trăit în locul de unde au plecat, la un alt tip de exil, trăit prin adaptarea la noul mediu al exilului propriu-zis, au dovedit prin operele lor că exilul are neîndoielnic partea sa de creativitate, un alt tip de creativitate oferită de libertate care o înlocuiește pe cea practică în lupta cu cenzura și neînțelegerea resimțite în țările din care au plecat. În acest sens poate fi surprinsă o nuanțare a ideii de exil, care a suferit de-a lungul timpului numeroase transformări și care după căderea Cortinei de Fier și posibilitatea întoarcerii scriitorilor în țările din care au plecat, pare a reda doar acea primă etapă a exilului marcată de deznădăcinare.

De asemenea, se poate observa că perioada Războiului Rece a produs diferite forme de deznădăcinare, iar instalarea Cortinei de Fier a favorizat crearea unei lumi bipolare între Est și Vest, care generează o poziționare spațială și temporală proprie exilatului. Lucrarea privește fenomenul deznădăcinării nu din perspectiva celor rămași acasă, ci din perspectiva imigrantului, care aruncă o privire înapoi, atât asupra trecutului său de dinaintea plecării, cât și asupra trecutului recent, care se referă la începutul unei noi vieți în exil și la problemele cu care acesta se confruntă în această etapă, la problematizarea acestora prin diverse tipuri de scriitură. Prezentarea nuanțată a exilului este realizată prin reliefaarea în cazul acestor scriitori exilați a constrângerilor care i-au făcut să emigreze, căci cu toții s-au confruntat în țările de unde au plecat cu cenzura și antisemitismul celor din jur și, deși nu au fost forțați în mod public să părăsească țara, emigrarea lor nu a fost pe deplin o alegere liberă, iar în momentul în care au făcut-o întoarcerea nu mai era posibilă. Deznădăcinării teritoriale îi corespunde o deznădăcinare lingvistică, o perturbare a individualității scriitorului, iar hibridizării identitare prin ancorarea în noul mediu al exilului îi corespunde o hibridizare lingvistică (limba fiind nu doar un instrument de comunicare, ci și o modalitate de autocunoaștere, o cale către sine) și implicit una textuală.

Eseul lui Norman Manea evidențiază diferența dintre “limba interiorității” (româna, în cazul său) și limba engleză, considerată o “uniformă socială”, iar amprenta stilistică a scriitorului, formată într-un anumit mediu social, este purtătoarea anumitor reprezentări și conotații care se pot pierde prin intermediul traducerii. Această situație,

angoasantă pentru scriitor, îl determină în timp să-și modifice oarecum stilul, având mereu ca punct de reper nu doar o plajă mai largă de cititori, ci și munca traducătorului.

Exilul le oferă, în cele din urmă, scriitorilor evrei exilați perspectiva distanței față de patriile din care au plecat, a căror semnificație este în mod constant modificată la nivel ficțional. Distanțarea față de ceilalți și față de patrie (suprapusă conștientizării unei veșnice legături cu aceasta și cu trecutul, ca teritoriu sigur, opus incertitudinii prezentului) este pentru scriitorul evreu exilat o continuare a solitudinii și distanțării față de propria evreitate, manifestată de timpuriu de fiecare dintre scriitorii menționați în volum. Se poate deduce de aici că hibridizarea identitară a scriitorului exilat este în cazul celui de etnie evreiască o continuare a hibridizării resimțită înaintea emigrării, datorată în primul rând unei anumite formații intelectuale. Exilul le oferă în cele din urmă acestor scriitori exilați posibilitatea deschiderii către *celălalt* și mai ales către *celălalt* din sine însuși, favorizându-le o înțelegere mai profundă a propriei evreități.

Georgeta ȚAN

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

La Retraduction (sous la direction de Robert Kahn et Catriona Seth)*

Activité secondaire, mais toujours essentielle, liée à l'acte de la traduction d'une œuvre littéraire, la retraduction est devenue l'un des problèmes les plus souvent mis en question par des théoriciens et praticiens.

En 2010, traducteurs et universitaires ont réuni, entre pratique et théorie, leurs analyses de textes plus ou moins connus, présentées lors du Colloque tenu à l'université de Rouen, sous l'égide du Cérédi, du 13 au 15 décembre 2006, dans l'ouvrage *La Retraduction*, paru chez Publications des universités de Rouen et du Havre, sous la coordination de Robert Kahn et Catriona Seth.

Divisé en quatre parties et comportant aussi un avant-propos, une introduction et une ouverture, mis en tête d'un volume de 322 pages, l'ouvrage regroupe les travaux et les réflexions de ceux qui ont pratiqué l'exercice de la retraduction: Lucile Arnoux-Farnoux, Jean-Louis Backès, Florence Bancaud, Karlheinz Barck, Gabriel Bianciotto, Jean Bollack, Philippe Brunet, Jean Canavaggio, Yves Chevrel, Jean Pierre Cléro, Jean –Michel Déprats, Arianne Ferry, Anne-Rachel Hermetet, Lance Hewson, Dominique Jardez, Robert Kahn, Claire Lechevalier, Philippe Marty, Daniel Mortier, Marc Sagnol, Thiphaine Samoyault, Catriona Seth, Bénédicte Vilgrain et Frédéric Weimann.

Les études éclairent beaucoup d'aspects liés au phénomène de la retraduction qui met en jeu tout un ensemble d'éléments et de questions, esquissant, comme soulignent les coordinateurs de l'ouvrage, «de grandes tendances, mais aussi des micro-lectures, dans un aller-retour entre débat théorique et expérience pratique, confrontations minutieuses ou comparaison précises, et mises à l'épreuve de grands travaux théoriques de Meschonnic, de Berman ou encore de Bollack, lui-même contributeur de ce volume». Les textes exploités font la part belle à l'allemand, à l'anglais, à l'italien, à l'espagnol, mais aussi au grec ancien

* Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, 322 p.

et moderne, au russe et même au tibétain, couvrant tous les domaines: œuvres canoniques, versions de contes oraux, roman, théâtre, textes philosophiques.

Les problèmes et les enjeux de la retraduction de Shakespeare, de Bentham ou d'Adam Smith, la retraduction de *Don Quichotte* de Cervantès pour la *Pléiade*, les retraductions du roman *Crime et châtements* de Dostoïevski, les versions anglaises du roman flaubertien *Madame Bovary*, le retour de *Moby Dick* de Melville en France, la retraduction de Proust en allemand ou des nouvelles de Pirandello en français, d'*Ulysse* de Joyce ou de Homère en français, du *Roman de Renart* dans toute l'Europe ou de Cendrillon au Tibet, du *Journal* de Kafka ou des métamorphoses de Protée, la retraduction du *Cercle de craie caucasien* de Brecht ou les travaux de Paul Mazon sur l'*Orestie* d'Eschyle, sont seulement quelques uns des sujets abordés dans ce volume dédié exclusivement, comme les coordinateurs l'affirment dans l'*Avant-propos: une fois ne suffit pas*, au traducteur, «à ce passeur entre deux rives», «...tourné vers l'autre et l'ailleurs dans un essentiel mouvement de générosité et d'acueil».

