

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses
de littérature générale et comparée

47
2018

Schweizer Hefte
für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri
di letteratura generale e comparata

Swiss Review
of General and Comparative Literature

Raum und Narration Espace et Narration Space and Narration

herausgegeben von
Edith Anna Kunz und Joëlle Légeret

AISTHESIS VERLAG

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

Revue publiée par l'Association suisse de littérature générale et comparée
Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
A cura dell'Associazione svizzera di letteratura generale e comparata
Published by the Swiss Association of General and Comparative Literature

Redaktion:

Edith Anna Kunz und Joëlle Légeret

Präsidium:

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg, Département des langues et littératures,
Domaine Français, Av. de Beauregard 13, CH-1700 Fribourg
(thomas.hunkeler@unifr.ch)

Sekretariat:

Julian Reidy, Attinghausenstrasse 29, CH-3014 Bern (julian.reidy@me.com)

Wissenschaftlicher Beirat:

Arnd Beise (Fribourg), Corinne Fournier Kiss (Bern), Nicola Gess (Basel), Sabine Haupt (Fribourg), Ute Heidmann (Lausanne), Martine Hennard Dutheil (Lausanne), Edith Anna Kunz (St. Gallen), Joëlle Légeret (Lausanne), Oliver Lubrich (Bern), Dagmar Reichardt (Groningen), Martin Rueff (Genève), Niccolò Scaffai (Lausanne), Michel Viegnès (Fribourg), Markus Winkler (Genève), Sandro Zanetti (Zürich)

Beiträge zu Themenschwerpunkt oder Varia können beim Sekretariat eingereicht werden. Über die Publikation entscheidet die Redaktion auf der Grundlage eines Peer-Review.

Weitere Informationen zum *Colloquium Helveticum* sowie zur Mitgliedschaft bei der SGAVL: www.sagw.ch/sgavl.

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée
Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Swiss Review of General and Comparative Literature

47/2018

Raum und Narration

Espace et Narration

Space and Narration

herausgegeben von
Edith Anna Kunz und Joëlle Légeret

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Academia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Aisthesis Verlag Bielefeld 2019
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

[Open Access] ISBN 978-3-8498-1638-4
[Print] ISBN 978-3-8498-1308-6
[E-Book] ISBN 978-3-8498-1352-9
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung -
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Inhaltsverzeichnis

Thema

RAUM UND NARRATION / ESPACE ET NARRATION / SPACE AND NARRATION

Edith Anna Kunz	
Einleitung	7
Loreto Núñez	
Topographie(s) paratextuelle(s) de la narration des <i>Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm</i> dans leurs Zeugnisse	13
Kira Jürjens	
Flecken und Falten. Novellistische Spurensuche im Interieur (Gottfried Kellers <i>Regine</i>)	29
Uta Seeburg	
„Man soll sehen, dass hier gelebt wird.“ Die Inszenierung von Privatheit – in literarischen Interieurs des 19. Jahrhundert und der zeitgenössischen Interior-Fotografie	45
Corinne Fournier Kiss	
La crise de l’habiter dans la littérature européenne – Représentations de l’espace domestique dans <i>La Recherche de l’Absolu</i> (1834) d’Honoré de Balzac et dans <i>Le Maître et Marguerite</i> (1927-40) de Mikhaïl Boulgakov	61
Kristina Mendicino	
Caving In. Character-Spaces in Nietzsche and Poe	83
Julian Reidy	
„Kult“ und „show“ im Großherzogtum. Raum- und Repräsentationssemantiken in Thomas Manns <i>Königliche Hoheit</i>	101
Edith Anna Kunz	
Verrückte Möbel und Dinge. Kafkas Interieurs	119
Michael G. Levine	
Out-takes of a Life. On A Cinematic Moment in Benjamin’s <i>The Storyteller</i>	133

Michel Viegnes	
Home, Dark Home.	
Décors aporétiques chez Borges et Mandiargues	145
Andreas Härter	
Wohnhaft im Text.	
Versuch über narrative (De-)Semantisierung von Räumen	159
Rezensionen – Comptes rendus – Reviews	
Myriam Olah	
Quelles langues ? Quels mondes ? Quels textes ?	
(Lectures critiques et dialogiques : Emily Apter, <i>Against World Literature. On the Politics of Untranslatability</i>)	184
Sandro Zanetti	
,World Literature‘ – was sollte das sein?	
Diskussionsbeitrag zu Emily Apters <i>Against World Literature</i>	
(Kritische und dialogische Buchbesprechungen: Emily Apter. <i>Against World Literature. On the Politics of Untranslatability</i>)	191
Patrick Suter	
Une esthétique interculturelle de la réception	
(Fabien Pillet, <i>Vers une esthétique interculturelle de la réception</i>)	198
Corinne Fournier Kiss	
Fractales du monde – Chemins à travers les littératures du monde	
(Ottmar Ette, <i>WeltFraktale – Wege durch die Literaturen der Welt</i>)	204
Michel Viegnes	
Un Jésus postmoderne	
(Bruno Thibault, <i>Un Jésus postmoderne. Les récritures romanesques contemporaines des Evangiles</i>)	212
Andreas Härter	
Literarisch gespiegelt: Die Sprache – die Gabe – Das Böse – Die Zeit	
(Johannes Anderegg, <i>Literarisch gespiegelt: Die Sprache – Die Gabe – Das Böse – Die Zeit. Ein Skizzenbuch</i>)	216
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	219
Prospectus	
Band 48 (2019)	225

Thema

Raum und Narration

Espace et Narration

Space and Narration

Einleitung

Der vorliegende Band befasst sich mit Formen und Techniken der erzählerischen Vermittlung von Räumlichkeit. Er vereint die überarbeiteten Beiträge einer internationalen komparatistischen Tagung zum Thema „Raum und Narration“, die vom 26. bis 29. Oktober 2016 an der Universität Lausanne als gemeinsames Projekt der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (Thomas Hunkeler) und dem an der Universität Lausanne angesiedelten SNF-Projekt „Interieur und Innerlichkeit“ (Edith Anna Kunz) veranstaltet wurde.

Ein besonderer Fokus der hier versammelten Aufsätze liegt auf der Darstellung des Raumtyps Innenraum, der – wie die unterschiedlichen Lektüren aus verschiedenen Philologien vorführen – ein weitreichendes narratives Experimentierfeld darstellt. Im Zentrum der Auseinandersetzung steht zum einen die Frage, wie literarische Räume und Raumvorstellungen konstituiert und in eine narrative Progression übersetzt werden, zum anderen die Frage nach den unterschiedlichen – symbolischen, allegorischen, soziologischen oder poetologischen – Funktionszusammenhängen, in die das literarische Interieur eingebunden ist. Dieser Band will insbesondere an neuere Forschungsbeiträge anknüpfen, die die innenraumkonstituierenden und -gliedernden Medien wie Möbel oder Stoffe, Wände, Bilder oder Fenster in ihrer spezifischen Materialität und Medialität in den Blick nehmen und so die Exteriorität von Raumzeichen betonen. Damit grenzt er sich weitgehend von älteren Positionen ab, die das erzählte/dargestellte Interieur als übersetzte Innerlichkeit begreifen und die literarische Raumdarstellung vor allem für eine psychologisierende Figurendarstellung instrumentalisieren. Darüber hinaus kommen die Beiträge, die sich der Zeitspanne vom 18. bis zum 21. Jahrhundert widmen, einem Desiderat der strukturalistischen Narratologie nach, die sich nur marginal mit Raumdarstellung befasst hat.

Den Auftakt der weitgehend chronologisch angeordneten Beiträge bilden die Untersuchungen von *Loreto Núñez*, die die Topographie, mit der die Gebrüder Grimm ihre Märchenerzählungen ausstatten, als strategisches narratives Konstrukt entlarven. Mit Strategien des Spurenlegens und -lesens befassen sich die Beiträge von *Kira Jürjens* und *Uta Seeburg*, die ihr Interesse auf das literarische Interieur des 19. Jahrhunderts richten. Am Beispiel von Gottfried Kellers *Regine*-Novelle konzentriert sich Jürjens auf die textilen Spuren, die sich durch die Erzählung ziehen und zeigt im Detail auf, dass diese eng mit Fragen der Raumwahrnehmung und -darstellung verknüpft sind. Seeburg weitet ihre Ausführungen über Fontane und Henry James auf die Architekturfotografie des 21. Jahrhunderts aus und führt vor, wie die zeitgenössischen Fotografen – um ein Interieur zum Sprechen zu bringen – dieselben Mittel der Inszenierung einsetzen wie die realistischen Autoren:

In beiden Medien gehören die Inszenierung von Zufällen und Spuren zu den entscheidenden (Erzähl-)Strategien. Auf die Erschütterung des Ideals der bürgerlichen Wohnkultur konzentriert sich der Beitrag von *Corinne Fournier Kiss*. Mit Rückblick auf Balzac richtet er seinen Blick auf die Krise des Wohnens, die sich in zahlreichen Texten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts abzeichnet. Anhand der Innenraumschilderungen Bulgakovs wird aufgezeigt, wie sich die Phänomene Wohnungsmangel und Gemeinschaftswohnung insbesondere im sowjetischen Kontext mit besonderer Beharrlichkeit zur Sprache kommen. Ausgehend von einer Abhandlung des Philosophen Gustav Teichmüller befasst sich *Kristina Mendicino* in ihren Lektüren von Nietzsche und Poe mit einer anderen Art des Einstürzens räumlicher Ordnungen, ja mit einer Relativierung von Räumlichkeit überhaupt. Den Bestrebungen Thomas Manns nach Bewahrung von räumlicher Ordnung widmet sich dagegen der Aufsatz von *Julian Reidy*, der in den detailversessenen Beschreibungen von Gemälden, Salons und Wohnräumen in *Königliche Hoheit* eine komplexe spatiale Versuchsanordnung mit starker ideologischer Färbung ausmacht. Mit Verschiebungen von Raumanordnungen befasst sich *Edith Anna Kunz* in ihren Ausführungen zu den Interieurs in Kafkas *Proceß*-Roman. Sie zeigt, dass die Störungen, mit denen sich der Protagonist konfrontiert sieht, gerade in diesen äußerlichen Veränderungen und nicht durch Innensicht lesbar werden.

Metaphorisch gelesen wird der Innenraum von *Michael G. Levine*, der sich mit einer anderen Art des Erzählens, genauer: mit einem Erzählraum besonderer Art in Benjamins *Erzähler*-Aufsatz auseinandersetzt. Mit fantastischen Innenräumen und Erkundungen von Häusern, deren Möbel und Einrichtungen Irritationen hervorrufen, widmet sich der Aufsatz von *Michel Viegnes*, der anhand deskriptiver Raumschilderungen von Borges und Mandiargues aufzeigt, dass solche Motive, über alle Fantastik hinaus, eine tiefgehende Hinterfragung von räumlicher Struktur im euklidischen und newtonschen Sinne darstellen. *Andreas Härter* richtet schließlich sein Interesse auf unterschiedliche Arten und Funktionen narrativer De-semantisierung von Räumen bei Descartes und Richard Ford. Sein Fokus liegt dabei auf der erzählerischen Darstellung von Raum einerseits und der narratologischen Reflexion über die Herstellung literarischer Räume andererseits.

Unser Dank gilt der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften und der Universität Lausanne (Fonds „Interieur und Innerlichkeit“), die sowohl die Tagung als auch die Drucklegung durch namhafte Beiträge unterstützten. Ein herzlicher Dank geht auch an Thomas Hunkeler (Universität Freiburg) für die Mitarbeit bei der Tagungsplanung und -organisation sowie an die Kolleginnen und Kolleginnen der Section d'allemand der Universität Lausanne für die positive Aufnahme des Projekts. Danken möchte ich auch meiner Herausgeberkollegin Joëlle Légeret, die den

Rezensionsteil dieses Hefts verantwortet, sowie den Kollegen und den Mitgliedern des Beirats, die als Peer-Review-Gutachter zur Verfügung standen. Dem Aisthesis Verlag, namentlich Hanns-Martin Rüter und Germano Wallmann, sei für die angenehme Kommunikation sowie die umsichtige Betreuung dieses Bands gedankt.

Edith Anna Kunz

Loreto Núñez

Topographie(s) paratextuelle(s) de la narration des *Kinder- und Hausmärchen* gesammelt durch die Brüder Grimm dans leurs *Zeugnisse*

Wie kein anderes Werk haben die *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* unsere Vorstellung vom Märchenerzählen geprägt: was die Erzählinstanz als auch den Raum anbelangt, wo eine solche Märchennarration stattfindet. Wie die aktuellen Forschungsergebnisse zeigen, entspricht dieses Bild nicht der Realität, sondern einer fiktiven Konstruktion und kann mit dem vom Mainqueneau vorgeschlagenen Konzept der „Szenographie“ angegangen werden, einer fiktiven Sprechbühne, die sowohl eine zeitliche („Chronographie“) als auch eine räumliche („Topographie“) Komponente beinhaltet. Der vorliegende Beitrag fokussiert auf die Topographie der Märchen-Sammlung, wie sie von den Grimms im paratextuellen Abschnitt der „Zeugnisse“ konzipiert wird, wo die Brüder andere Autoren zitieren. Durch eine vertiefte Analyse wird aufgezeigt, wie sehr die Vorgehensweise der Grimms als Manipulation betrachtet werden kann, um ihre Topographie der Märchennarration zu gestalten.

Introduction

Dans cette contribution sur les *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*¹, il sera question de l'espace et de la narration non pas dans la perspective de l'histoire représentée mais dans celle de la narration à proprement parler, « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place ».² Je ne m'attarderai pas sur les espaces représentés dans les *Märchen* des Grimm mais sur l'espace de leur narration, de l'acte narratif qui les produit. Comme le rappelle Genette, cette situation narrative n'est pas toujours réelle, elle relève au contraire souvent de la fiction. Encore faut-il préciser que la narration des *Märchen* des Grimm n'est pas représentée explicitement en tant que telle. Les Grimm ne mettent pas en scène un narrateur parlant de sa situation narrative, de l'espace-temps de sa narration. Ils ne construisent pas non plus une situation enchâssée où un narrateur second serait décrit depuis l'extérieur par une autre instance.