Dans *Introduction: la retraduction – und kein Ende*, Yves Chevrel définit la *retraduction* et le verbe *retraduire* à partir des brèves considérations lexicales enregistrées au cours des siècles dans l'histoire de la traductologie.

Attesté pour la première fois en 1556 au sens de «traduire de nouveau», puis en 1672 au sens de «traduire un texte qui est déjà une traduction», le verbe *retraduire* engendra le substantif *retraduction* seulement au XX^e siècle, à savoir en 1922, quand le terme est utilisé avec le sens de «nouvelle interprétation» dans une traduction, pour qu'en 1935 le lexème soit perçu comme «traduction d'un texte lui-même traduit dans une autre langue». Le signataire de l'*Introduction* remarque que le sens de «nouvelle traduction d'un texte déjà traduit dans la même langue» n'est pas enregistré.

Dans certaines situations, la notion de *retraduction* a connu aussi les formes: *traduction au carré* (traduction d'une traduction), *retrotraduction* (le retour à la langue originelle du texte traduit) ou *nouvelle traduction* (toute traduction réalisée après une première traduction).

La question *Pourquoi retraduire?* trouve aussi des réponses de la part d'Yves Chevrel. A l'avis de Chevrel *retraduire* signifie se lancer dans une entreprise nouvelle, aspirer à la nouveauté, vouloir traduire contre une première traduction considérée insatisfaisante. *Retraduire* signifie, à la fois, être suscité par une nouvelle connaissance de l'œuvre originale ou actualiser un texte fondé sur une nouvelle lecture et une nouvelle écriture.

Chevrel souligne la liaison étroite créée entre *retraduction*, *œuvre originale* et *première traduction* ou la *série ouverte des traductions antérieures*. Cette triade reste indestructible soit que la traduction / retraduction émane d'une seule personne ou d'un groupe.

A part ces problèmes, le signataire de l'*Introduction* met en question le couple œuvre/langue, tandis que Jean Bollack se penche sur le rapport existant entre l'auteur et la langue ou sur le dilemme de l'actualisation des sens dépassés, dans *Ouverture: écriture et retraduction*.

Tous les 24 signataires des communications présentées au colloque et réunies dans ce volume, ont réussi à répondre par leurs travaux de recherche à un grand nombre de questions que soulève cette activité seconde et singulière à la fois, démontrant une fois de plus qu'une fois ne suffit pas ou ne compte pas («Einmal ist keinmal»). Dans la traduction on a toujours besoin et place d'un second essai ou des essais, il faut toujours recommencer un travail et repenser un texte, car une œuvre n'est jamais finie, car, comme le soulignent les coordinateurs de l'ouvrage, «une œuvre non traduite n'est qu'à demi publiée».

La Retraduction qui ne devrait manquer des lectures d'aucun traducteur ou philologue, clarifie beaucoup de problèmes de ce phénomène et le fait avec une élégance qui satisfait en égale mesure le goût savant du spécialiste et l'appétit pour la lecture d'un lecteur non spécialisé, curieux à ce sujet.

Dana-Mihaela BEREHOLSCHI

Université «Ștefan cel Mare» de Suceava, Roumanie
danabereholschi@yahoo.fr

Cornel Ungureanu, *La Vest de Eden*. O introducere în literatura exilului *

Prin definiție, exilul este o experiență traumatizantă, victimele lui trăind un acut sentiment de dezrădăcinare. Termenul acesta, extrem de flexibil și cuprinzător, ascunde realități și experiențe foarte variate, avînd în comun doar asumarea totală a confruntării. Putem vorbi, în ultimii ani, de o explozie a fenomenului și de o reconfigurare a coordonatelor care-l definesc. Prezentul a substituit termenul cu cel de *emigrare*, fenomen produs pe spații mult mai largi și pe alte temeuri, mutînd accentul de pe *constrîngere* pe *opțiune* (cu referire atît la Plecare, cît și la Întoarcere). Chiar și în condițiile acestei noi realități, rămîne o trăsătură fundamentală, fir roșu ce transgresează terminologiile de ieri și de azi: sentimentul înstrăinării, al insecurității.

Care este miza celor două volume dedicate de Cornel Ungureanu literaturii exilului (și nu numai ei) ? Studiile de caz pe care le propune autorul se doresc, probabil, o replică la interpretările grăbite, (prea) subiective, reductive sau cu o pronunțată marcă ideologică ce s-au făcut pe această temă și, totodată, o invitație la reflecție. Dacă ar fi să caracterizăm printr-un singur cuvînt demersul autorului în *La Vest de Eden...*, acesta ar fi *contextualizare*. Cornel Ungureanu încearcă să explice cum se definește/construiește identitatea scriitorului aflat în exil, în sensul în care cercetînd contextul, traduce textul (căutînd textul nu în text, ci în context). A identifica doar ceea ce opera spune despre experiența exilului în mod direct sau indirect – uneori declamat, alteori bine camuflat – echivalează cu o analiză limitativă. De aceea criticul nu ignoră nimic din datele esențiale ale biografiilor scriitorilor discutați sau din determinările exterioare – conjunctura politică, istorică, socială, culturală – care au generat statutul de exilat. Din dorința de a surprinde complexitatea fiecărui caz în parte, perspectivele din care este privit scriitorul-personaj (politică, personală, morală, umană, literară, psihanalitică etc.) se succed sau se suprapun; metoda de lucru devine un melanj reunind uneltele criticului, ale istoricului literar, ale biografului. Printr-un atent act de interpretare a premiselor, cauzelor, modului de manifestare și consecințelor exilului, detaliul devine semnificativ și stă alături de gesturi majore sau momente de anvergură.

Exilul definește, în fond, condiția ontologică a omului izgonit din Paradis; ulterior, evenimente dramatice ca războaiele sau dictaturile au dat (și încă mai dau) naștere unor lumi în care omul se simte nefericit, străin, amenințat, *exilat*. Este motivul pentru care exilul poate fi înțeles nu doar ca o experiență individuală, ci și ca una colectivă, în care mase

* Editura Amarcord, Timișoara, 1995 (vol.1), 2000 (vol.2).

întregi de oameni percep lumea în care trăiesc ca fiind exclusă din Edenul pe care l-au avut și l-au pierdut sau pe care l-au dorit, l-au imaginat, l-au visat. Pornind de la cercetarea lui Cornel Ungureanu, putem vorbi de un exil exterior, ce presupune ieșirea din spații geografice familiare, dar și de un exil interior, specific universurilor carcerale, în care omul își creează un spațiu intim, protector, loc de refugiu și de supraviețuire. Există, de asemenea, exilul impus și autoexilul, exilul ca mod de salvare și exilul ca mod de afirmare, exilul-ruptură și exilul-continuitate, exilul temporar, definitiv sau perpetuu, ultimul constituit din dezrădăcinări succesive. Lista poate continua de vreme ce există, iată, și un exil-destin, ca în cazul lui Goma, care contribuie el însuși, prin fiecare atitudine, la desăvârșirea propriului exil, ori un exil-„în serviciu comandat”, ca în cazul lui Const.-Virgil Gheorghiu, autor sancționat de Cornel Ungureanu printr-o ironie mușcătoare. Mai dramatic este poate faptul că, de cele mai multe ori, întoarcerea acasă se transformă într-un nou exil. Și încă un amănunt, deloc neglijabil: spre deosebire de ceilalți, scriitorul este încă o dată exilat: el nu trebuie doar să se adapteze, el trebuie să scrie, și de aceea izgonirea din propria limbă e resimțită mult mai dramatic.

Studiul lui Cornel Ungureanu nu este unul exhaustiv, iar selecția pe care o operează nu se oprește la criteriul celebrității: întâlnim nu doar nume foarte cunoscute, ca Eliade, Cioran, Eugen Ionescu, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Paul Goma, Matei Călinescu etc., ci și altele, mai puțin discutate în spațiul public, ca Panait Istrati, Vintilă Horia, Paul Miron, Const.-Virgil Gheorghiu, Leonid Arcade, Gabriela Melinescu ori – alături de Blaga sau V. Voiculescu, ca reprezentant al exilului interior – Marc-Mihail Avramescu. La limită, putem considera că fiecare caz definește un tip de exil. Pentru majoritatea Edenul este România, fapt ce situează exilul „la vest”, dar au existat și excepții, măcar temporar. Spre exemplu, pentru Panait Istrati (definit ca exilat prin însăși condiția nașterii ca „fiu natural”) Edenul este Utopia comunistă (URSS), iar ruina utopiei îl va transforma într-un învins, într-un exclus chiar la el acasă; pentru Eugen Ionescu Edenul a fost, inițial, Parisul copilăriei fericite, pentru Cioran – spații paradisiace ca satul, orașul sau somnul; pentru Eliade, între 1929-1931, India anulează ideea de exil; pentru Virgil Nemoianu exilul nu e o pedeapsă, ci o șansă, iar pentru Petru Popescu plecarea din România este un proiect ambițios; în fine, pentru Gabriela Melinescu exilul înseamnă „celălalt acasă”, întrucât Edenul ei este locul în care trăiește persoana iubită. Atitudinile pe care le au scriitorii români aflați în exil sunt și ele diverse: unii au ales să fie cronicari cu „o pană luptătoare”, datori să demaște ororile petrecute *acasă*, alții au încercat să recupereze prin textele lor spațiile pierdute; unii au considerat că trebuie să devină învingători înainte de a se întoarce, alții au mizat pe solidaritate, nu pe propria glorie literară; unii s-au implicat total în dobândirea unei noi identități, iar alții au mers chiar mai departe, încercând să-și nege trecutul, țara și limba, antiromânismul lor fiind, de fapt, o expresie a urii de sine. Toate acestea nu sînt, în cele din urmă, decît moduri particulare de a exprima ruptura: ele justifică speranța, dezamăgirea, frustrarea, suferința, o iubire neîmplinită sau înșelată. Ce au în comun toți scriitorii din diaspora este faptul că multe dintre textele lor – indiferent că sînt pagini documentare sau literatură cu funcție compensatorie – poartă, într-o formă sau alta și în grade diferite, această amprentă a exilului, amprentă pe care Cornel Ungureanu o deslușește și o pune în lumină cu acuratețe. Numeroase din scrierile lor sunt transparente din titluri, vorbind despre existențe profund marcate de drama deștărrii: *Spovedania unui învins* (Panait Istrati), *Jurnal de exil* (Virgil Ierunca), *Românește* (Virgil Ierunca), *Cîntecul deștărrii* (Aron Cotruș), *Dumnezeu s-a născut în exil* (Vintilă Horia), *Ne întâlnim la Judecata de apoi* (Petru Dumitriu), *Un român la Paris* (Dumitru Țepeneag) sau *Cuvîntul nisiparniță* (Dumitru Țepeneag) – ultima, carte cu funcție simbolică pentru că, începută în românește și terminată în franțuzește, pune deschis întrebarea dacă nu cumva „această curgere dintr-o limbă într-alta atrage după sine și un

transfer de personalitate” (Cornel Ungureanu, *La Vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timișoara, Editura Amarcord, 1995, vol. I, p.218).

Este evidentă marea disponibilitate a lui Cornel Ungureanu de a înțelege exilul și particularitățile lui, prin opțiunea pentru judecarea contextuală a fenomenului, refuzul afirmațiilor categorice și exprimarea unor opinii care să le completeze și nu neapărat să le contrazică pe altele, formulate anterior. Săgețile sale, atâtea câte sînt, își ating ținta, dar nu desființează. Pentru că nu sînt otrăvite. Criticul renunță deliberat la limbajul prețios, pretențios, strict specializat, optînd pentru un discurs accesibil nu doar unei minorități profesionale, ci publicului larg. De data aceasta, critica își abandonează hainele de protocol, le îmbracă pe cele de casă, se instalează comod într-un fotoliu și, pe un ton familiar, moderat, lipsit de emfază, stă de vorbă cu cititorul invitat la o conversație de la egal la egal. Ceea ce îi propune este să nu se grăbească, să observe, să analizeze și, mai ales, să-și pună întrebări.

Florica TEODORIUC

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava
florinateodoriuc@yahoo.com

Charles Guignebert, *Creștinismul antic**

La Casa Editorială Demiurg Plus din Iași a fost publicată recent opera *Creștinismul antic*, scrisă de Charles Guignebert, traducerea fiind semnată de profesorul universitar Alexandru Gafton. Traducerea în limba română a fost realizată după ediția Charles Guignebert, *Le christianisme antique*, Ernest Flammarion, Paris, 1921.

Charles Guignebert (1867-1939) a fost profesor de istorie a creștinismului antic și medieval, la Sorbonna, între 1906 și 1937. Lucrarea este complementară volumului său anterior *Evolution des dogmes*, care constituie o introducere generală în istoria dogmaticii creștine.

Publicată în aceeași colecție, *Le christianisme antique*, studiază istoria creștinismului din perspectiva strict științifică, obiectul principal al studiului fiind deci creștinismul de la origini până în secolul al IV-lea, înregistrând similitudini între faptele de istorie creștină și cele ale altor religii.

Lucrarea de față nu consideră *in abstracto* afirmațiile dogmatice ale religiilor în general, se străduiește să înțeleagă și să explice viața unei religii anume, studiind-o în datele ei concrete. Perspectiva științifică este abordată în defavoarea apelului la apologetică, urmărindu-se faptele și critica lor cu obiectivitatea și imparțialitatea cercetătorului, reticent în afirmarea unor certitudini neverificate.

Lucrarea se ocupă de fapte, de cursul și înlănțuirea lor, de determinarea lor, încercând să refacă o istorie în trăsăturile ei generale spre a dovedi pe cât este posibil că o religie se supune legilor evoluției și *se adaptează exigențelor mediilor succesive*.

Utilizând instrumentele cercetării istorice, sunt abordate apariția și evoluția creștinismului, în cadrul istoriei generale a religiilor și a civilizațiilor, autorul centrîndu-se pe cercetarea izvoarelor spre a le selecta pe cele de încredere, căutând evenimentele spre a le distinge între cele verosimile, urmărindu-le în ordinea diacronică și cauzală.

* Traducere de Alexandru Gafton, Casa Editorială Demiurg Plus, Iași, 2011, 227 p.