Pourtant, surtout quand il est question de contes ou précisément de *Märchen*, le lecteur a souvent une image bien précise qui lui vient à l'esprit.

1 Le titre sera abrégé *KHM* par la suite ; pour me référer aux pièces constituant le recueil, je raccourcis l'expression générique *Kinder- und Hausmärchen* par *Märchen*.

2 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

On se figure une instance narrative avec des traits particuliers : généralement, on pense à une femme, plus concrètement à une vieille femme ; quelquefois une servante, placée dans un intérieur au coin du feu, souvent une grand-mère, qui s'adresse la plupart des fois à des enfants. Ces figurations de narrateurs et narrataires ainsi que de leur situation narrative ont été prises pour réelles par certains critiques, notamment par les chercheurs du domaine du folklore. Or, il ne s'agit pas d'une réalité, mais, selon Maingueneau, d'une « < scène [d']énonciation >, qui n'est réductible ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur ».³ Maingueneau explique qu'« < entre > le texte et le contexte il y a l'énonciation, < entre > l'espace de production et l'espace textuel il y a la scène d'énonciation, un < entre > qui déjoue toute extériorité immédiate ».⁴ Il est donc question d'un procédé discursif qui dépasse la frontière de la fiction et relie cette dernière à son énonciation. C'est dans cette « scène narrative construite par le texte », poursuit Maingueneau, « que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation ».⁵

Dans ce qui suit, j'aborderai cette construction scénographique, en me focalisant sur les aspects topographiques, dans les textes accompagnant les *Märchen* à proprement parler des Grimm. Je survolerai d'abord certains éléments des péritextes, des « frontières du texte marquées par les énoncés du titre, du sous-titre, de la dédicace, de la préface, etc., bref l'ensemble de l'appareil d'encadrement du texte ».⁶ Ces textes sont d'une grande importance pour l'interprétation des œuvres, aussi en ce qui concerne la scénographie. Je me concentrerai ensuite sur les paratextes, les « signaux accessoires [...] qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire ».⁷ Dans les paratextes, les Grimm me semblent réaliser deux stratégies. D'une part, ils se mettent en avant comme des chercheurs scientifiques (même si leur scientificité est discutable, nous le verrons). A partir de cette autorité ils disqualifient d'autres auteurs et dissimulent leurs intertextes pour faire passer leur recueil comme celui faisant foi.⁸ De l'autre, les paratextes soutiennent la scénographie mise en place dans les péritextes et les *Märchen*.

3 Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 42.

4 Maingueneau, *Le Discours* (comme n. 3), p. 107.

5 Maingueneau, *Le Discours* (comme n. 3), p. 192.

6 Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Des genres à la généralité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages* 153 (2004) : p. 62-72, ici p. 68.

7 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

8 Voir Ute Heidmann, « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », *Féeries* 9 (2012) : p. 9-28, en particulier p. 23-24 et Loreto Núñez, « Les commentaires paratextuels des *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* », *Féeries* 9 (2012) : p. 197-247.

Cela est particulièrement le cas dans la section paratextuelle des *Zeugnisse* : les Grimm y citent d'autres auteurs pour parler des *Märchen* en général et appuyer leur autorité scientifique ; en même temps, les passages évoqués présentent des chronographies et topographies telles qu'ils veulent les construire pour la narration de leur *KHM*.

I. Quelques éléments topographiques péritextuels

Le concept de scénographie a permis à Heidmann de montrer que les études défendant l'apparente origine populaire et orale des contes comme ceux de Perrault ou précisément des Grimm se construisent en fait sur une erreur qui prend pour réel ce qui est une construction textuelle à laquelle les images accompagnant les diverses éditions ont contribué. C'est notamment le cas pour les fameuses images du recueil de Perrault. Ce genre d'image construit une scène qui est devenue prototypique pour le genre que nous désignons comme « conte ». On fait croire au lecteur qu'il est en train de lire ce que quelqu'un a entendu raconter à des enfants dans un intérieur fermé, au coin du feu, et qu'il a ensuite mis par écrit. Toutefois, la chercheuse a montré jusqu'à quel point il s'agit là « d'une scénographie en trompe-l'œil » pour des contes non naïfs, mais « pseudo-naïfs ».⁹ Heidmann a poursuivi ses recherches en abordant aussi le corpus des Grimm. Selon elle, ces derniers se sont basés sur Perrault pour « légitimer la scénographie pseudo-populaire » de leurs *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*.¹⁰

À l'opposé de ce que les Grimm veulent faire croire, les recherches fouillées ont montré qu'ils ne sont pas allés collecter leurs *Märchen* à la campagne auprès de paysannes allemandes ; au contraire, ils ont été en contact avec des jeunes femmes huguenotes qui connaissaient bien, notamment, les contes littéraires français.¹¹ Or la scénographie fictive de collecteurs a été prise pour

9 Parmi les nombreux travaux de Heidmann à ce sujet, je me limite ici à mentionner deux particulièrement complets : « Intertextualité et dialogicité des contes », dans Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris, Garnier, 2010, p. 31-152, en particulier p. 54-65 et « L'efficacité heuristique du concept de scénographie pour l'étude comparative des contes », dans Johannes Angermüller et Gilles Philippe (dir.), *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015, p. 147-156.

10 Heidmann, « L'efficacité » (comme n. 9), p. 155.

11 Sur ces échanges, qui ne correspondent pas à l'image que veulent présenter les Grimm, cf. p. ex. Jens E. Sennewald, *Das Buch, das wir sind. Zur Poetik der Kinder und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 62-65, ainsi que Willem de Blécourt, « Fairy Grandmothers : Images of Storytelling Events in Nineteenth-Century

réelle, notamment à la suite de leur travail sur les péri-textes entourant leurs *Märchen*, comme le sous-titre, « *gesammelt durch die Brüder Grimm* ». Heidmann a démantelé cette construction à travers son étude détaillée de la préface de la première édition du recueil des Grimm de 1812. Elle a mis en avant la construction de la topographie particulière des *Kinder-* et surtout des *Hausmärchen* « à la Grimm » en insistant sur ce qu'elle désigne comme le trait « contes-épis de blé » des *Märchen* reliés au terroir allemand ainsi que sur l'importance du *Heim*, familial ou national :

Le choix du titre du recueil des Grimm participe, comme chez Perrault, de l'élaboration de la scénographie. Si l'étiquette générique *Kindermärchen* était assez courante en 1812, le terme *Hausmärchen*, par lequel on peut entendre « contes pour la maison ou le foyer », était plus inhabituel, notamment en association avec *Kindermärchen*. En qualifiant leurs récits d'« innocents contes domestiques » (« *diese unschuldigen Hausmärchen* »), les Grimm associent dans ce syntagme l'innocence des enfants et l'intimité de « tous les endroits restés secrets dans les habitations et les jardins » (« *alle heimlichen Plätze in Wohnungen und Gärten* »), et menacés de disparition par l'invasion d'un luxe vain (« *einer leeren Prächtigkeit* »). Par le biais de l'évocation suggestive de ces endroits désignés comme *heimlich*, terme qui signifie à la fois « secret » et « propre au foyer » (*Heim*), les préfaciers créent la topographie du nouveau genre qu'il s'agit de promouvoir.¹²

Contrairement à d'autres auteurs, les Grimm n'ont pas eu recours massivement à des représentations iconiques pour soutenir leur scénographie, chronographie et topographie, cela malgré les différentes rééditions de leur texte.¹³ La première édition ne comportait pas de représentations. Par contre, pour celle de 1819, il y a une image pour chacun des deux volumes, réalisée

Germany », *Relief* 4.2 (2010) : p. 174-197, en particulier p. 180-182 et en général Willem de Blécourt, *Tales of Magic, Tales in Print. On the Genealogy of Fairy Tales and the Brothers Grimm*, Manchester, Manchester University Press, 2012 ; cf. aussi Heidmann, « Le dialogisme » (comme n. 8), p. 17-22.

12 Heidmann, « Le dialogisme » (comme n. 8), p. 14.

13 Etant donné la situation complexe des rééditions du recueil des Grimm, voici un survol de l'histoire éditoriale : 1810, feuillets manuscrits des Grimm à Clemens Brentano ; 1812, publication du vol. 1 et 1815 du vol. 2 de la 1^{ère} édition, avec 6 *Zeugnisse*, juste après la préface ; 1819, publication de la 2^{ème} édition ; 1822, 1^{ère} publication du vol. 3 séparé contenant les annotations et d'autres passages paratextuels ; 1825, 1^{ère} publication de la sélection *Kleine Ausgabe* (Petite édition), avec illustrations de Ludwig Emil Grimm ; entre 1837 et 1850, publication d'éditions retravaillées : 3^{ème} éd. 1837, 4^{ème} éd. 1840, 5^{ème} éd. 1843, 6^{ème} éd. 1850 ; 1856 : publication du vol. 3, avec 37 *Zeugnisse* ; 1857 : publication de la 7^{ème} édition des vol. 1 et 2 (dernière du vivant des Grimm).

par le frère des auteurs, Ludwig Emil Grimm. La première représente une scène du *Märchen* « Brüderchen und Schwesterchen » :



Image 1 : Ludwig Emil Grimm : frontispice avec image en lien avec le *Märchen* « Brüderchen und Schwesterchen », *KHM* vol. 1 (1819)

L'espace représenté est de ce fait celui de l'histoire, non celui de la narration. La page de titre à droite fait écho au bois dessiné sur le frontispice. En même temps, cependant, les ornements sont déjà un clin d'œil à la topographie de la narration des *Märchen* liée à la nature et au terroir allemand. Les ornements naturels réapparaissent dans la page de titre du deuxième volume (image 2).

Ces ornements sont toutefois bien davantage mis en relation avec la topographie prétendue naturelle et populaire des *Märchen* par le fait qu'ils sont accompagnés d'un frontispice représentant Dorothea Viehmann, la figure que les Grimm ont choisi de styliser comme leur informatrice principale. Son portrait iconique est prolongé de façon textuelle dans la préface, mais seulement en évoquant sa façon de raconter et sa mémoire extraordinaire, sans décrire l'espace dans lequel elle aurait effectué sa narration. Comme pour le portrait du frontispice, la topographie ne reste qu'implicite. La combinaison du portrait iconico-textuel de la Viehmännin avec le titre du recueil qui place les Grimm en collecteurs construit la scène telle qu'elle sera représentée ultérieurement par d'autres artistes : les Grimm chez la Viehmännin,



Image 2 : Ludwig Emil Grimm : frontispice avec Dorothea Viehmann, *KHM* vol. 2 (1819)

l'écouter raconter des récits. L'image de la Viehmännin est conservée jusqu'à la dernière édition du vivant des Grimm, en y ajoutant même le sous-titre « *Märchenfrau* » (femme des contes) ; mais Jacob et Wilhelm ont évité d'intégrer dans leur recueil une représentation iconique explicite de leur scénographie, topographie incluse. Ils ont même rejeté une esquisse de leur frère représentant la conteuse racontant des histoires à des enfants dans une ébauche d'intérieur non-défini. Ils ont préféré poursuivre la construction de leur scénographie de façon textuelle, plus concrètement paratextuelle, à travers leurs préfaces respectives et le volume 3.

II. Topographie(s) paratextuelle(s)

Ce troisième volume apparaît de façon autonome en 1822 et comporte les *Anmerkungen* (annotations), *Bruchstücke* (fragments), *Zeugnisse* (témoignages), un chapitre intitulé *Literatur* (littérature) et un registre. Il est présenté par les Grimm comme relevant du discours scientifique :

Der dritte Teil, dessen Inhalt sich lediglich auf den wissenschaftlichen Gebrauch der Sammlung bezieht und daher nur in einem viel engern Kreis Eingang finden konnte, ist diesmal nicht mit abgedruckt [...]. In der Folge soll dieser dritte Teil als ein für sich bestehendes Werk erscheinen, in welchem auch die in der vorigen

*Ausgabe vorangesetzten Einleitungen von dem Wesen der Märchen und von Kindersitten einen Platz finden werden.*¹⁴

La troisième partie, dont le contenu se réfère uniquement à l'usage scientifique du recueil et qui pour cela n'a touché qu'un cercle beaucoup plus limité, n'est cette fois pas imprimée ici [...]. Dans la suite, ce troisième volume devra paraître comme une œuvre en elle-même, dans laquelle trouveront aussi place les introductions sur l'essence des contes et les mœurs enfantines, qui, dans l'édition précédente, étaient placées au début.

J'ai pu montrer ailleurs¹⁵ jusqu'à quel point ce soi-disant discours scientifique est questionnable, avec des erreurs et manipulations de la part des Grimm eux-mêmes, comme je l'évoquerai aussi ici plus brièvement. Si ces pratiques peuvent être jugées négativement, on peut aussi les concevoir comme faisant partie de la construction de la scénographie du recueil des Grimm, avec la chronographie et la topographie qu'elle comporte. C'est aussi dans cette perspective qu'il convient d'aborder les *Zeugnisse*. Ils sont présentés par les Grimm eux-mêmes de la façon suivante :

*Die zusammengestellten Zeugnisse bestätigen das Dasein der Märchen in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern, oder sie enthalten Urtheile über ihren Werth, die um so mehr Gewicht haben als sie ohne Vorliebe, parteilos und gelegentlich, von Männern sind geäußert worden, welche sich einen freien und unbefangenen Blick bewahrt hatten.*¹⁶

Les témoignages réunis confirment la présence des contes à différentes époques et auprès de différents peuples, ou ils contiennent des jugements sur leur valeur, [des jugements] d'autant plus importants parce qu'ils ont été prononcés sans préférences, de façon impartiale et, parfois, par des hommes qui ont conservés un regard libre et sans préjugés.

Or, ces citations tirées d'autres auteurs, sont loin d'être sélectionnées de façon « impartiale ». Elles font partie intégrante de la construction de la scénographie des Grimm. Leur importance se perçoit entre autres dans l'augmentation de leur nombre tout au long des années : dans la première édition de 1812/1815, on n'en a encore que six ; ce chiffre passe à trente-sept

14 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, Göttingen, Dieterichsche Buchhandlung, t. 1, 1837, « Vorrede », p. xxiii. Toutes les traductions sont miennes. Il ne s'agit pas de versions littéraires achevées mais de traductions de travail à proprement parler tentant de rendre le plus fidèlement possible les textes, surtout ceux des Grimm, qui en partie n'ont pas encore été traduits.