Ab initio sunt prezentate cu claritate obiectul cercetării, metodele și sursele cercetării, se afirmă spiritul și tendințele în **Cuvântul înainte** al autorului din primele două pagini. Osatura textului este riguros delimitată de **Introducere** și de cele **unsprezece capitole** care culminează cu paginile de bilanț cuprinse în **Concluzii**.

Fără a avea pretenția unui tablou complex al istoriei începuturilor creștinismului, în Introducere autorul observă cu justețe că religia variază în funcție de mediul social și că un rol important îl joacă masele populare; ulterior sunt abordate teme precum geneza creștinismului și evoluția acestuia, endosmoza între religii diferite stabilite pe același teren social.

Sunt explicitate motivele pentru care studiul istoriei creștinismului nu este mai avansat, sunt identificate cauzele externe și interne – informația defectuoasă, problemele greșit puse multă vreme, confuzia provocată de către confesioniști și de polemisti.

Capitolul I, intitulat *Inițiativa lui Isus*, abordează problematica originilor evreiești ale creștinismului, mediul în care a apărut Isus, în contextul lumii palestinene din vremea lui Irod cel Mare. Sunt sintetizate apoi caracteristicile proprii iudaismului galilean, urmărindu-se apoi relația lui Isus cu Botezătorul, temele predicăției sale. Tot în acest prim capitol se dezbate și înțelesul denumirilor evanghelice (Fiul lui Dumnezeu, Fiul lui David, Fiul Omului).

Capitolul al II-lea, *Eșecul lui Isus*, este divizat în subcapitole ce tratează subiecte precum împrăștierea Apostolilor, reorganizarea credinței discipolilor, urmând ca în capitolul al III-lea, intitulat *Opera apostolilor* să fie abordate teme precum sincretismul diasporei, evreii din afara Palestinei și felul în care are loc trecerea credinței apostolice pe terenul diasporei.

Mediul paulinic, este titlul următorului capitol care privilegiază subiecte legate de educația intelectuală a apostolului Paul, elementele doctrinei sale, zeii mântuitori ai Orientului elenistic, interpretarea metafizică a acestor povestiri divine, influențele religioase, filozofice ale lui Paul.

Notațiile cronologice probează faptul că urmarea logică a acestui capitol o constituie *formația creștină a lui Paul, opera apostolului Paul, în ce măsură este Paul fondatorul creștinismului*.

În capitolul VII, *Creștinismul, religie autonomă*, temele discutate sunt influențele elenice, separarea dintre lege și religie, separarea bisericii și a sinagogii, influența culturii elenice, înflorirea gnozelor, rolul ereziei în evoluția doctrinei, teme ce converg spre înfățișarea creștinismului la începutul secolului al IV-lea.

În capitolul al VIII-lea, *Fondarea și organizarea Bisericii*, sunt aprofundate ideile referitoare la originea bisericilor regionale în contextul modelelor pe care acestea le urmează pentru a se organiza, al acțiunilor care au favorizat instalarea unui cler și apariția episcopatului monarhic. Sunt delimitate condițiile de eligibilitate, puterile clerului, gradele acestuia. Cercetarea urmărește apoi rolul bisericilor apostolice, ideea catolică de biserică, schițându-se în final tabloul bisericii în pragul secolului al III-lea.

Capitolul IX, *Întemeierea doctrinei și a disciplinei*, urmărește trăsăturile și sensul botezului, speculațiile christologice, cele trei tipuri principale: paulinism, ioanism docetism, exigențele morale ale religiei, evoluția ritualismului, a credinței, a vieții ecleziastice. Finalul capitolului se concentrează pe originile messei, penitența.

Capitolul următor rafinează și reconfigurează accentele sociale prin observarea opoziției între creștinism și societate, punctul de vedere al statului, identificarea creștinismului cu anarhismul, compromisul constantinian, concesiile bisericii (Capitolul X, *Conflictul cu statul și cu societatea*).

Ultimul capitol, *Sensul triumfului*, cuprinde patru părți distincte care vizează dezvoltarea sacerdotalismului și a teologiei, disputele doctrinare și ortodoxia, cele trei religii în secolul al IV-lea, persistența neoplatonismului și a maniheismului după victoria creștinismului.

Concluzia lucrării de față cuprinde impresii de ansamblu referitoare la reconfirmarea caracterului esențialmente oriental al creștinismului, la materialele compozite care l-au edificat în Orient, la primul sincretism creștin. De asemenea, tot aici sunt dezbătute și subiecte legate de doctrina mântuirii, superioritatea asupra religiilor analoge, al doilea sincretism, constituirea dogmaticii.

Înscriindu-se în paradigma istoriei generale a religiilor și civilizațiilor, lucrarea se adresează celor interesați de prima perioadă din istoria creștinismului antic, abordând problematica din perspectiva istorică, apelând la argumente științifice, prezentate cu obiectivitate și rigurozitate.

Petronela MUNTEANU

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

munteanupetronela@yahoo.com

Hic et nunc und die Wiederholung der Geschichte

Cătălin Dorian Florescu, *Jacob beschließt zu lieben.**

Jacob beschließt zu lieben ist Florescus fünfter Roman, in dem man die Erzählungskunst und -lust des Autors wieder entdeckt. Im Vergleich zu seinen anderen Romanen bietet dieses Buch eine neue und sehr interessante Perspektive an, indem die von einer zwischen der 1. und der 3. Person wechselnde Erzählerinstanz wiedergegebenen Ereignisse eine umfangreiche Zeitspanne beleuchten. Die Tendenz des Autors, weite Perioden der individuellen und gesellschaftlichen Geschichte aneinanderzureihen, sie aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, um so die Gegenwart besser verstehen zu können, hatte schon in *Zaira* ihren Ausdruck gefunden. Aber in *Jacob beschließt zu lieben* wird die Zeitperspektive sehr viel erweitert, ohne dass die innere Struktur des Romans oder die stilistische Kohärenz etwas dadurch verlieren. Im Gegenteil: Florescu beweist, dass die Erzählerinstanz dieses Gerüst souverän meistern kann.

Stürmisch beginnt der neue Roman von Florescu (im eigentlichen wie im übertragenen Sinne): ein Gewitter ist über das Banater Dorf Tribswetter gekommen. In diesem Juli 1924 erscheint aus nirgendwo, aus dem Sturm, ein unbekannter Bauer, ein Sachse, Jakob, der sich vom Anfang an mutig, selbstbewusst und zielbestrebt zeigt: er weiß sehr gut, was er will, nämlich ein gutes Stück Land, ein Haus, und eine schöne Frau, die ihm einen Sohn gebiert. In einer Zeitung hat er über eine schöne Frau, Elsa Obertin aus Tribswetter gelesen, die seit kurzem aus Amerika zurückgekommen ist. Seitdem hat Jakob nur ein einziges Ziel: Elsa kennenzulernen, sie zu heiraten, um ans Geld zu gelangen. Die Dorfbewohner sind erstaunt, dass der Fremde als selbstverständlich empfunden, den Hof von Obertins zu bekommen. Auch Elsa beginnt allmählich, Jakob zu lieben, obwohl ihr Vater gegen dieses Verhältnis ist, denn nur er scheint bewusst zu sein, dass Jakob alles nur aus Kalkül macht. Jakob heiratet Elsa, bald kommt ihr Kind Jakob (mit „c“) zur Welt. Jakob beginnt Geschäfte zu machen, es geht ihm sehr gut, die meiste Zeit verbringt er in Temeswar, während Frau und Kind in Tribswetter bleiben. Das Bild Jakobs, das von der Erzählerinstanz gekennzeichnet

* C.H. Beck, 2011.

wird, ist sehr interessant und setzt sich aus Taten, Vermutungen, Gerüchten, Ahnungen zusammen: es scheint, dass Jakobs Vergangenheit viel Dunkles in sich birgt, er kann ein Dieb oder Mörder gewesen sein, und auch die Gegenwart ist immer rätselhaft: es ist gut möglich, dass er eine Affäre in Temeswar hat. Jakob ist die annwesend-abwesende Figur dieses Romans, die die Handlungen und die Schicksale der anderen bestimmt.