15 Núñez, « Les commentaires » (comme n. 8).

16 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, Göttingen, Dieterich, t. 3, 1856, « Vorrede », p. iv.

dans la dernière édition parue du vivant des Grimm. Cet accroissement s'accompagne d'un double élargissement, temporel et linguistique et donc de ce fait aussi géographique et spatial. L'Antiquité, aussi grecque, reçoit plus d'espace, ainsi que le Moyen Âge (absent de la première édition), en particulier le monde médiéval germanique, ce qui est aussi un facteur spatial important. En outre, on constate l'augmentation de références à des auteurs contemporains des Grimm, y compris à des personnes ayant recensé les *KHM*, qui deviennent alors des cautions de l'ouvrage. Les *Zeugnisse* ont subi une autre modification : le changement de leur place au sein du recueil des Grimm. Dans les premières éditions, la section *Zeugnisse* apparaît juste après la préface. Elle précède le corpus des *Märchen* qui, à son tour, est suivi des annotations. Cette structure change en 1822, quand les Grimm publient le troisième volume. Alors que dans la première édition, les *Zeugnisse* devaient asseoir leur projet, la situation a changé lors de la publication du troisième volume avec les paratextes : l'idée du projet s'est réalisée et a été acceptée ; à présent, les *Zeugnisse* et les autres sections paratextuelles servent à consolider le projet des Grimm. De ce fait, on passe à un ordre généralisant de leur ouvrage. Cela se voit aussi dans le changement du nom des *Zeugnisse*. Si lors de la première édition il était question de « *Zeugnisse für Kindermärchen* » (témoignages de contes pour enfants), avec le volume paratextuel, on en vient à parler de « *Zeugnisse* » tout court, dans le sens, de nouveau implicite, qu'ils sont valables pour tous les *Märchen*.

La scénographie, chronographie et topographie incluses, que les Grimm construisent à travers les citations qu'ils ont retenues, a considérablement contribué à notre imaginaire des narrations de contes. Il convient donc de l'analyser plus en détail, aussi pour en déceler la construction. Je le ferai en me basant sur la dernière édition du volume paratextuel du vivant des Grimm (1856) qui contient plus de témoignages. La chronographie-topographie récurrente et sur laquelle on insiste le plus est celle du soir, dans une pièce, quelquefois au coin du feu. Au *Zeugnis* 7, avec une citation du juriste Odofrède (XIII^e siècle, même si les Grimm citent une édition du XVI^e siècle), il est question d'une « *fabula* » qui est dite près du feu (*apud ignem*), en famille, sur le tard (*de sero*).¹⁷ Au numéro 26, Gottlieb Wilhelm Rabener parle dans ses lettres satyriques des longues soirées d'hiver (*langen Winterabenden [...] langen Abende*) passées dans une pièce sans lumière (*Stube ohne Licht*).¹⁸ L'historien Johannes Müller évoque à la citation 30, dans une recension d'un ouvrage de fables, les récits des nourrices effectués au coin du feu (*ad ignem*).¹⁹ Dans son poème didactique *The Pleasures of Imagination* au *Zeugnis* 31, le poète-médecin Mark Akenside évoque, traduit par August

17 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 274.

18 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279.

19 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279.

von Rode, la narration effectuée par une « petite mère, la nuit près du foyer clair » (*Mütterchen zu Nacht beim hellen Herd*).²⁰

Un autre aspect topographique récurrent est le lien avec des endroits de tissage, un *topos* de la littérature en général. Dans le récit picaresque par Johann Beer *Jucundus Jucundissimus*, au numéro 23, il est question d'un endroit « où les domestiques avaient l'habitude de délier les étoupes » (*das Gesind das Werg abzuspinnen pflegte*).²¹ L'endroit n'est pas décrit plus en détail ; l'attention est concentrée sur les partenaires de la narration, narrateurs et narrataires respectifs (je reviendrai sur ce passage). Le motif de l'espace du tissage est aussi présent dans le numéro 22 tiré du *Fabul-Hans* de Schuppius, une sorte de sermon polémique et apologétique pour l'inclusion de récits, anecdotes, contes dans les sermons. Il est question des « salles de tissage » (*Rockenstuben*) où l'on racontait des fables et contes aux enfants.²² Ce témoignage reprend donc ce qui réapparaît à plusieurs reprises, les auditeurs enfantins des *Märchen* ; or il ajoute un élément moins présent dans d'autres témoignages : le lien avec la religion et l'église.

Cela est effectué de façon concrète par l'évocation non seulement du sermon, mais de l'emplacement depuis lequel il est prononcé, à savoir la chaire du pasteur (*Canzel*).²³ Cette topographie reçoit plus de plasticité encore par la mention, dans le même témoignage, de Luther. L'entrée en jeu de la religion et de Luther n'est pas anodine si l'on sait qu'en allemand, le mot *Mere*, d'où vient le diminutif *Märchen*, est en lien avec la « Bonne Nouvelle » ; rappelons la fameuse chanson de Noël de 1539 de Luther qui annonce la « *gute neue Mähr* ». Dans ce *Zeugnis* portant sur Luther, ce dernier est aussi placé dans une position disons conviviale, puisqu'il est question du fait qu'il aurait raconté plusieurs contes « à table » (*über Tisch*).²⁴ La convivialité est présente lors de ces discussions à table au même titre que dans les salles de tissage. Ces deux espaces se transforment en pivots pour l'échange de *Märchen*.

La convivialité ou, plus précisément, la relation étroite entre les participants dans la communication de *Märchen* se perçoit également dans les mentions qui ébauchent des espaces non seulement en famille, mais aussi où la proximité familiale est exemplifiée physiquement. Au numéro 26, l'auteur satyrique Rabener évoque des souvenirs de garçon sur les genoux de sa nourrice (*junger Knabe auf deinem Schoße*).²⁵ Semblablement, au numéro 18, Fischart mentionne dans sa traduction-récriture du *Gargantua* de Rabelais comment le protagoniste a entendu les contes « (à cheval sur la jambe

20 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279.

21 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 278.

22 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 277.

23 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 277.

24 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 277.

25 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279.

du grand-père) » (*[auf des Großvaters Bein reitend]*).²⁶ Comme on peut le remarquer à travers la mention de la traduction par Fischart du *Gargatua*, ainsi qu'à travers les citations des écrits satyriques de Gottlieb Wilhelm Rabener ou de la biographie picaresque *Jucundus Jucundissimus* par Johann Beer, les Grimm ne recourent aucunement qu'à des textes sérieux ou scientifiques. J'aimerais ici revenir précisément sur le cas du *Zeugnis* 23 tiré du *Jucundus Jucundissimus* en citant plus longuement le passage :

*Dergestalt kamen wir an diesem Ort zusammen, alwo das Gesind das Werg abzuspinnen pflegte. Weil es nun obnedem der Gebrauch war daß einer nach dem andern ein Märlein oder andere Geschichte erzählen musten. Dann die Wahrheit zu gestehen, so hatte an solchen Erzählungen nicht allein die Edelfrauen sondern auch ich und der Schreiber unser ganzes Vergnügen, gestaltsam wir dann oftmalen die alten Bettler zu solchen Erzählungen angehalten und ihnen um einen Zweier mehr spendiert.*²⁷

C'est ainsi que nous nous réunissions à cet endroit où les domestiques avaient l'habitude de filer l'étope ; puisque c'était de toute façon l'usage de raconter l'un après l'autre un conte ou une autre histoire. Et puis, à vrai dire, non seulement les femmes nobles, mais moi aussi et le scribe, nous prenions pleinement plaisir à ce genre de récits, de sorte qu'alors nous invitions souvent de vieux mendiants à raconter ce genre de récits et que nous leur offrions de surcroît environ deux sous.

Comme dans un tableau, nous nous trouvons en présence de figures de « collecteurs » de contes qui ressemblent à ceux de la scénographie des *KHM*, sans que les auteurs n'ajoutent aucun commentaire. Le témoignage est au discours direct, présentant et légitimant ainsi l'activité de collecteurs semblable à celle que les Grimm s'octroient. Or, comme ils ne sont jamais allés collecter les contes, ce portrait reste en quelque sorte à distance, et cela doublement. D'une part, le texte cité, le *Jucundus Jucundissimus*, est précisément loin d'être un ouvrage qui reflète uniquement la réalité. Les mots du titre suffisent à montrer qu'on entre dans un univers différent, car il est question d'un « récit de vie curieux » (*wunderliche Lebensbeschreibung*), de « maints événements aventureux et bizarres » (*lauter abentheurliche und seltsame Begebenheiten*).²⁸ D'autre part, on relève l'absence de remarque ou d'intrusion quelconque de la part des Grimm dans le passage. En soi, ce manque n'est pas surprenant, puisque, dans la section des « Témoignages », il s'agit précisément de laisser parler d'autres personnes.

Pourtant, force est de constater que les Grimm placent aussi leur propre discours dans les *Zeugnisse* et qu'ils vont encore plus loin en mélangeant, de

²⁶ Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 276.

²⁷ Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 278.

²⁸ Johann Beer, *Jucundi Jucundissimi*, Nürnberg, J. Hofmann, 1680, page de titre.

façon peu scientifique, le discours d'autrui avec le leur. Un exemple de cette façon de procéder se trouve dans le traitement du « Témoignage » 30 de Müller que j'ai mentionné : il s'agit d'une recension en allemand encadrant un passage en latin évoquant la topographie de la narration « au coin du feu » (*ad ignem*).²⁹ Le lecteur est invité à identifier l'allemand avec la voix des Grimm et le latin avec celui qu'ils citent. Toutefois, le tout est repris à Müller, si ce n'est que les Grimm ont modifié l'original : du compte-rendu souhaitant que le recensé « continue à chercher [...] la sagesse des peuples [...] (*fortfabre, die Weisheit der Völker [...] aufzuspüren [...]*)³⁰, on passe avec les Grimm à l'affirmation qu'« on devrait chercher [...] la sagesse des peuples [...] » (man *sollte die Weisheit der Völker [...] aufspüren*).³¹ On passe d'une indication bien concrète à une version généralisée, avec un « on » (*man*), ajouté par les Grimm, applicable à tout le monde et à tous les *Märchen* qui, précisément, sont censés être racontés « au coin du feu ».

Un procédé typique de la méthode citationnelle de sources est la sélection. Dans ce sens, on remarque que par l'augmentation des *Zeugnisse* et leur extension chronologique et spatiale, les Grimm créent un effet d'exhaustivité. Toutefois doit-on constater que la sélection s'est quelque fois réalisée au gré des connaissances annexes des Grimm ou des rencontres fortuites : prenons le *Zeugnis* 7 où le juriste Odofrède évoque la topographie « au coin du feu » (*apud ignem*).³² On sait bien que les Grimm ont étudié le droit avant de devenir des chercheurs polyvalents. Or, la connaissance d'Odofrède ne leur viendra pas de façon générale à travers leurs études, mais probablement concrètement à travers les écrits de leur maître Friedrich Carl von Savigny. Ce dernier mentionne plusieurs fois Odofrède, juriste autrement pas vraiment connu par les non-initiés, dans sa *Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter*.³³ De même, quand les Grimm évoquent au numéro 34 « A. Bruguière de Sorsum Lao-Seng Eul, comédie chinoise », ils se réfèrent au diplomate, savant et traducteur polyvalent Antoine André Bruguière de Sorsum. Ce dernier a été élevé au rang de baron par le roi Jérôme Bonaparte, dont il a été le secrétaire particulier, et a séjourné aussi à Kassel, ville des Grimm. Jacob le mentionne avec gratitude dans sa biographie.³⁴ C'est donc non seulement

29 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279.

30 Johannes von Müller, *Sämmtliche Werke*, édition établie par Johann Georg Müller, Tübingen, Cotta, 1811, 10. Theil, p. 245.

31 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 279, je souligne.

32 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 274.

33 Friedrich Carl von Savigny, *Geschichte des römischen Rechts im Mittelalter*, Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1815-1831, t. I, 1815.

34 Parlant de sa nomination à l'administration de la bibliothèque privée (*Verwaltung der Privatbibliothek*) du Roi Jérôme, Jacob Grimm dit dans son autobiographie qu'il aurait probablement été écarté du poste sans l'intervention de Bruguière de Sorsum dont il dit : « [er] war ein gebildeter Mann, selbst

grâce à un savoir encyclopédique, mais aussi au gré des connaissances que les Grimm sélectionnent leurs sources pour créer leur scénographie.

La mention de Bruguère et de la comédie chinoise qu'il a traduite ainsi que du « conte moral » chinois qu'il inclut dans le même volume³⁵ nous amène à un dernier aspect important dans la topographie que les Grimm construisent pour leurs *Märchen*. Je le mentionnais, les derniers *Zeugnisse* se rapprochent chronologiquement de la publication du recueil des Grimm. Cette proximité chronologique est accompagnée d'un double mouvement spatial qui peut sembler contradictoire. A travers l'intégration de « Témoignages » provenant du Moyen Âge, on constate une concentration sur le domaine germanique. Cette germanisation de l'espace des *Märchen* se voit reflétée aussi dans les préfaces, notamment dans celle de 1837 :

*Der wissenschaftliche Wert dieser Überlieferungen hat sich in mancher überraschenden Verwandtschaft mit alten Göttersagen bewährt, und die deutsche Mythologie nicht selten Gelegenheit gehabt darauf zurückzukommen, ja sie hat in der Übereinstimmung mit nordischen Mythen einen Beweis des ursprünglichen Zusammenhangs gefunden.*³⁶

La valeur scientifique de cette tradition a fait ses preuves à travers maints points de parenté surprenants avec les anciennes légendes des dieux et la mythologie allemande a souvent eu l'occasion d'y revenir, elle a même trouvé dans la correspondance avec des mythes nordiques une preuve du contexte d'origine.