Die Zwischenkriegszeit zeigt ihre furchtbaren Seiten auch in der kleinen Welt des multikulturellen Dorfes im Banat: die Zigeuner werden deportiert, während der Säuberungsaktionen wird auch „das Serbenmädchen“ Katica, die Freundin des Erzählers, ermordet. Der ganze Roman kann auch aus der Perspektive der Vater-Sohn-Beziehung interpretiert werden, wie die ersten zwei Romane von Florescu, aber wenn *Wunderzeit* und *Der kurze Weg nach Hause* ein Denkmal der Vaterfigur bauen, und der Vater als Vorbild dargestellt wird, ist dieses Verhältnis in *Jakob beschließt zu lieben* äußerst problematisch, gespannt und beeinflusst entscheidend und tragisch die Ereignisse. Die ganze Kindheit und Jugend hindurch versucht Jacob, von seinem Vater geliebt und geschätzt zu werden. Jakob hasst den eigenen Sohn, der seiner Meinung nach nicht genug physische Kraft und Willen besitzt. Deswegen liebt Vater mehr Sarelö, den Zigeuner, der ihm im Hof hilft und zögert keinen Augenblick, den eigenen Sohn statt Sarelö deportieren zu lassen, um den Zigeunerjungen zu helfen, denn er will ihm Hab und Gut überlassen.

Mit der Deportation beginnt auch der eigentliche Bildungsroman von Jacob, der sich Schritt für Schritt entwickelt, und zum wahren Manne wird. Zuerst gelingt es ihm, den Deportationszug zu verlassen, und zu fliehen. Fast tot wird er von einem Pfarrer entdeckt; bei dem alten Mann wird Jacob Zuflucht finden, und ihm bei seiner Arbeit helfen, nämlich die Knochen der Toten aus einem Massengrab auszugraben, sie zu putzen, und sie dann christlich zu begraben. In all diesen Jahren, als er heimlich beim Pfarrer gewohnt hat, hat sich Jacob geistlich und physisch entwickelt. Er muss aber wieder fliehen, denn der alte Zigeuner, der Särge für den Pfarrer zimmert, in ihm den wahren Jacob Obertin erkennt, und ihm die Wahrheit enthüllt: auch Sarelö ist Jakobs Sohn, denn er hat früher eine Affäre mit der Zigeunerin Ramina gehabt, einer geheimnisvollen Figur, die magische Kräfte und Kenntnisse gehabt haben soll. Jacob muss wieder fliehen, taucht in Temeswar unter falschem Namen auf, wo er den Bettlerkönig Muscă auf dem Rücken tragen muss, und als Gegenleistung bekommt er Unterkunft und Essen. Florescu beweist dem Leser, dass er sowohl das dörfliche Milieu, als auch das großstädtische ausgezeichnet darstellen kann, Dorf und Stadt sind sehr lebendig in seinem Buch, besitzen die Kraft, den Leser durch ihre Wirklichkeitsnähe zu beeindrucken, die von der Beobachtungsfähigkeit des Autors gefördert wird.

Jacob kommt endlich nach Jahren voll Abenteuern und Gefahren, denen er sich gewachsen gezeigt hat, in Triebswetter an. Dort, wie im ganzen Land, hatten die Kommunisten die Macht übernommen. Er entdeckt eine neue Welt, die Diskrepanz zwischen der ihm vertrauten und der veränderten Welt ist groß, alle sind davon betroffen. Die Tragik der Geschichte umfasst alle Ebenen der Gesellschaft: die große, sowie die individuelle Ebene: der alte Jakob hat alles wegen dem schlaunen Sarelö verloren, sein Besitz, den auch er vom seinem Schwiegervater durch List bekommen hat, gehört nicht mehr zu ihm. Dann verlieren alle Bauern ihre Grundstücke, die von Kommunisten verstaatlicht wurden.

Die Schwaben in Triebswetter sind dazu entschlossen, nach Deutschland auszuwandern, solange das von den kommunistischen Behörden noch erlaubt ist. Jacob will mitfahren, sein Vater ist aber fest entschlossen, das Dorf nicht zu verlassen. Es scheint, dass die Beziehung zwischen Vater und Sohn, die nach Jakobs Rückkehr zu funktionieren begann, beendet werden wird. Aber der Vater beweist noch einmal, dass er eigensinnig und egoistisch ist, und verhindert seinen Sohn mittels der rumänischen Behörden, das Land zu

verlassen. Früher wollte Jakob den Jungen wegschicken, jetzt will er ihn bei sich haben, weil er nicht allein leben kann.

Der Roman spielt sehr geschickt mit der Zeit und dem Raum, die die Handlungen bestimmen: Florescu verwebt die Zeitebenen und die Orte, wo sich die Ereignisse abspielen. Neben dem 20. erscheinen auch das 17. und 18. Jahrhundert, der dreißigjährige Krieg, wo Elsas Urahnen gekämpft haben. Das Bild Deutschlands ist sehr gelungen, man bekommt den Eindruck, dass die Protagonisten durch ein mätopisches Land wandeln, durch eine unbestimmte Zeit, die kontrapunktische Erzählung bekommt einen ahistorischen Rahmen, wenn die Vorfahren zu Protagonisten werden, so dass der Eindruck entsteht, dass alle Ereignisse *hic et nunc* passieren können, dass die Geschichte sich immer wiederholt. Damals und jetzt werden die Menschen brutal ermordet, die Zigeuner gejagt, den Besitz gestohlen. Man lernt aus den Fehlern der Geschichte nichts, man wiederholt die gleichen unsinnigen und unmenschlichen Denk- und Handlungsmuster.

Cosmin DRAGOSTE
Universität Craiova
cdragoste@gmail.com

Jörn Albrecht, *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*

Jörn Albrecht hat eine Arbeit über die literarische Übersetzung geschrieben, die ihren wissenschaftlichen Wert behält. Er bemüht sich, „eine allgemeinverständliche Synthese vorzulegen.“ Im Mittelpunkt stehen die Literaturbeziehungen zwischen dem deutschen und den benachbarten Sprachräumen.