Je ne peux pas entrer ici dans les détails de ce procédé de germanisation des *KHM*. Mentionnons pour les *Zeugnisse* seulement le numéro 36, où il est question de la « *ancient teutonic literature* ». ³⁷ Cette germanisation est

Schriftsteller und in der englischen Literatur, auch in der orientalischen, soweit man es aus Übersetzungen seyn kann, gut belesen ; gegen mich bewies er sich besonders freundschaftlich » (c'était un homme cultivé, lui-même auteur et bien instruit en littérature anglaise et orientale, autant que l'on peut l'être à partir de traductions ; envers moi il s'est montré particulièrement amical) ; citation de Jacob Grimm, « Jacob Ludwig Karl Grimm », dans Karl Wilhelm Justi (dir.), *Grundlage zu einer hessischen Gelehrten-Schriftsteller- und Künstler-Geschichte, vom Jahre 1806 bis zum Jahre 1830*, Marburg, Garthe, t. 19, 1831, p. 148-164, ici p. 156-157.

35 John Francis Davis/Antoine Bruguère de Sorsum, *Lao-Seng-Eul, comedie chinoise ; suivie de San-Iu-Leou, ou Les trois étages consacrés, conte moral, traduits du chinois en anglais par J. F. Davis, et de l'anglais en français par A. Bruguère de Sorsum avec additions du traducteur*, Paris, Rey et Gravier/London, Dulau et Compagnie, 1819.

36 Grimm, *KHM* 1 (comme n. 14), p. xxiv.

37 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 281. Relevons ici un élément qui ébranle de nouveau la scientificité de la sélection des *Zeugnisse* par les Grimm : ils citent ici

couplée à un mouvement de généralisation et universalisation : on perçoit que l'élément local germanique est étendu à toutes les autres cultures qui, implicitement, se baseraient sur l'exemple allemand. Le *Zeugnis* 32 de Walter Scott va dans cette direction, évoquant le *desideratum* d'un ouvrage sur « l'origine de [la] fiction populaire et la transmission de contes semblables d'âge en âge et de pays en pays » (*the origine of popular fiction and the transmission of similar tales from age to age and from country to country*).³⁸ Implicitement, ce sont bien les *KHM* qui rendent réalité le désir de Walter Scott de donner un tel panorama universel des *Märchen*. C'est dans le même ordre d'idées que va la longue citation au *Zeugnis* 34 de Bruguière. Le passage étend l'univers chronologique et spatial des *Märchen* : il commence aux « premiers âges du monde » et va jusqu'aux « nourrices de nos jours » ; il évoque le chemin des contes « à l'occident [accompagnant] la migration des peuples de l'Asie » ; il est question des « confins le plus reculés de la Tartarie », des « extrémités septentrionales et méridionales de l'Europe », ainsi que des « tribus scythiques ».³⁹ Le *Zeugnis* cité témoigne de l'universalisation des contes ou, plus concrètement, des *Märchen* telle que les Grimm la construisent. En outre, dans ce texte francophone, qui mentionne des contes de Perrault devenus canoniques (« Le petit Poucet », « La belle au bois dormant »), l'auteur français est évincé au profit d'une généralisation chronologique et spatiale qui va précisément dans la même direction que celle des Grimm. Qui plus est, cet évincement miroite, probablement sans le vouloir, la dissimulation des intertextes à laquelle les Grimm ont procédé.

Conclusion

Sans recourir à des représentations iconiques et sans procéder à de longues descriptions des espaces de la narration de leurs *Märchen*, les Grimm ont quand même réussi à créer des images concrètes de cet acte narratif au point d'influencer les arts visuels postérieurs et notre imaginaire. Une série d'images de Louis Katzenstein, postérieur aux Grimm, est un bon exemple de cette matérialisation de la scénographie fictive des auteurs. Insistons avec Blécourt qu'il ne s'agit pas là d'une reconstruction de la réalité, mais que

comme témoignage de l'importance de la tradition allemande un compte-rendu élogieux de leur propre ouvrage et qui se base sur leurs propres dires comme argument pour l'influence de la littérature allemande ; pour ce cercle argumentatif, voir Núñez, « Les commentaires » (comme n. 8), p. 200-201.

38 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 280, je garde le mot anglais « *origine* » comme le notent les Grimm.

39 Grimm, *KHM* 3 (comme n. 16), p. 281. Pour faciliter la lecture, j'ai corrigé ici les erreurs d'accents des Grimm pour « extrémités » et « méridionales ».

« l'œuvre de Katzenstein reflète l'opinion à la fin du XIX^e siècle sur les activités des Grimm » (*Katzenstein's work reflects late nineteenth-century opinion on the activities of the Grimms*).⁴⁰



Image 3 : Ludwig Katzenstein : « Die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm bei der Märchenerzählerin Frau Viehmann in Niederzwehren », in : *Die Gartenlaube* 1892, p. 505.

L'image met en scène la figure féminine de la Viehmännin, qui est représentée dans un intérieur modeste, en train de raconter des histoires à des enfants et à Jacob et Wilhelm Grimm. La narratrice est présentée comme si elle avait été en train de tricoter, une activité proche du tissage qui apparaît souvent en lien avec la narration et dans les *Zeugnisse*. Le côté paysan ou de campagne est mis en avant, à travers les poules dans l'intérieur, la porte ouverte vers l'extérieur, une feuille d'arbre au centre de la chambre. L'impact de cette image, qui est elle-même déjà sous l'influence du travail scénographique des Grimm, n'est pas à sous-estimer, car elle a été publiée dans le très fameux et répandu hebdomadaire *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*.⁴¹ La

⁴⁰ Blécourt, « Grandmothers » (comme n. 11), p. 180.

⁴¹ L'image de Katzenstein constitue une série comportant deux autres tableaux, un de 1888, l'autre de 1890-1895 ; pour ces images voir respectivement Blécourt.

revue était beaucoup lue et véhiculait des valeurs spécifiques de la société allemande de l'époque dont l'importance de la famille et le repli sur l'intérieur⁴² ; la figure de la femme y est fortement stylisée dans ce sens.⁴³ L'image de Katzenstein, ainsi que la scénographie des Grimm sur laquelle elle se base concordent pleinement avec ce programme : la figure féminine est mise au centre de l'espace familial et présentée comme porteuse des valeurs et traditions allemandes. Cela se perçoit aussi dans le texte accompagnant l'image de Katzenstein, probablement d'A. Kröner, l'éditeur de la *Gartenlaube*.⁴⁴ Reprenant en partie littéralement le portrait textuel de la *Viehmännin* dressé par les Grimm, l'éditeur accentue le côté de mère et grand-mère de famille et conclut sur le ton de la gratitude du « peuple allemand » (*das deutsche Volk*) ainsi que de toute l'humanité (*Menschheit*) envers elle et les Grimm pour la transmission de ce « précieux héritage » culturel (*kostbare Erbe*). La gratitude n'est qu'augmentée par le fait que la *Viehmännin* est présentée comme une femme exemplaire, hébergeant dans sa « pauvre cabane » (*arme Hütte*) de paysanne (*Bäuerin*) toute sa famille et accueillant les Grimm, comme le suggère aussi Katzenstein, en prenant pour réel la scène ce que les deux frères ont créée de toutes pièces. Pour cette création, les Grimm ont avant tout travaillé textuellement, plus concrètement paratextuellement, aussi à travers les *Zeugnisse*. L'analyse de leur constitution, de leur position, sélection et manipulation révèle jusqu'à quel point il s'agit d'une construction, non pas d'une reconstruction d'une réalité quelconque. C'est une scénographie, incluant une chronographie et topographie particulières, créée par nos deux auteurs, qui dans les *Zeugnisse*, ont recours à la voix d'autrui pour asseoir leur projet. Si cette activité est présentée comme scientifique, nous avons pu évoquer certains aspects moins rigoureux, qui ont trait plus au romanesque qu'à la science. En effet, les *KHM*, sont aussi, selon Sennewald, un « roman philologique » (*philologischer Roman*).⁴⁵ Par une étude rigoureuse de leurs textes

« Grandmothers » (comme n. 11), p. 179 et le site http://malerei19jh.museum-kassel.de/show.html?kuenstler_id=99&nr=18&sort=K (consulté le 11.5.17). On constate avec le temps une accentuation du côté paysan de la maison de la *Viehmännin* ; en outre, sur les deux autres images Wilhelm Grimm a un cahier où il prend note de ce que raconte la femme. Ce signe de « collecte » des récits apparemment populaires disparaît dans l'image publiée dans la *Gartenlaube*, les Grimm sont transformés en simples auditeurs.

42 Pour une étude détaillée du magazine, cf. Kirsten Belgum, *Popularizing the Nation. Audience, Representation, and the Production of Identity in « Die Gartenlaube » 1853-1900*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1998.

43 Cf. Kirsten Belgum, « Domesticating the Reader : Women and *Die Gartenlaube* », *Women in German Yearbook* 9 (1993) : p. 91-111.

44 Les citations sont tirées de : Adolf Kröner, « Die Brüder Grimm bei der Märchenerzählerin », *Die Gartenlaube* (1892) : p. 515.

45 Sennewald, *Das Buch* (comme n. 11), p. 213, l'auteur souligne.

et leurs rééditions, dans la lignée de travaux comme ceux de Sennewald, on peut « désenvoûter comme mythe ce qui jusque-là avait guidé la plupart des recherches sur les *KHM* : la < vieille paysanne > comme *informatrice* qui aurait raconté ses contes aux Grimm dans sa < chambre de tissage > » (*als Mythos entzaubert, was bis dahin den grössten Teil der KHM-Forschung geleitet hatte : die « alte Bäuerin » als Beiträgerin, die den Grimms in ihrer « Webstube » Märchen erzählte*).⁴⁶ En effet, il s'agit d'un « mythe », ou du moins d'une scénographie avec une chronographie et topographie bien construites.

⁴⁶ Sennewald, *Das Buch* (comme n. 11), p. 65-66, l'auteur souligne.

Kira Jürjens

Flecken und Falten

Novellistische Spurensuche im Interieur (Gottfried Kellers *Regine*)

The article examines the textile trace that constitutes the spatial system and narrative of Gottfried Keller's *Regine*-novella (1881). Keller's novella can be read as an example of a shift that takes place in the literary use of textiles in the nineteenth century. Until then textiles in literature – such as the veil or the weave – were mostly of metaphorical importance. Interlaced with socio-economical changes in production, distribution and consumption of textiles, this changed toward a more material approach. In a close reading of the novella, the article shows how Keller explores and undermines the suggestive and imaginative potential of fabrics while expounding the figures' struggle with the sheer materiality of their surroundings.

Wo Raum erzählt wird, ist meist auch von Materialien die Rede. Besonders Textilien, die als Teppiche, Vorhänge und Tapeten räumliche Grenzen und Übergänge markieren, haben an der narrativen Konstruktion von Innenräumen entscheidenden Anteil. Sie bilden Konstellationen eines Darunter oder Dahinter, sie haben Innen- und Außenseiten und nehmen als Kontaktmedien Flecken, Abdrücke und Bewegungen auf. Diese Eigenschaften des Textilien kommen in literarischen Raumdarstellungen des 19. Jahrhunderts vielfältig zum Tragen. Für ein realistisches Schreiben, das sich an der Welt der Dinge und ihren Oberflächen orientiert, sind Textilien von besonderer Bedeutung.¹ An Gottfried Kellers 1881 im Zyklus *Das Sinngedicht* erschienener Novelle *Regine* lässt sich exemplarisch zeigen, wie Fragen von Raumwahrnehmung und Raumdarstellung eng mit den narrativ konstruierten Materialwelten und insbesondere mit Textilien verknüpft sind.²

1 Die besondere Bedeutung der Stofflichkeit in literarischen Interieurs des 19. Jahrhunderts hat Uta Schürmann herausgearbeitet: Uta Schürmann. *Komfortable Wüsten. Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau, 2015.

2 Die Novellen des ‚Sinngedichts‘ erscheinen ab Januar 1881 in der ‚Deutschen Rundschau‘ bevor sie in überarbeiteter Form im November 1881 in der Buchausgabe veröffentlicht werden. Im Folgenden wird aus der historisch-kritischen Ausgabe (HKKA) im Text zitiert: Gottfried Keller. „Das Sinngedicht“. *Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe 7*. Hg. Walter Morgenthaler. Zürich: Stroemfeld, 1998.

Kellers Novelle ist im Kontext eines neuen literarischen Paradigmas zu betrachten, das sich im 19. Jahrhundert im Umgang mit Stoff ausbildet: Vor dem Hintergrund zunehmend industrialisierter Produktion sowie neuer Formen der Distribution und Konsumption gewinnen Textilien in der Literatur dieser Zeit eine materielle Dichte.³ Materiell und räumlich konkrete Konfigurationen wie Fleck und Falte lösen ältere metaphorisch geprägte Modelle wie Schleier, Gewebe und Gespinnst ab. Verhandelt wird weniger die text- und textilgenerative Herstellung als die Frage nach dem materiellen Umgang mit bereits gefertigten Stoffen, nach ihrer Anschaffung, Aufbewahrung, Pflege und Weitergabe, nach Reinheit und Verunreinigung, nach Positionierung und Verschiebung.⁴ Die in die Breite gehenden Stoffbeschreibungen verbinden sich so zugleich mit Zeit-Fragen: Stoffe organisieren das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und suggerieren scheinbar erzählerunabhängig räumlich-materielle Präsenz und Evidenz.

Kellers Novellenzyklus spielt mit der Suggestionskraft von Innenräumen, ihrer materiellen (Un-)Versehrtheit, ihrer Aussagekraft über die Bewohner und potentiellen Schwellenübertritten. So setzt auch die Rahmennovelle mit einer Interieurbeschreibung ein: Der Protagonist der Rahmennovelle, der Naturwissenschaftler Reinhart, wird über die Einrichtung seines Labors eingeführt. Die Novellenhandlung setzt mit seinem Aufbruch aus der Einsamkeit und Dunkelheit des mit „schweren Vorhänge[n]“ verhängten Labors ein, das er schließlich mit dem Ziel, sich wieder dem „Menschenleben“ zuzuwenden, verlässt. (HKKA 7, 9) In einer alten Lessing-Ausgabe findet Reinhart auf dem Dachboden seines Hauses einen Sinnspruch Friedrich Logaus: „Wie willst Du weiße Lilien zu roten Rosen machen? / Küß eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.“ (HKKA 7,13) Reinhart macht sich auf den Weg, den Sinnspruch, als Experimentalanordnung verstanden, zu erproben: Nach zwei missglückten Kuss-Versuchen im freien Feld führt es ihn schließlich wieder in einen Innenraum, in das Haus von Lucie. Reinhart und Lucie beginnen Geschichten auszutauschen und erzählen sich so im Wechsel die Novellen, in denen es um Kultur- und Standesgrenzen überschreitende Braut- und Bräutigamwahl geht. Eine dieser Geschichten ist die im Folgenden näher untersuchte *Regine*-Novelle, in der der deutschamerikanische Diplomat Erwin Altenauer die Dienstmagd Regine heiratet.

Wie im Einzelnen näher zu zeigen ist, zieht sich eine Art Stoffspur durch die Erzählung, die unterschiedliche Stationen markiert, ein komplexes Raumgefüge entstehen lässt und für das narrative Potenzial des Raumes von

3 Vgl. dazu Uwe Steiner. *Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers*. München: Wilhelm Fink, 2006.

4 Auf die poetische Produktivität von bereits hergestellten Stoffen in ihrem Ding-Charakter weist auch Doerte Bischoff in Bezug auf Stoffe und Stoffetzen bei Adalbert Stifter hin. Vgl. Doerte Bischoff. *Poetischer Fetischismus. Die Macht der Dinge im 19. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink, 2013. S. 254.

zentraler Bedeutung ist. Einleitend ist zunächst auf einen Kleiderstoff einzugehen, der zu Beginn der Novelle als ein Ideal bescheidener Reinlichkeit gesetzt wird. Erst vor diesem Hintergrund werden die Verschiebungen und Verschmutzungen von Innenräumen im weiteren Verlauf aussagekräftig.

1. Das „ärmliche, obgleich reinliche Kleid“

Reinhart erzählt mit *Regine* die Geschichte seines Freundes Erwin Altenauer. Der Amerikaner mit deutschen Wurzeln reist nach Deutschland, „um das Urland selbst wieder kennen zu lernen“ und verfolgt dabei auch das Ziel, eine geeignete Ehefrau zu finden. (HKKA 7, 61) Im Rahmen dieser „Brautschau“⁵ wendet sich Erwin nach einigen ernüchternden Erlebnissen von den Frauen der Gesellschaft ab. Seine spätere Ehefrau, die titelgebende Regine, findet er schließlich in dem Haus, in dem er einige Zimmer gemietet hat:

In jenem Hause, das noch mit weitläufigen Treppen und Gängen versehen war, fiel ihm seit einiger Zeit bei Ausgang und Rückkehr eine Dienstmagd auf, von so herrlichem Wuchs und Gang, daß das ärmliche, obgleich reinliche Kleid das Gewand eines Königskindes aus alter Fabelzeit zu sein schien. (HKKA 7, 65)

Das Haus stellt die räumliche Struktur bereit, die die Begegnungen des ungleichen Paares ermöglicht.⁶ Es sind die Zwischenräume von Treppen und Gängen und die Schwellen-Momente von Ausgang und Rückkehr, in denen sie sich treffen. Im Gegensatz zu den geputzten Damen der Gesellschaft, deren Wesen hinter ihrem Auftreten zurückbleibt, wendet sich Erwin nun im Umkehrschluss dieser Dienstmagd mit ihrem „ärmliche[n], obgleich reinliche[n] Kleid“ zu.

Dieses Kleid bildet einen der ersten Stoffe in einer Kette aus bedeutungstragenden oder -suggerierenden Textilien innerhalb der Novelle. Die materielle Realität des Kleides dient Erwin nicht zur sozialen Verortung seines Gegenübers, sondern wird imaginativ besetzt zum Gegenstand der Ent-Ortung Regines: Ähneln ihr Kleid dem eines „Königskindes aus alter Fabelzeit“, so wird sie nicht nur sozial, sondern auch zeitlich der Erzählrealität und -gegenwart entrückt. Das Kleid funktioniert dabei als Projektionsfläche für Erwins Wünsche.

5 Zum Thema der Partnerwahl und der Geschlechterproblematik im ‚Sinngedicht‘ vgl. Ursula Amrein. *Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘*. Bern: Peter Lang, 1994.

6 Hanns-Josef Ortheil. „Stille Heimlichkeit: Zur ‚Regine‘-Erzählung in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 30 (1986). S. 453-471. Hier S. 455.

Wenn gerade Regines „herrliche[r] Wuchs und Gang“ das Kleid aufwerten, dann erscheint in dieser Wechselwirkung zwischen Körper und Kleid Regines körperliche Gestalt als Kern, der die Wirkung der Kleiderhülle beeinflusst. Der eigentliche Kern, ein Inneres Regines, fällt in dieser Konstruktion fort. Darin unterscheidet sie sich von den Frauen, mit denen Erwin bisher in Deutschland zusammentraf und die alle eine „Kehrseite“ offenbarten oder sich „inwendig“ anders beschaffen zeigten, als es äußerlich schien. (HKKA 7, 63)

Erwins Wohlgefallen am ärmlichen Kleid Regines zum Trotz ist seine erste Handlung nach der Verlobung der Wechsel ihrer Kleider. Er quartiert Regine für ein halbes Jahr bei einer Witwe ein, damit sie, wie es heißt, „gute Kleider tragen lernte und die von der Arbeit rauhen Hände weiß werden konnten.“ (HKKA 7, 79) Regine wird so in einer Art Quarantänerraum untergebracht. Dies geschieht allerdings nicht, um sie von einer innerlichen Krankheit zu befreien, sondern um Kleider- und Körperhülle zu optimieren. Erwins Bildungsprojekt setzt so an der Oberfläche von Kleidung, Haut und Behausung an, wobei textiles Material und menschliche Haut einander ange nähert werden.

Mit dem Ziel, dass Regines Hände weiß werden, unterzieht Erwin seine Verlobte einer regelrechten Entfärbung. Damit ist das im gesamten Novellenzyklus präsen- te und variierte Pygmalionmotiv umgekehrt: Erwin erweckt Regine als sein Bildungswerk nicht wie der Ovid'sche Bildhauer zum Leben, sondern gleicht die lebendige Regine dem leblosen weißen Marmor einer Statue an. Anders als im Epigramm der Rahmennovelle wird nicht die weiße Galathee zum Erröten gebracht, sondern die schon bei den ersten Begegnungen mit Erwin errötete Regine (HKKA 7, 70) wird zur weißen Galathee gemacht.⁷

Regines anfängliche, bescheidene, reinliche und damit auch moralisch besetzte Kleidung bildet die Folie, vor deren Hintergrund im weiteren Verlauf der Novelle Verdachtsmomente, Verschiebungen und Abweichung von der Ordnung darstellbar werden.

2. Katzenpelz, Möbelplüsch und Seidendamast: Die Bilder Regines

Regines zunächst vor allem sprachlich gesetzte Bildhaftigkeit, wenn sie als „Erscheinung“ (HKKA 7,65 und 68) beschrieben wird oder wenn vom „Bild der armen Magd“ (HKKA 7, 66) die Rede ist, gewinnt im Verlauf konkrete Gestalt in Form von zwei Porträts der jungen Frau. Die Zirkulation dieser Gemälde innerhalb des Raumgefüges der Novelle bestimmt den Fortgang

⁷ Dem lateinischen Namen Galatea liegt die griechische Variante Galateia, die ‚Milchweiße‘, zugrunde.

der Handlung. Die Bilder entstehen im Zuge der Bekanntschaft Regines mit drei Frauen der Gesellschaft. Der erzählende Reinhart versichert anspielerisch, er habe erst später erfahren, dass „man sie in manchen Kreisen schon um diese Zeit die drei Parzen nannte, weil sie jeder Sache, der sie sich annahm, schließlich den Lebensfaden abschnitten.“ (HKKA 7, 88) Zu diesen drei Frauen zählt auch eine Malerin, der Regine Modell sitzt.⁸ Während die Bewegungen Regines zu Beginn der Novelle von den Männerfiguren kontrolliert und beobachtet werden konnten, entziehen sich die Bewegungen der so entstandenen Bilder deren Einflussbereich. Mit einigem erzählerischen Aufwand werden Begegnungen Reinharts und Erwins mit den Bildern als zufällig inszeniert. So fällt Reinhart Regines Bildnis ins Auge, als er eines Tages „zufällig“ eine Gemäldeausstellung besucht:

Was sah ich gleich beim Eintritt? Regines Bildnis als phantastisch angeordneten Studienkopf, über Lebensgröße, mit theatralisch aufgebundenem Haar und einer dicken Perlenschnur darin, mit bloßem Nacken und gehüllt in einen Theatermantel von Hermelin und rotem Sammet, d. h. jener von Katzenpelz und dieser von Möbelplüsch, das alles mit einer scheinbaren Frechheit gemalt, wie sie von gewissen Kunstjüngern mit unendlichem, mühevollen Salben und Schmieren und ängstlicher Hand zuweilen erworben oder wenigstens geheuchelt wird. (HKKA 7, 92)

Die Betrachtung des Bildes ist in der Chronologie des Erzählten explizit an den Moment des Eintritts und damit eines räumlichen Schwellenübertritts gebunden. Bezeichnenderweise beschreibt Reinhart das Bild besonders in Bezug auf dessen Darstellung von Textilien. Dabei werden die vestimentären Insignien fürstlicher Macht von Reinhart im doppelten Sinne als Verkleidung enttarnt. Die verwendeten unechten Requisiten erfüllen nicht den Zweck der Täuschung: Was im Bild Hermelin und Samt darstellen soll, erkennt Reinhart als „Katzenpelz“ und „Möbelplüsch“. Dies kehrt den Imaginationsprozess Erwins um, dem Regines einfaches Kleid wie das eines Königskindes vorkam. Die anfangs durch das Kleid repräsentierte textile Enthaltsamkeit der Dienstmagd, die sich selbst den bescheidenen Wunsch nach einem „wollene[n] Kleid“ versagt, scheint verloren. (HKKA 7, 73)

Das Bild in der Ausstellung ist bereits an einen Händler nach Amerika verkauft, bei dem es schließlich Erwin in die Hände fällt. Dieser hatte in einer Kunsthandlung eigentlich ein Geschenk für Regine kaufen wollen, die nun allerdings mit dem Gemälde selbst zur Ware verkommen ist.⁹ Erwin kauft

8 Zur Rolle der Parzen im Allgemeinen und der Figur der Malerin im Besonderen vgl. Amrein: Augenkur (wie Anm. 5). S. 180f.

9 Zur Verdinglichung Regines vgl. Doerte Bischoff. „Fremdes Begehren in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘“. *Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Eva Lezzi/Monika Ehlers. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2003. S. 371-382. Hier S. 374.

das Bild und lässt es nach Boston, in sein Elternhaus, senden. Erwins lang geplanter und aufgeschobener Heimführung Regines kommt das Bild zuvor.

Die Begegnungen Reinharts und Erwins mit Regines Bildnis werden um eine dritte Szene ergänzt, in der kein Bild, sondern Regine selbst von Erwin betrachtet wird. Wie die Szenen der Bildbetrachtung im Ausstellungs- und im Verkaufsraum ist der Anblick auch hier an eine bestimmte innenräumliche Situation gebunden. Bei seiner Rückkehr aus Amerika dringt Erwin schrittweise in das Innere des Hauses vor, das sich ihm vielfach gerahmt selbst als eine Art Bild darbietet:

Als er den Thorweg betrat, sah er durch eine offene Thüre die Hausdiener-schaft auf dem Hofe um einen Milchmann versammelt und freute sich, seine Frau unversehens überraschen zu können. Die Wohnung stand offen und ganz still und er ging leise durch die Zimmer. Verwundert fand er im Gesellschafts-saal eine große Neuigkeit: auf eigenem Postamente stand ein mehr als drei Fuß hoher Gipsabguß der Venus von Milo, ein Namenstagsgeschenk der drei Par-zen [...]. Erwin betrachtete einige Sekunden die edle Gestalt, die übrigens in ihrem trockenen Gipsweiß die Farbenharmonie des Saales störte. (HKKG 7, 109)

Erwin stößt so in seiner Wohnung an Stelle des ‚Originals‘ Regine zunächst auf eine weitere Kopie. In der Mitte des Gesellschaftszimmers findet er das repräsentative Zentrum seines Hauses mit der Statue von einem Fremdkörper besetzt. Ganz im Sinne der zeitgenössischen, auf Farbharmonie zielenden Einrichtungsregeln stellt das trockene Gipsweiß einen Störfaktor im Interieur dar.¹⁰ Das Raumarrangement suggeriert, dass hier die Ordnung im Hause gestört ist.

Vom repräsentativen Zentrum wechselt Erwins Blick in das intime Zentrum der Wohnung, das Schlafzimmer. Der Statue parallelisiert, erblickt er durch die Tür gerahmt und vor dem Toilettenspiegel doppelt zum Bild geworden Regine. Die folgende Beschreibung richtet den Fokus nicht auf den lebendigen Körper, sondern auf die Stoffhülle:

Den herrlichen Oberkörper entblößt, um die Hüften eine damaszierte Sei-dendraperie von blaßgelber Farbe geschlungen, die in breiten Massen und gebrochenen Falten bis auf den Boden niederstarrte, stand Regine vor dem Toilettenspiegel [...]. (HKKA 7, 110)

10 Den störenden Charakter großer weißer Flächen hebt besonders Jacob von Falke in seinem populären Einrichtungsratgeber ‚Die Kunst im Hause‘ hervor. Jacob von Falke. *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*. 2. Aufl. Wien: Gerold, 1873. S. 293.