Im ersten Teil des Buches werden die Geschichte und die Theorie des Übersetzens dargestellt. Albrecht beschäftigt sich mit dem alten rhetorischen Frageschema *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*, nämlich was wurde wann, warum und wie übersetzt. Präzis beantwortet er die Frage, wer mit welchen Hilfsmitteln übersetzt hat. Er fügt Übersetzungsbibliographien und einen Überblick über die vorhandene Übersetzungsliteratur hinzu. Er führt die Übersetzungstheorie und -praxis ein und erklärt die Unterschiede zwischen „freiem“ Übersetzen und „wörtlichem“ oder „treuem“ Übersetzen, durch das „Sinn, Stil und Wirkung“ des originalen Textes bewahrt werden. In einem weiteren Kapitel beschäftigt er sich mit der Bibel, die noch immer eine Herausforderung für den Übersetzungsforscher darstellt. Zuletzt untersucht der Verfasser, inwieweit die Zielsprache durch eine Übersetzung beeinflusst werden kann.

Im zweiten Teil des Buches bezieht sich Albrecht auf die kulturelle Wirkung der literarischen Übersetzung. Er bewertet den Beitrag der Disziplinen Literaturgeschichte, Literaturwissenschaft und Vergleichende Literaturwissenschaft zur Übersetzungstheorie und Praxis. Doch in seinem Kapitel „Vom literarischen Kanon zum literarischen Markt“ hat Albrecht die Gelegenheit verstreichen lassen, sich ausführlicher auf den zeitgenössischen literarischen Markt zu beziehen. Er betont nur, wie wenig die Arbeit der Übersetzer in Besprechungen von neu erschienenen oder neu aufgelegten Büchern beachtet werde. Zunächst präsentiert er verschiedene europäische Nationalliteraturen in ihrer Rolle als „Nehmende“, dann in der als „Gebende“.

Und darin liegt die Stärke des Buchs: Wer sich von zunächst unübersichtlich erscheinender Gliederung nicht abschrecken lässt, wird mit viel Wissenswertem über die anschaulich illustrierte Geschichte und Theorie literarischer Übersetzung belohnt. Sowohl für interessierte Laien als durchaus auch für das Fachpublikum ist Albrechts Dokumentation eine Fundgrube historischen Kulturguts. Die zahlreichen Beispiele diffiziler Übersetzungsfragen sowie die kontrastiven Betrachtungen der deutschen und der romanischen Sprachen tragen zur Sensibilisierung angehender Literaturübersetzer im Umgang mit den Feinheiten und Freiheiten des Übersetzens bei.

Carmen BERCEA
Universität „Stefan cel Mare“ Suceava
berceakarmen@yahoo.com

IV. NOTE DESPRE AUTORI

NOTE DESPRE AUTORI

Silvia-Oana ALESTAR is a Ph.D student at the Stefan cel Mare University of Suceava. She is currently participating in the POS-DRU Program, “Knowledge Challenges and Development through Doctoral Research”, financed by the European Social Fund, “Invest in people!” Her Ph.D. thesis is in French Linguistics, *Le temps et l’espace dans le discours littéraire surréaliste: le cas de Boris Vian*, and her Ph.D. supervisor is Professor Vasile DOSPINESCU, Ph.D. She is also a member of the CADISS research team in discourse analysis, from the Stefan cel Mare University of Suceava.

oana_alestar@yahoo.com

Simona ANTOFI is Professor at the Department of Romanian Language, Literature and Journalism, Faculty of Letters, “Dunărea de Jos” University of Galați and one of the directors in charge of the Research Centre *Intercultural Communication and Literature*. She currently teaches such courses as *Cultural Identity and Multiculturalism*, *Cultural Specificity and Identity in South-Eastern Europe*, and *Balkanism*, within the framework of the master programme, as well as *Romanian Culture and National Identity*, and *Intercultural Communication* as part of the journalism (undergraduate) curriculum. She is also the coordinator of several research projects and the author of numerous papers on affiliated topics like “Cultural Identity and Multiculturalism. A Romanian Identity Profile” (in *Cultural Limits and Literature*, Galați, 2006), “Les modèles culturels identitaires roumains, des solutions d’intégration européenne et d’autolégitimité” (in *CEDIMES*, Târgoviște, 2006), “The Relation between Native and European-Focused Patterns: Structuring Identity Constructs in Romanian Literature. Western Romantic Models and their Relevance” (in *Language and Literature: Identity Markers within the European Context*, Pitești, 2005), etc.

simoantofi@yahoo.com

Liliana-Stela BALAN is a teacher of Romanian literature and a Ph.D. student at The Stefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences. Her Ph.D. thesis, under the scientific supervision of Professor Mircea A. Diaconu, focuses on Romanian literature of the exile. She is currently participating in the PRO-DOCT Program POSDRU/88/1.5/S/52946, project co-financed by The European Social Fund through The Operational Sectorial Program for the Human Resources Development “Knowledge Challenges and Ph.D. Research”.

tgstela@yahoo.com

Mathilde BATAILLÉ is currently finishing her PhD thesis in 20th century French literature supervised by Professor Arlette Bouloumié (University of Angers, France). Her PhD is titled: "From novel to short text: the time apprehension in the work of Michel Tournier". Bataillé is part of a research project on Imagination, Writing, and Culture (CERIEC) at the University of Angers. She teaches courses at the literature department of the University of Angers. She wrote several papers on Michel Tournier's work. She is particularly interested in contemporary novel, the representation of time in literature and writing of history.

bataillemathilde@yahoo.fr

Markus BAUER (Berlin) free lance author, studied German Literature and History at the Universities of Passau and Marburg, lecturer at the University of Iași (Jassy; Romania), Research Fellow University of Portsmouth (UK). His PhD thesis was on *Melancholy in the works of Walter Benjamin*. Selected books: *Farbphantasien, Dingallegorese und Raumzeit. Studien zur Melancholie bei Walter Benjamin*. Wien, Zürich, Berlin: LIT Verlag 2008; *In Rumänien. Auf den Spuren einer europäischen Verwandtschaft*. Berlin: Transit 2009; (ed. with Thomas Rahn): *Die Grenze. Inszenierung und Begriff*. Berlin: Akademie Verlag 1997; (collaborator): *Lesen Wahrnehmen Deuten. Erich Auerbachs Lektüre der Moderne*. Frankfurt: Klostermann 1998 (Analecta Romanica 58). Selected book chapters and articles: *Land und Meer – Black Sea and Caucasus in German Literature and Culture*. In: *Proceedings of „Black Sea and Caucasus, Bukarest New Europe College 2010“*. Cambridge 2011 (forthcoming); *After the Conference: Yiddish Life in Czernowitz before World War I*. In: Wolf Moskovich (ed.): *Yiddish – A Jewish National Language at 100. Proceedings of Czernowitz Yiddish Language 2008 International Centenary Conference*. Jerusalem, Kiev 2010 (= *Jews and Slavs*, vol. 22), S. 23-30; *Rascoala – the last peasants' revolt*. In: *History Today* (London) 60 (2010), no. 9, S. 47-53; „Czernowitz“ – „Mitteleuropa“: Theater und Medien in der Produktion virtueller Räume. In: Cornelia Jöchner (ed.), *Räume der Stadt. Von der Antike bis heute*. Berlin: Reimer Verlag 2008, S. 289-304; *Zur Geschichte eines ‚Pogroms‘ – Iași, Juni 1941*. In: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 14 (2004), no.2, S. 537-551; *Beschwörung der Résistance. André Malraux' „Oraison funèbre“ auf Jean Moulin*. In: *Rhetorik* vol. 22 (Krieg und Rhetorik. Hg. v. Thomas Rahn), Tübingen 2003, S. 104-116.