An die Stelle ihrer Mägdekleider „vom billigsten Zeuge und der ärmlichsten Machenschaft“ (HKKA 7, 68) tritt mit dem Seidendamast ein traditionell feudal konnotierter Stoff, mit dem Regines sozialer Aufstieg anscheinend materielle Gestalt gewinnt. Der Stoff wirft für Erwin zahlreiche Fragen auf:

Woher *hat* sie das große Stück unverarbeiteten Seidendamast? Ist sie mittlerweile so weit in der Ausbildung gekommen, daß sie so üppige Anschaffungen macht, wie ein solcher Stoff ist, nur um ihn des Morgens um die Lenden zu schlagen während eines kleinen Luftbades? Und hat sie diese Künste für ihn gelernt und aufgespart? (HKKA 7, 110)

Erwin ist doppelt ökonomisch – die Ordnung im Hause betreffend – besorgt: einerseits um die Haushaltskasse, andererseits um die mögliche Freigebigkeit seiner Frau mit ihren körperlichen Reizen. Der unverarbeitete luxuriöse Seidendamast in seinen breiten Massen ist buchstäblich maßlos und entspricht so der „Taktlosigkeit“, die Erwin in dem Gemälde sieht, das ihm in Amerika in die Hände fiel. (HKKA 7, 109)

In einem „kleine[n] Verhör“ gesteht Regine Erwin, dass sie in diesem Aufzug für die Malerin Modell gestanden hat, aber nichts über den Verbleib des Bildes wisse. (HKKA 7, 119) Während die Präsenz des Venus-Standbildes für Erwin ein Zuviel in seiner Wohnung darstellt, produziert die Abwesenheit des Gemäldes einen Mangel.

Durch die Verknüpfung verschiedener Zufälle stößt Erwin schließlich im Rahmen seiner Tätigkeit als Diplomat in der Wohnung eines brasilianischen Grafen auf das Bild. Regine – beziehungsweise ihr Abbild – ist, auf welchen (Ab-)Wegen auch immer, in das falsche Interieur geraten. Dabei dient Erwin der im Bild dargestellte Seidendamast als Erkennungsmerkmal: Zwar hat die Malerin das Gesicht „unkennlich“ gemacht, indem sie es durch „dasjenige eines anderen Modells“ ersetzt hat, „allein Erwin erkannte den Seidenstoff und die ganze Erscheinung auf den ersten Blick.“ (HKKA 7, 112) Mit der Seidendraperie offenbart sich in der Verhüllung die Identität des Modells. Die Präsenz des Bildes in der Wohnung des Brasilianers wird für Erwin und den Leser zum Indiz im Verdacht einer Liaison Regines mit dem ausländischen Grafen.

Die Bilder Regines, die zwischen den Innenräumen und Kontinenten zirkulieren, bilden ein Handlung generierendes Element der Novelle. Die Multiplikation der Bilder und ihre für die Figuren unkontrollierbare Beweglichkeit innerhalb des Raumgefüges der Erzählung veranschaulicht ein Wuchern der Abbilder.

An die Stelle des einfachen, aber reinlichen Kleides treten mit dem ersten Gemälde zunächst die falschen Stoffe Katzenpelz und Möbelplüsch. Mit dem Seidendamast im zweiten Gemälde wird schließlich ein suggestives Zeichen maßlosen Luxus aufgerufen. Entlang einer an den sichtbaren textilen

Oberflächen orientierten erzählergelenkten Figurenwahrnehmung wird Regines Moral so zunehmend infrage gestellt.

3. Spurenlegen/Spurenlesen: Das Interieur als Tatort

Während Erwins Aufenthalt in Amerika wird die Erzählerfigur Reinhart zum Perspektivträger. Dabei ergeben sich schon aus seinem räumlichen Abstand zur Wohnung der Altenauers Wissenslücken. Nachdem er sich am Abend nach einer Landpartie von der gut gelaunten Regine verabschiedet hat, trifft er sie am nächsten Tag in ihrer Wohnung in einer „Art Zerstörung“, völlig verändert an. Diese Vorher/Nachher-Differenz suggeriert, dass in der Zwischenzeit etwas vorgefallen sein muss. Doch auch im Gespräch mit Regine erschließt sich Reinhart nicht, was die Veränderung bewirkt haben könnte. Wieder bei sich zu Hause, wird diese Wissenslücke durch einen Bericht der Haushälterin der Altenauers geschlossen: Sie besucht Reinhart und tritt so gleichsam als Botin ihrer Beobachtungen der vorangegangenen Nacht an ihn heran.

Der Bericht der Haushälterin gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil beschreibt sie ihre nächtlichen Beobachtungen, die jedoch durch ihre Wohnsituation in einem Zwischengeschoss außerhalb der Wohnung der Altenauers begrenzt sind. Im zweiten Teil gibt sie ihre am nächsten Morgen durchgeführten Untersuchungen innerhalb der Wohnung wieder. Diese Zweiteilung erzeugt die Chronologie eines vorgängigen geheimen Ereignisses und dessen nachfolgender Aufdeckung. Doch beide Teile haben als zeitliches und räumliches Umkreisen des ausgesparten Ereignisses Anteil an der narrativen Konstruktion des für die Erzählung zentralen Geheimnisses. Gerade die als unzureichend markierte Beobachterposition der Haushälterin außerhalb der Wohnung bringt das ‚unerhörte Ereignis‘ dieser Novelle hervor.

Während die Haushälterin „eine zerrissene Schürze flickt[]“ und so bezeichnenderweise konkret-materiell daran arbeitet, die Ordnung im Hause aufrechtzuhalten, hört sie, wie jemand ins Haus gelassen wird. (HKKA 7, 103) Ohne die Person genauer erkennen zu können, beobachtet sie später in der Nacht, wie jemand das Haus verlässt. Die Beobachtungen der Haushälterin konzentrieren sich auf den für die Gattung Novelle zentralen räumlichen Schwellenübertritt, der hier im Dazwischen von Gang und Treppenhaus angesiedelt ist. Rückgebunden an die ebenfalls im Zwischenraum verorteten Begegnungen von Erwin und Regine zu Beginn der Novelle kommt dem Raumarrangement hier für die Figuren wie für den Leser suggestive Funktion zu. Auch wenn der unkenntlich gebliebene Besucher tatsächlich jeder sein könnte, in der Logik der Erzählung, die auf den ersten Blick keine weiteren männlichen Figuren bereithält, ist mit dem namenlosen Brasilianer schnell ein Schuldiger gefunden.

Im zweiten Teil ihres Berichts gibt die Haushälterin wieder, wie sie am nächsten Morgen in die nun hell erleuchtete Wohnung tritt, um buchstäblich Licht in das Dunkel der „geheimnisvollen“ Ereignisse zu bringen:

In den von der Sonne erhellten Zimmern bemerkte ich wenig Unordnung. Einzig in dem Eßzimmer stand das Büffet geöffnet; eine Karaffe, in der sich seit Wochen ungefähr eine halbe Flasche sizilianischen Weines fast unverändert befunden hatte, war geleert, das vorhandene Brot im Körbchen verschwunden und ein Teller mit Backwerk säuberlich abgeräumt. Auf dem Tische sah ich den vertrockneten Ring von einem überfüllten Weinglase, auf dem Boden einige Krumen; der Teppich vor dem Sofa war von unruhigen Füßen verschoben, von bestäubten Schuhen befleckt. (HKKA 7, 104)

Die Formulierung „bemerke ich wenig Unordnung“ gibt das Wahrnehmungsraster vor, durch das die Haushälterin den Raum untersucht.¹¹ Es sind Szenen wie diese, auf die Walter Benjamins Beobachtung, die Detektivgeschichte habe ihren Ursprung im Interieur, anspielt.¹² Wie bei einer kriminalistischen Spurenaufnahme registriert die Haushälterin die Veränderungen im zuvor geschlossenen Raum, die sie nun Reinhart berichtet. Dieses Wechselspiel von Erzeugen und Entziffern von Spuren lässt sich, wie Uta Schürmann gezeigt hat, als grundlegender Modus der literarischen Innenraumdarstellung ausmachen.¹³ Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang ihr Hinweis darauf, dass die narrative Spur sich von der realen Spur grundlegend unterscheidet: Während die reale Spur ihrer Definition nach unabsichtlich ist, ist die narrative Spur immer in ein komplexes Gefüge von Figurenwahrnehmung und Erzählerdarstellung eingebunden.¹⁴ Die Spur im literarischen Text ist immer absichtlich gelegt. Gleichzeitig macht sie sich deren Charakter als unabsichtliche Re-Präsentation zunutze, so dass der Erzähler spurenlegend hinter die räumlich-materielle Evidenz seiner literarischen Welt zurücktreten kann.

Die Beobachtungen der Haushälterin richten sich vor allem auf Abwesenheiten: Die seit Wochen konstant gefüllte Karaffe ist „geleert“, das „vorhandene Brot im Körbchen verschwunden“ und das Gebäck „säuberlich abgeräumt“. Dieser Abgleich eines Davor und Danach ist nur durch die

11 Dies greift eine Formulierung Reinharts auf, der die Geschichte von Erwin Altenauer erzählt als „ein fremdes Schicksal, das mich persönlich wenig berührt hat“ (HKKA 7, 81). In beiden Fällen klingt in dem weniger abschwächenden als verstärkenden „wenig“ die übergeordnete Erzählstimme durch.

12 Walter Benjamin. „Louis-Philippe oder das Interieur“. *Gesammelte Schriften Bd. V/1*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 53.

13 Vgl. dazu Schürmann. *Komfortable Wüsten* (wie Anm. 1). S. 25-65.

14 Ebd. S. 29f.

Haushälterin möglich, die in ihrem Beruf Anteil an der Ordnung des Hauses hat und so die Unordnung und damit die Spur des Fremden als solche erkennen kann. Der unerkennbare Gast wird nur dort sichtbar, wo er sich am Eigenen reibt. Während mit der geleerten Weinflasche, dem Ring vom Glas und den Krumen auf dem Boden eine Veränderung von bereits im Interieur befindlichen Dingen angedeutet ist, hält der Teppich dagegen ein externes Element fest: Er konserviert die Spur der Bewegung der „unruhigen Füße“ und funktioniert so als Kontaktmedium für den Körper des Besuchers.

Die Spuren werden nicht nur in Bezug auf den Hergang der vergangenen Nacht sprechend gemacht. Die auf der Figurenebene wahrnehmbaren Veränderungen verschränken sich mit einer auf der Erzählebene implizit betriebenen moralischen und sexuellen Aufladung dieser Spuren. Mit dem Teppich scheinen auch Ordnung und Ehre des Hauses „verschoben“ und „befleckt“ worden zu sein. Der übergeordnete Erzähler lässt so einen sexuellen Grenzübertritt anklingen, ohne ihn explizit aussprechen zu müssen. Der geöffnete und entleerte Wohnraum erscheint in dieser Logik als metonymische Erweiterung Regines, der sich – der geschlechtlichen Konnotation von Abdruckprozessen entsprechend – das Männliche eingeprägt hat: Die Oberfläche der Wohnung, in ihrer Materialität dem passiv weiblich konnotierten ‚Stoff‘ vergleichbar, wird dem männlichen Einfluss eines Formgebungsprozesses unterzogen.¹⁵ Die Überblendung von Wohnung und Regine vollzieht sich auch über die Kategorien von ‚sauber‘ und ‚beschmutzt‘, die einen Konnex zwischen der verunreinigten Wohnung und der für Erwins Begehren entscheidenden Faszinationskraft des „ärmliche[n], obgleich reinliche[n] Kleid[es] der Dienstmagd“ herstellen.

Der hier aufgerufene Darstellungszusammenhang zwischen der abstrakten Ordnung eines Hauses bzw. der moralischen Unbeflecktheit seiner Bewohner und der materiellen Ausstattung findet sich auch im Einrichtungsdiskurs des 19. Jahrhunderts. So heißt es in Jacob von Falkes Einrichtungsratgeber *Die Kunst im Hause*, dass die „Nettigkeit und Reinlichkeit im Hause [...] im Leinenzeug gewissermaßen zum höchsten Ausdruck gelangt.“¹⁶ Um die Etablierung oder Gefährdung von häuslicher Ordnung darzustellen, funktioniert das Textile in der Literatur des 19. Jahrhunderts als zentrales Paradigma. In dieser Zeit finden vor allem das weiße Leinen und die damit verbundenen Prozesse von Reinigung und Bleiche stapelweise Eingang in die Literatur.¹⁷

15 Vgl. hierzu Judith Butler. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Aus dem Amerikanischen von Katrin Wördemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

16 Jacob von Falke. *Die Kunst im Hause* (wie Anm. 10). S. 370.

17 Vgl. hierzu Alain Corbin. *Wunde Sinne. Über Begierde, den Schrecken und die Ordnung der Zeit im 19. Jahrhundert*. Aus dem Französischen von Carsten Wilke. Stuttgart: Klett-Cotta, 1993; Richard Sennett. *Verfall und Ende des*

Vor diesem Hintergrund wird der verschobene und befleckte Teppich hier zum Problem.

Eine gegenbildlich zum Bericht der Haushälterin angelegte Beobachtung von Regines räumlichem Umfeld liefert später die Mutter Erwins. Aufgrund der Vorkommnisse in Deutschland siedelt Erwin mit Regine in sein Bostoner Elternhaus um. Während die Anlage der Wohnung in Deutschland den heimlichen nächtlichen Besuch ermöglicht hat, ist das Bostoner Haus als eine Art Beobachtungsapparat angelegt, in dessen Machtzentrum Erwins Mutter steht. Wie eine Büßerin lebt Regine dort, „wie eine freiwillig Gefangene“ (HKKA 7, 118) in einem entlegenen Seitenflügel.¹⁸ Das zentrale Paradigma in der Raumbeschreibung bleibt die Ordnung. Regines Zimmer im Bostoner Haus stellt ein Musterbeispiel an Reinlichkeit dar:

Den Umstand, daß sie überhaupt nie etwas zu verheimlichen suchte und ihr Zimmer stets ebenso reinlich geordnet als unverschlossen und für Jedermann zugänglich hielt, hatte die Mutter überhaupt schon wahrgenommen. (HKKG 7, 119)

Das Zimmer ist nicht nur rein, sondern scheint in seiner Offenheit auch darauf hinzuweisen, dass Regine nichts zu verbergen habe. So wie der Zustand der deutschen Wohnung nach dem nächtlichen Besuch einen Fehltritt Regines suggeriert, wird hier nun anhand von Regines Wohnverhalten die Möglichkeit ihrer Unschuld beschworen. Das Interieur und Regines Wohnpraxis sind – das wird in den gegenläufigen Beobachtungen der Mutter und der Haushälterin deutlich – nicht auf eine einheitliche Bedeutung hin interpretierbar. Der Raum dient zur impliziten Andeutung von Schuld und Unschuld. Indem die Innenraumszenen einander widersprechende Deutungen nahelegen, wird mit ihnen auch ganz grundsätzlich die Frage von Deutbarkeit überhaupt verhandelt.

4. Hinter dem Vorhang: Annäherung an das Geheimnis

Das Textile taucht am Ende der Novelle in einer weiteren Funktion auf, wenn die Auflösung der Novellenhandlung als textile Aufdeckung und Enthüllung inszeniert wird. Mit Regines Rückzug in ihr Zimmer im abgelegenen

öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser. Frankfurt a. M.: Fischer, 1998.

18 Die Freiwilligkeit dieser Gefangenschaft wird mit Blick auf die beschriebene Überwachungssituation fraglich, die an Foucaults Beschreibung der vom Körper gelösten modernen Disziplinierungspraktiken erinnert. Michel Foucault. Überwachen und Strafen. *Die Geburt des Gefängnisses.* Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. S. 229.

Seitenflügel des Bostoner Hauses wird das ausgesparte Ereignis der Novelle weiter räumlich inszeniert. Eines Tages begibt sich Erwin, von einer erneuten Reise zurückgekehrt, in das Zimmer seiner Frau. Die an Erwins Wahrnehmung gebundene Beschreibung des Zimmers gestaltet sich ähnlich wie zuvor in der deutschen Wohnung als Suchbewegung im Innenraum:

Das Zimmer war leer; mit klopfendem Herzen sah er sich um. Auf der Kommode lag ihr altes Gesangbuch, das er wohl kannte mit seinen Liedern und einer kleinen Anzahl Kirchen- und Hausgebeten. Es war geschlossen und ordentlich an seinen Platz gelegt. Ihr Bett stand in einem Alkoven, dessen schwere Vorhänge nur zum kleineren Teil vorgezogen waren. Er trat näher und sah, daß das Bett leer war; nur eines der feinen und reichverzierten Schlafhemden von der Aussteuer, die er seiner Frau selbst angeschafft, lag auf dem Bette; es schien getragen, lag aber zusammen gefaltet auf der Decke. Erschrocken und noch mehr verlegen kehrte er sich um, schaute sich um, ob sie nicht vielleicht dennoch im Zimmer hinter ihm stünde, allein es war leer wie zuvor. (HKKG 7, 121f)

Erwins Suche beschränkt sich, durch die Verben „sah“ und „schaute“ markiert, zunächst auf den visuellen Eindruck, doch Regine ist hier seinem Blickregime entzogen. Sein Blick prallt an den Oberflächen ab, wenn er „auf der Kommode“ ihr Gesangbuch erkennt und „auf dem Bette“, genauer „auf der Decke“ ihr „reichverzierte[s]“ Nachthemd bemerkt. Diese eindeutig ihr zugeordneten Gegenstände treten an die Stelle ihrer körperlichen Präsenz. Zudem geben das „geschlossen[e]“ Gesangbuch, die „vorgezogen[en]“ Vorhänge und das „zusammen gefaltet[e]“ Nachthemd der Verborgenheit des Geheimnisses materielle Gestalt. Zu dem Zeitpunkt, an dem die Handlungsfolge die Aufklärung erfordert, wird deren letzter Aufschub durch die Raumbeschreibung geleistet, wobei der dreifach wiederholte Eindruck, Zimmer wie Bett seien „leer“, die mit der Verzögerung erzeugte Spannung weiter zuspitzt.

Erwins bisher vor allem visuell geprägter Wahrnehmungsmodus wird schließlich um eine taktile Erfahrung erweitert, wenn er Regine in dem Zimmer nicht sieht, sondern buchstäblich auf sie stößt:

Indem er sich nun abermals kehrte und dabei einem der Vorhänge näherte, stieß er an etwas Festes hinter demselben, wie wenn eine Person sich dort verborgen hielt. Rasch wollte er den dicken Wollenstoff zurückschlagen, was aber nicht gelang; denn die Laufringe an der Stange waren gehemmt. Er trat also, den Vorhang sanft lüftend, so gut es ging hinter demselben und sah Reginen's Leiche hängen. Sie hatte sich eine der starken seidenen Ziehschnüre, die mit Quasten endigten, um den Hals geschlungen. (HKKG 7, 122)

Die Materialität des Vorhangs und die „gehemmt[en]“ Laufringe bieten den nötigen Widerstand, um die Aufdeckung noch weiter herauszuzögern.

Wenn dann „Reginen's Leiche“ zum Vorschein kommt, gewinnt Erwins Zuspätkommen sprachliche Signifikanz: Während er das Zimmer nach seiner Frau absucht, ist diese längst „Leiche“. Hinter dem Vorhang unsichtbar geworden („[d]as Zimmer war leer“), wird Regine im Interieur leblos mit diesem identisch.

Wenn Regines Tod sich als ein Verschwinden im „dicken Wollenstoff“ manifestiert, dann ist dies auch auf der materiellen Ebene der Abschluss eines sehnsuchtsvollen Strebens, das sich in ihrem zuvor unerfüllten Wunsch nach einem „wollene[n] Kleid“ äußert. (HKKA 7, 73) Diese materiellen Entsprechungen knüpfen auf einer übergeordneten Ebene ein Netz sprachlicher und stofflicher Bezugnahmen, die den Text als ausgewiesen artifizielles Gebilde zusammenhalten. Hatte Regine in der Spiegelszene den „Seidendamast“ um die Hüften „geschlungen“, so hat sie sich nun eine der „seidenen Zieh-schnüre“ um den Hals „geschlungen“ und behält an der Vorhangschnur hängend ihre immer wieder beschworene aufrechte Gestalt selbst im Tode bei.

Mit dem Vorhang wird hier ein traditionelles textiles Darstellungsmittel zur Inszenierung von Erkenntnis aufgerufen. Doch öffnet der gelüftete Vorhang hier nicht im Sinne des Raummodells offenbarungslogischer Erkenntnis den Blick auf einen Raum der Transzendenz oder höherer Wahrheit. Regines toter Körper wird von Erwin zunächst allein in seiner Materialität wahrgenommen und erfahren. Erwin zerschneidet die Vorhangschnur mit seinem Taschenmesser und hält, wie es heißt, „die schöne und im Tode schwere Gestalt auf den Knien“, bevor er sie sorgfältig auf das Bett legt. (HKKA 7, 122)

Nun bemerkt Erwin, dass Regine ihr altes Dienstmagdkleid mit einem Rock „von elendem braunen, mit irgend einem unscheinbaren Muster bedruckten Baumwollzeuge“ angezogen hat. (HKKA 7, 122) Mit dieser seiner Perspektive zugeschriebenen Beschreibung scheint sein Blick hier für die materielle Realität geöffnet, nachdem ihm die Dienstmagd zu Beginn gerade in diesem Kleid wie eine Königstochter erschienen war. Die Scheinwirkung des Kleides ist aufgehoben, was bleibt, ist das unbestimmte „unscheinbare[] Muster“. Als Baumwollzeug ist der Stoff klar benannt: Es handelt sich hier um den materiellen Emporkömmling der industriellen Massenproduktion des 19. Jahrhunderts.

Im Zuge einer weiteren Ent-Deckung stößt Erwin, nachdem er das auf der Brust geschlossene Mägdekleid geöffnet hat, zwischen Hemd und Haut auf Regines Abschiedsbrief. In diesem Brief deckt sie das Geheimnis des nächtlichen Besuchers auf: Nicht der Brasilianer, sondern ihr Bruder war in jener Nacht bei ihr gewesen. Dieser hatte in Notwehr seinen Meister erschlagen und auf der Flucht Hilfe bei seiner Schwester gesucht. Als diese wenig später aus der Zeitung von seiner Verhaftung und Hinrichtung erfuhr, geriet sie in Verzweiflung über die damit für Erwin verbundene Schande. (HKKA 7, 125)

Mit dem Brief treten zur endgültigen Aufklärung Sprache und Schrift an die Stelle der bisherigen räumlich-materiellen Arrangements. Doch auch in dem Brief wird wiederum ein letztes Interieur beschrieben, wenn Regine abschließend darum bittet, in ihrem alten Mägdekleid begraben zu werden. Weiter heißt es, dass Erwin „dasjenige Kleid, in welchem er sie in der schönen Zeit am liebsten gesehen, zusammenfalten und es ihr im Sarge unter das Haupt legen [möge], so werde sie dankbar darauf ruhen.“ (HKKA 7, 126) Die Grabausstattung wird hier zum Erzählschluss pointiert.¹⁹ Mit den Stoffschichten ihrer unterschiedlichen Lebensphasen sind in Regines Grabausstattung Vergangenheit wie Gegenwart gleichermaßen repräsentiert. Als symbolisches und bildhaftes Arrangement ist auch dieses letzte Interieur auf sinnstiftende und ästhetische Wirkung angelegt. Zur ‚schönen Leiche‘ drapiert, geht Regine vollends in der Darstellung auf.²⁰

5. Schluss

In zentralen Szenen des *Regine*-Kapitels wird die Einrichtung und der Zustand von Innenräumen für die Figuren zum Thema, zum Problem oder zum Rätsel. Innerhalb dieser Szenen sind Textilien ein wiederkehrendes Element, so dass sich eine Art Stoffspur verbindend durch die Erzählung zieht.

Dabei werden Stoffe aufgerufen, die nicht transparent, sondern von einer solchen Dichte sind, dass sich kaum etwas unter ihnen abzeichnet. Sie werden zur materiellen Ausprägung einer epistemischen Konfiguration, die Bedeutung nicht in der Tiefe sucht, sondern auf der Ebene der Oberfläche entfaltet: Der Stoff des Mägdekleides dient als moralische Messlatte und Projektionsfläche für Erwins Begehren. Katzenpelz, Möbelplüsch und Seidendamast werden zum Wiedererkennungsmerkmal, an welchem sich der Verdacht von Maßlosigkeit und Regelverstoß entzündet. Der Teppich stellt die Fläche bereit, in die sich Spuren der Unordnung einschreiben. Die Stoffe sind so Bestandteil der Darstellung von Wahrnehmungsprozessen. Sie bilden die Grundlage für den Versuch der Figuren, die sich visuell anbietende Außenwelt bedeutsam zu machen.

Wenn zunächst die Haushälterin, später die Mutter und schließlich Erwin alle in ihren Beschreibungen von Innenräumen gleichermaßen das

19 Zur Totenkleidung und Sargausstattung vgl. Heidi Helmhold. „Totenfutterale. Zur Affektpolitik des letzten Raumes“. *Das ‚letzte Hemd‘. Zur Konstruktion von Tod und Geschlecht in der materiellen und visuellen Kultur*. Hg. Karen Ellwanger u. a. Bielefeld: transcript 2010. S. 329.

20 Insofern erinnert Regine hier an den Topos der ‚schönen Leiche‘, dessen poetologische Implikationen von Elisabeth Bronfen herausgearbeitet wurden. Vgl. Elisabeth Bronfen. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Aus dem Englischen von Thomas Lindquist. München: Kunstmann 1994. S. 107.

Verhältnis von offen und geschlossen, von sauber und beschmutzt, von Leere und Fülle thematisieren, zeigt sich in diesem einheitlichen Wahrnehmungsmuster die hinter den beobachtenden Figuren zurücktretende übergeordnete Erzählerinstanz.

Der dabei aufkommende Widerspruch zwischen Erscheinung und Charakterisierung Regines und der sie umgebenden Dingwelten wird zum handlungstreibenden und auf Auflösung drängenden Moment. Erst der von Erwin taktil erfahrene Widerstand am Vorhang gibt schließlich den Blick auf ein ‚Dahinter‘ des Stoffes frei. Allerdings fördern die Enthüllungen und Aufdeckungen keine höhere Wahrheit zutage, sondern den im Tod auf seine Stofflichkeit reduzierten Körper im billigen Baumwollkleid. Das Erkenntnismodell einer tiefer liegenden Wahrheit, der sich durch Enthüllungen anzunähern ist, wird hier als fragwürdig inszeniert.

Die Textilien werden in *Regine* nicht nur in ihren darstellungstechnischen Eigenschaften als Projektionsfläche, Spurenläger, Erkennungszeichen und Mittel der Enthüllung eingesetzt. In den Brüchen und Mehrdeutigkeiten werden diese Eigenschaften und ihre Funktion zugleich kritisch reflektiert. Kellers Novelle speist sich aus der reichen Imaginationsgeschichte des textilen Interieurs, das in all seinem Anspielungs- und Assoziationsreichtum aufgerufen wird, während Figuren und Leser sich am Ende auf die Welt des Materiellen zurückgeworfen sehen.

Uta Seeburg

„Man soll sehen, dass hier gelebt wird.“

Die Inszenierung von Privatheit – in literarischen Interieurs des 19. Jahrhundert und der zeitgenössischen Interior-Fotografie

Since the 19th century, the *intérieur* has been *the* bourgeois space of self-reflection, an archive of objects that bear traces, a material utopia where the presence of objects produces a loss of time and space. Working for an international interior magazine, I came across several strategies that photographers use to bring an interior to life, to stage a feeling of a private sphere. These strategies are identical with the ones that have been applied in 19th century literature: It's the same concern with objects, the discovery of the narrative power of details and traces, a search for „truth“ on the surface of things. My article leads through some fictional *intérieurs*, a photo shooting on the Maldives and a small hotel in L. A., where a designer brought all the ideas together to create a space that narrate of its own accord.

1.

Im Auftrag von *Architectural Digest* reiste ich auf die Malediven, um eine Reisegeschichte über eine kleine Insel namens „Coco Privé“ zu schreiben.¹ Das Besondere an dieser Insel ist, dass man diese nur als Ganzes mieten kann, inklusive Weinkeller, Spa und einigen Villen; eine Art High End-Phantasie von Robinson Crusoe. Ich reiste nicht allein, sondern gemeinsam mit einem Fotografen. Unser Briefing: Die Insel und ihre Villen so zu fotografieren, dass diese wie ein sehr persönliches Zuhause wirken. Unser Auftrag lautete also, dass wir mit allen uns zur Verfügung stehenden Mitteln der Inszenierung Privatheit, oder: Innerlichkeit, herstellen sollten.

Wie lässt man ein Interieur, das bis ins kleinste Detail wie ein Gemälde komponiert ist, dennoch wie einen ganz persönlichen Rückzugsraum wirken? Denn das ist immer der Wunsch, den ein Magazin an den Fotografen hat: dass eine Home-Story ein „echtes“ Zuhause zeigt. Die Räume sollen zwar in ihrer Ästhetik berauschen, aber nicht tot wirken – man soll immer sehen, dass hier gelebt wird.