markusbauer2004@hotmail.com

Carmen BERCEA is a graduate of Faculty of Letters and Communication Sciences, profile French and German Languages, at the “Ștefan cel Mare” University of Suceava. She is currently a student in 2nd year for the Master Diploma, at the “Ștefan cel Mare” University of Suceava, area of research' *Theory and Practice of Translations*.

berceakarmen@yahoo.com

Dana Mihaela BEREHOLSCHI is a graduate of the “Dunărea de Jos” University of Galați, Faculty of Letters, class of 2000. In 2005, she becomes the holder of a Masters Degree in Traductology awarded by the “Ștefan cel Mare” University in Suceava. In May 2011, she defended her PhD thesis with the title *La traduction en tant que série ouverte: le cas de Balzac* at the “Ștefan cel Mare” University in Suceava, under the guidance of Prof. Univ. Dr. Muguras Constantinescu. She is a teacher at the Theoretical High School “Ion Luca” in Vatra Dornei and a French translator, authorized by the Romanian Ministry of Justice.

danabereholschi@yahoo.fr

Florina CERCEL is a doctoral student at the Ștefan cel Mare University of Suceava. She is currently participating in the POSDRU Program, "Doctoral Burses at USV", financed by the European Social Fund, "Invest in people!" Her Ph.D. thesis is in Translation Studies, *Traduire l'identité multiple. Le cas d'Amin Maalouf* and her Ph.D. supervisor is Professor Muguraș Constantinescu, Ph.D.

florina.cercel@yahoo.fr

Jean-Pierre CHASSAGNE is a Reader in the Department of German Studies at Université Saint-Etienne. In 1999, he defended his PhD thesis: Scepticism in the narrative works of Leo Perutz at Université Grenoble. As a researcher at Centre d'Etudes sur les Littératures Etrangères et Comparées in Saint-Etienne, and Centre de recherches en Langues et Cultures Européennes, Lyon II, he has published several articles on Leo Perutz, Ernst Weiß, Richard Beer-Hofmann, Alfred Kubin, Alfred Kolleritsch, Johannes Urzidil, and on Georg Trakl's poems. His research mainly focuses on identity crisis, mythical writing, motionless journeys, transgression, the untruth, the shapes and figures of strangeness.

jean-pierre.chassagne@neuf.fr

Raluca DIMIAN-HERGHELIGIU teaches German literature at the Department of Germanic Languages at The Ștefan cel Mare University of Suceava. She obtained her Ph.D. degree from École Pratique des Hautes Études, Paris, with a thesis in comparative literature on temporality in Proust and Thomas Mann. She has received numerous scholarships for academic studies and research in Germany and France and she has authored more than twenty journal and conference articles in the area of literary criticism, as well as a monograph entitled "Physionomies franco-allemandes: Thomas Mann et Marcel Proust entre la réception et la diffusion", Demiurg Publishing House, Iași, 2008. She is a member of four international professional organizations.

ralu_meu@yahoo.com

Cosmin DRAGOSTE is a Senior Lecturer of the University of Craiova, Faculty of Letters (Department of British, American and German Studies). He teaches old German literature and civilisation, German language literature of Romania and translation studies. More than 200 articles published in Romanian and foreign journals. About 100 translations from German literature and German language literature from Romania (books or translations published in journals and volumes). Published books (selected): Herta Müller – metamorfozele terorii (*Herta Müller – The Metamorphoses of Terror*) (2007), Măgele de sticlă (*Glass Beads*) (2008).

cdragoste@gmail.com

Ioan FĂRMUȘ is a student of the doctoral school at the University „Ștefan cel Mare” of Suceava, the Philological section. His research theme is Looking back, the reader. Hypostases of the reader in Romanian prose coordinated by Professor Mircea A. Diaconu.

farmusioan@yahoo.com

Salim GASTI is PhD student in 5th year in Arabic literature in the Sorbonne Paris 4, and teacher of Arabic in the secondary. His searches and publications are in the field of the

classic and contemporary Arabic literature, the Arabic and French literature from the Maghreb, the translation and the sociology of the literature.

gasa-2006@hotmail.fr

Fabian GROSSENACHER studied German language and literature studies, media studies and sociology at the universities of Basle (Switzerland) and Freiburg i. B. (Germany) and graduated in 2008. Since January 2009 he is member of the graduate school "Image and Time" at the National Research Program Eikones/Iconic Criticism in Basle. He is currently working on his doctoral thesis to "Images of Childhood in Literature Around 1900".

fabian.grossenbacher@unibas.ch

Matthias HAFT is □B.A. in German studies at University of Leipzig since 2009.

matthias.haft85@web.de

Ingrid LACHENY is a graduated teacher of German in a French school and at the University Sorbonne Nouvelle – Paris 3. She is a doctor in German literature from the University Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (2009). Book: *Les Frères de Saint-Sérapion d'E.T.A. Hoffmann: une œuvre "d'art total"*, Saarbrücken: EUE 2010. Areas of research: 18th- and 19th-century literature; Romanticism; Aesthetics (artistic interaction).

ingridremy@orange.fr

Martina LÄUBLI studied German language and literature and theology in Zürich and Berlin. She finished her studies with a thesis about W.G. Sebalds *Austerlitz*. In her current dissertation project she explores the correlation of subjectivity and body in texts of Jean-Jacques Rousseau, Karl Philipp Moritz and W.G. Sebald. She has been working as assistant at the Deutsches Seminar of the Universität Zürich and will now start to work in a publishing house.

martina.laebli@gmx.ch

Petronela MUNTEANU is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, where she is preparing a thesis entitled *Le problème des marques culturelles et des référents culturels dans la traduction et l'adaptation de l'œuvre de Victor Hugo*, under the supervision of Professor Muguraș Constantinescu, Ph.D.. She has published several articles on specific issues concerning the translation of Victor Hugo in Romanian. (*Atelier de traduction*, 11, 12 / 2009, 13 / 2010, Editura Universității Suceava; *DOCTUS*, 3 / 2010, Editura Universității Suceava; Colloque international: *(En)Jeux esthétiques de la traduction. Ethique(s), techniques et pratiques traductionnelles*, Universitatea de Vest, Timisoara). She is a member of the exploratory research project *Traducerea ca dialog intercultural / La traduction en tant que dialogue interculturel* (programme CNCSIS PN II, IDEI): Code: ID_135, Contract No. 809 / 2009.

munteanupetronela@yahoo.com

Tatiana MUNTEANU is a doctoral student at the Ștefan cel Mare University of Suceava. Her Ph.D. thesis is in Francophone Studies, *Le roman du terroir au Québec: l'interdépendance entre l'homme, la terre et la religion*, and her Ph.D. supervisor is Professor Elena-Brândușa Steiciuc, Ph.D.

tania_munteanu@yahoo.com

Eva NÄGELI (*1982, Winterthur) has been studying History of art and German language and literature at University Basel since 2004 and from 2006-07 at University College London. Currently she is working on her master thesis about ‚Rescue at Heinrich von Kleist‘.
eva.naegeli@stud.unibas.ch

Dana NICA, associate lecturer at the Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Faculty of Letters, Department of French Language and Literature. PhD in French literature (Alexandru Ioan Cuza University of Iași and Blaise Pascal University of Clermont-Ferrand): *Débat d'idées et argumentation au XVIIe siècle français. Pratiques discursives chez Pascal*. Books (coeditor): *Regards sur le Québec* (2009); *Dicționar de francofonie canadiană* (2011). Translations: *Blaise Pascal, Despre spiritul geometric. Despre arta de a convinge* (2009). Areas of research: seventeenth and eighteenth century French literature and civilization; French Canadian literature; literary hermeneutics; rhetoric and argumentation; intercomprehension in Romance languages; computer-assisted translation.
dananica@yahoo.com

Dr. **Rainer NOSKE**, geb. 29.10.1965 in Euskirchen / Nordrhein-Westfalen; Studium der Philosophie und Germanistik in Bonn; Magister und Promotion ebenda; danach zweites Studium Latein und Indogermanistik in Bonn und Köln; lebt als Sprachdozent (DaF) und Übersetzer aus dem Afrikaans (Hennie Aucamp u.a.) und Englischen (Paul Feyerabend u.a.) in Bonn; langjährige Freundschaft mit Hans Wollschläger (1935-2007).
rainernoske@aol.com

Mihaela PARPALEA is a lecturer in German Linguistics at the “Transilvania” University of Brasov. She has a PhD in linguistics/ didactics. She has research in methods and writing comprehension. She is the author of many articles among which the following are the latest: „Expanding vocabulary by using figurative language“, *Buletinul Universității Transilvania Brașov*, 2010; „Konnotative Bedeutungen und Ambiguitäten lexikalischer Einheiten“, *Kronstädter Beiträge*, 2010; „German Word Order“, *Buletinul Universității Transilvania Brașov*, 2009; „Muendliche Kommunikationsfähigkeit und ihre Bedeutung“, *Kronstädter Beiträge*, 2009; „Sprachliche Fügungen im Zeichen der Interferenz“, *Oradea*, 2009; „Diskursforschung in Deutschland“, *Synergy*, 2009. Her main interests are discourse analysis, teacher education and her current research focuses on reading and writing. She has wide experience in teaching German as foreign language. She contributes to various teacher training programmes.
parpalea@yahoo.com

Daniela PINTILEI is a doctoral student at The Ștefan cel Mare University of Suceava, where she is preparing a thesis entitled *Traduire et retraduire l'œuvre d'Emile Zola en roumain*, under the supervision of Professor Muguraș Constantinescu, Ph.D. She is part of the POSDRU Program, financed by the European Social Fund, project PRO-DOCT.
danielapintilei@gmail.com

Peter C. POHL is Lecturer of German Literature and Cultural Studies at the EMA University Greifswald and the University Bremen. He is teaching courses in 19th and 20th century Literatur and Culture (Literary Theory, Time and Literature, Goethe). Books: *Zwischen Normativität und Normalität* (2009), *Konstruktive Melancholie*. Robert Musils

"Der Mann ohne Eigenschaften" und die Grenzen des modernen Geschlechterdiskurses (2011). Areas of research: Bildungsroman, Leisure and Aesthetics, Intermediality, Gender Studies, Theories of Recognition.

pohlp@uni-greifswald.de

Carmen-Elisabeth PUCHIANU is Associate Professor of German Literary Studies at the Philological Faculty of Brasov (Transilvania University). She teaches courses in German Literature of the 18th, 19th and 20th century, in Intercultural Studies of German Literature written in Romania (MA) and also a course in Creative Writing. She is the author of an important study on Thomas Mann, published in Germany, as well as the editor of the yearly publication on German Language and Literary Studies, "Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung" (Brasov:Aldus). Carmen Elisabeth Puchianu is also known as an author of poetry and prose written in German.

c.e.puchianu@unitbv.ro

Johann REIBER, born 1979 in Regensburg. MA in German Literature and Philosophy at Universität Regensburg and Humboldt-Universität Berlin. Since autumn 2008 Ph.D. candidate at the doctoral program Lebensformen und Lebenswissen at Europa Universität Viadrina Frankfurt Oder with PhD-project „Spracharchäologie und Sampling - Postavantgardistische Ortungen der Lyrik bei Brinkmann, Kling und Köhler“ (Archeology of Language and Sampling – Post-vanguard Localisations of Poetry in Brinkmann, Kling and Köhler). Scientific papers on contemporary poetry, contemporary theatre and on vanguard aesthetics. Publication of poetry, prose and essays in several literary journals and anthologies. 2010 jury award for self-written play with performance group PlastikWorks at the 100Grad Berlin theatre festival.

johannreisser@googlemail.com

Silvia RICHTER: Born December 28, 1978 in Darmstadt (Germany) / 2005 "Magistra Artium" (M.A.) received from the Ruprecht-Karls-University, Heidelberg / Ph.D. thesis Language, Philosophy and Judaism in the Work of Emmanuel Levinas and Franz Rosenzweig, submitted in May 2011 at the Hochschule für Jüdische Studien in Heidelberg / Recent publication: „Ethics and Narrativity in the Work of Emmanuel Levinas – The Openness of the Saying and the Recognition of the Other“, in: Ethik, Anerkennung, Gerechtigkeit. Philosophische, literarische und gesellschaftliche Perspektiven, ed. by Alexandra Böhm, Antje Kley und Mark Schönleben, München, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, pp. 141-162.

silvia.richter@hfjs.eu

Florica TEODORIUC is a teacher in the special educational system – a school for the deaf; she is a PhD student at the "Stefan cel Mare" University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences. Her thesis, under the scientific supervision of Professor Mircea A. Diaconu, explores the political post-communist novel area.

florinateodoriuc@yahoo.com

Irena TRUJIC is a PhD candidate at the University of Montreal where she is completing a thesis on Latin intertextuality in nineteenth century Quebec literature.

irena.trujic@gmail.com

Ramona TRUFIN graduated 2002 from the Faculty of German and English Languages and Literatures of the Alexandru-Ioan-Cuza-University in Jassy. She completed a Master's degree in German Cultural Studies at the same university and a Master's degree in European Studies at the Humboldt University in Berlin. She is a publicly appointed and sworn translator and interpreter for Romanian and English in Germany. Her translating activity includes literary translations from German into Romanian: Ingeborg Bachmann: „Malina” (2007); Julia Franck „Die Mittagsfrau” (2011). Since April 2005 she has been working on her Ph.D. project about Ingeborg Bachmann at the University of Konstanz.

ramona.trufin@googlemail.com

Georgeta ȚAN is a Ph.D. student at the The Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Sciences of Communication; Ph.D. Domain: Philology (Literature); supervisor: Professor Mircea A. Diaconu, PhD. Her thesis is on Norman Manea.

getuta82@yahoo.com

Florin ȚUPU is PhD student at the Faculty of Letters from University “Alexandru Ioan Cuza” Iași, preparing a thesis titled *From theology to literature. Romanian post-war allegory in literature*. Books: *Songs of the Virgin. Medieval marial poetry anthology* (2009). Research domains: postwar literature, writers, theologians; literature theology relations; communism history.

florin_tupu@yahoo.com