Die zeitgenössische Interior-Fotografie solcher Hochglanz-Magazine wie *Architectural Digest* hält für diesen Zweck verschiedene Strategien bereit, die mir im Rückblick auf meine Arbeit zum Interieur des 19. Jahrhunderts

¹ Vgl. Uta Schürmann. „Wo die Erde eine kleine Scheibe ist“. *Architectural Digest Germany* 12 (2016) / 01 (2017). S. 132-138.

immer wieder erstaunlich bekannt vorkommen – die Mittel der Inszenierung, die hier eingesetzt werden, entsprechen jenen Erzählstrategien, mit denen vor allem die Erzähler des Realismus Räume zum Sprechen bringen.

Die wichtigste Strategie, um die Präsenz eines Bewohners abzubilden, ohne ihn selbst zu zeigen: Spuren legen. Das Standardrepertoire solcher Spuren: Aufgeschlagene Bücher, scheinbar zufällig abgestellte Taschen, liegengelassene Hüte – Spuren, die suggerieren, dass eben noch jemand dagewesen ist. Und damit befinden wir uns mitten im 19. Jahrhundert, dem Säkulum der Spur.

Wenn Fontanes Romanfigur Berndt von Vitzewitz über einen in Vergessenheit geratenen Dichter sagt, „er kam und ging. Er hat keine Spur hinterlassen“² – oder Henry James über das ausgeräumte Haus einer alten Dame schreibt, es sei „keine einzige Spur zurückgeblieben, um ihre Geschichte zu erzählen“³, dann drückt sich darin etwas für das 19. Jahrhundert ganz Entscheidendes aus: die Angst vor der eigenen Spurlosigkeit. Der Bedrohung eines spurlosen Verschwindens in der anonymen Masse von Städten wie Paris und London – und zunehmend auch Berlin – wird durch den Rückzug ins Private begegnet; entscheidend ist dabei, dass das Bürgertum sich in Zimmern bewegt, deren Mobiliar die Abdrücke von Händen, Füßen und ganzen Körpern sichtbar macht und damit von der Existenz der Bewohner zeugt: „Es [das Bürgertum] bevorzugt Sammet- und Plüschbezüge, die den Abdruck jeder Berührung bewahren“⁴, schrieb Walter Benjamin. Gemeint ist also durchaus eine materiale Spur, die den Bewohner in seiner eigenen Stube und den Realien des Alltags, die dort zu einem persönlichen Kosmos versammelt sind, konserviert.

„[...] die Spuren des Wohnenden drücken sich im Interieur ab. Es entsteht die Detektivgeschichte, die diesen Spuren nachgeht.“⁵ Die Tatsache, dass der spurenbehaftete Salon im 19. Jahrhundert nicht nur zum Raum der Selbstbewahrung, sondern auch zum Tatort wird, das Verbrechen sich in die bürgerliche Wohnkultur einschreibt, erzeugt einen eigenartigen Dualismus: Während der Privatmann das gesamte Jahrhundert über weiches Mobiliar

2 Theodor Fontane. „Vor dem Sturm“. *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*, Bd. 3 (1971). Hg. Helmuth Nürnberger, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. S. 298.

3 Henry James. „The Spoils of Poynton“. *The Novels and Tales of Henry James*, New York: New York Edition, Volume X, 1963. S. 79: „[...] no trace of her to tell her tale.“

4 Walter Benjamin. „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“. *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2. Hg. Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 509-690. Hier S. 548.

5 Walter Benjamin: „Paris. Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts: Louis-Philippe oder Das Interieur“. *Gesammelte Schriften*, Bd. V, 1. Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989. S. 52-53: Hier S. 53.

und dicke Teppiche gesammelt, Nippes und Accessoires arrangiert hat, um in diesen „Dingwelten“ Spuren zu hinterlassen, in denen er sich selbst erkennt, verwischt der Kriminelle von nun an seine Spuren am Tatort, weil er um keinen Preis erkannt werden will.

Über diese einander entgegengesetzten Bewegungen des *Erzeugens* und *Entfernens* stellt sich eine Wissenschaft, deren erklärtes Ziel es ist, die Spuren zu *entziffern*: Die Kriminalistik. Die Anerkennung des Fingerabdrucks im Europa des späten 19. Jahrhunderts als „eine vollkommene direkte Kopie vom Körper selbst“⁶ transformiert die bürgerliche Fetischisierung der Dinge, die individuelle Gebrauchsspuren tragen, in eine wissenschaftliche Methode zur Verbrecheridentifizierung. Der Fingerabdruck ist der einzigartige Abdruck eines menschlichen Körpers, der durch die Berührung eines Gegenstands entsteht. Die Identität eines Individuums konstituiert sich in der Spur, die seine Fingerkuppe verursacht, und hier schließt sich der Kreis zum Mobiliar, das nach „Sammet- und Plüschbezügen“ verlangt: Ein eingesessenes Sofa, ein zerdrücktes Kissen oder die Fußabdrücke in einem persischen Teppich bezeugen, dass jemand anwesend war; der einzigartige Abdruck einer bestimmten Person beweist seine Existenz, die ansonsten unbezeugt und somit nichtig wäre. Die Spuren innerhalb der Dingwelten des bürgerlichen Interieurs weisen Identität nicht nur nach, sie erschaffen diese erst.

So begreift auch die professionelle Untersuchung der Spuren, die Kriminalistik, den Tatort als einen Text, wie eine Anleitung zur Beschreibung des Orts des Verbrechens im *Handbuch für Untersuchungsrichter* (1893) des Grazer Kriminologen Hans Groß zeigt: „Handelt es sich um einen geschlossenen Raum, ein Zimmer, so thut man am besten, wenn man einen Eingang zum Ausgangspunkte wählt und so vorgeht, wie man liest [...], von links nach rechts.“⁷

Wie eine Buchseite liegt das Zimmer vor dem Betrachter ausgebreitet, in dem die Spuren in einer argumentativen Syntax angeordnet sind. Das Interieur zeigt sich als eine Szene des Lesens, die symptomatisch für das 19. Jahrhundert ist, in dem das „Spurenparadigma“ die Welt lesbar machen soll, wie es Carlo Ginzburg formuliert hat.⁸

6 Anders Daae (Strafanstaltsdirektor), „Identificierung von Verbrechern“. *Blätter für Gefängniskunde* XXIX (1895). S. 19-46. Hier S. 36. Zitiert nach: Miloš Vec. *Die Spur des Täters. Methoden der Identifikation in der Kriminalistik* (1879-1933), Baden-Baden: Nomos, 2002. Hier S. 54.

7 Hans Groß. *Handbuch für Untersuchungsrichter, Polizeibeamte, Gendarmen u. s. w.*, 1. Auflage, Graz. 1893. S. 67.

8 Vgl. Carlo Ginzburg. „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“. Ders. *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Aus dem Italienischen von Gisela Bonz und Karl F. Hauber, Berlin. Wagenbach, 2002. S. 7-57.

Was wir also bei einem Magazin wie *Architectural Digest* tun, wenn wir absichtlich Spuren legen, um einen Raum als belebt zu markieren, ist nichts anderes, als ein Interieur zu beschriften. Dabei können wir sowohl mit Objekten schreiben, als auch mit unserem Körper selbst. Ein Beispiel, das man oft in der Interiorfotografie sieht, sind aufgeschlagene Betten oder leicht zerwühlte Decken auf einem Sofa, die noch den Abdruck des Körpers zeigen.

Hierzu möchte ich ein Beispiel aus der frühen Interiorfotografie anführen, und zwar zwei Bilder des Fotografen Eugène Atget, der ja als Sammler visueller Spuren durch Städte und Privaträume streifte. Es sind zwei Bilder, die dasselbe Interieur, aber minimal verschobene Blickwinkel zeigen: Die erste Aufnahme der Pariser Wohnung des „Dramatischen Künstlers Monsieur R.“⁹ betont den Aspekt des Sammlerinterieurs und der Dinge. Ein Kaminsims ist zu sehen, auf dem alle möglichen Objekte versammelt sind, außerdem verdoppelt der Spiegel die Bücher im Regal und lässt weitere Bilder und Sammlerobjekte an den Wänden sichtbar werden. Die zweite Aufnahme rückt das mit orientalischen Mustern bezogene Sofa in den Mittelpunkt. Außer der Perspektive hat sich ein Detail geändert: Das linke Kissen wurde so verrückt, als hätte sich jemand mit dem Kissen im Rücken an den Kamin gelehnt. Der Schatten, den das Kissen wirft, lässt den Raum, in dem die Person gesessen haben könnte, in diffusem Licht erscheinen und suggeriert einen Abdruck. Die kleine Figur einer Tänzerin, die rechts auf der Kommode steht, ist illuminiert und dadurch besonders hervorgehoben. Mit einer langen und betonten Bewegung streckt sie dem Schatten ihre Hand entgegen, als wolle sie jemanden abwehren. Durch diese kleinen Veränderungen ergibt sich ein Spannungsraum, der die Abwesenheit einer Präsenz vermittelt und außerdem eine weitere Spur auf der Metaebene legt: Jemand, vermutlich der Fotograf, war tatsächlich in dem Raum und hat das Kissen verschoben. Die Fotografie bezeugt diese Tatsache, gleichzeitig thematisiert sie diese bildintern mit ästhetischen Mitteln. Die Spur des Körpers ist hier gleichzeitig Sujet und Produktionsverfahren.

Atgets Strategie haben wir, um auf unsere kleine Malediven-Geschichte zurückzukommen, ganz direkt übernommen: Für zwei verschiedene Motive drapierten wir ein Strandtuch, auf das ich mich selbst setzte, um einen „echten“ Abdruck zu erzeugen. Und kaum ein Bild unseres Shootings thematisiert das Thema Spur deutlicher als eines, auf dem der Fotograf selbst nasse Fußabdrücke auf dem Steg hinterließ.

Die frischen Spuren auf der einsamen Insel erinnern sofort an die Szene aus *Robinson Crusoe*, in der er am Strand einen Fußabdruck entdeckt, der ihn fast zu Tode erschreckt:

9 Eugène Atget. *Interior of Monsieur R., Dramatic Artist, rue Vavin, zwei Albumindrucke*, 1910.

It happened one day, about noon, going towards my boat, I was exceedingly surprised with the print of a man's naked foot on the shore, which was very plain to be seen in the sand. I stood like one thunder-struck, or as if I had seen an apparition; [...]. I went to it again to see if there were any more, and to observe if it might not be my fancy; but there was no room for that, for there was exactly the print of a foot, toes, heel, and every part of a foot: [...]. [...] I came home to my fortification, not feeling, as we say, the ground I went on, but terrified to the last degree; [...].¹⁰

Der Horror des Fußabdrucks im Sand resultiert aus der blitzartigen Erkenntnis, dass jemand anderes anwesend war. Die Präsenz des Fremden erscheint Robinson Crusoe wie eine Erscheinung („apparition“) oder ein Gespenst; damit verweist die Textstelle auf den Kern der auratischen Aufladung des Abdrucks, der in der deutlichen Anwesenheit von Abwesenheit besteht: Der verschwundene Körper bleibt in seiner Hohlform bestehen und verschwindet in der Art einer Erscheinung niemals. Robinson Crusoe schließlich versucht seine Angst vor dem Abdruck zu bannen, indem er die Hoffnung nährt, dass es sich bei der Fußspur um seine eigene handeln könnte. Er vermisst den Abdruck, stellt seinen eigenen Fuß in diesen, um allerdings einsehen zu müssen, dass der fremde Abdruck viel größer als sein eigener Fuß ist. Die Verstörung des Einsiedlers auf der einsamen Insel antizipiert die Funktion der Spur im bürgerlichen Interieur des folgenden Jahrhunderts: Der Abdruck des eigenen Körpers versichert den Einwohner seiner Existenz. Die Spuren eines Fremden in diesem abgeschlossenen Raum zerstören dessen innere Sicherheit.

Das heißt, der Abdruck eines Körpers im Interieur erzeugt eine unmittelbare Präsenz dieses jetzt verschwundenen Körpers. Gerade solch flüchtige Abdrücke wie die Fußabdrücke im Sand, die sofort wieder vom Wasser weggespült werden können (oder die feuchten Abdrücke auf dem von der Sonne durchwärmten Steg, die innerhalb von Minuten verdampfen), verweisen darauf, dass derjenige, der die Spuren gelegt hat, noch nicht lange fort sein kann – auch hier zeigt sich eine gewisse „Greifbarkeit“ der verschwundenen Person.

Die wirkliche Leseszene aber, in der Spuren in einer Art Syntax angeordnet sind, zeigt sich nicht in solchen „Formspuren“, sondern immer dann, wenn Objekte zu Indizien werden – wenn Dinge in einem Raum so angeordnet sind, dass sie eine längere Geschichte erzählen: Das ist die beliebteste Erzählstrategie, derer sich Autoren des Realismus bedienen, um eine Geschichte aus einem Interieur heraus zu entwickeln. Einem Kommissar gleich konstruieren Figuren und Erzähler ganze „Tathergänge“ aus den kleinsten Spuren. So erkennt eine gewisse Mrs. Briggstock in Henry James' *The Spoils of Poynton*

10 Daniel Defoe. *The Life and Adventures of Robinson Crusoe. With a Life of the Author*. London: Routledge, 1853. S. 124.

nur an der Tatsache, dass ein angeknabberter Keks nicht auf seinem Tellerchen, sondern auf dem Fußboden im Salon liegt, augenblicklich, dass eine heftige Szene zwischen einer jungen Dame und Mrs. Briggstocks zukünftigem Schwiegersohn stattgefunden haben muss.¹¹ Der Held der *L'éducation sentimentale* erblickt einen zerschlissenen Herrenhut auf dem Tischchen seiner Angebeteten und entlarvt dadurch den Nebenbuhler.¹² Und in Fontanes *Vor dem Sturm* entwickelt der Erzähler aus einer Beschreibung des Arbeitszimmers des Predigers Seidentopfs eine Charakterstudie desselben – auf seinem Regal nämlich liegt deutlich mehr Staub auf den geistlichen Büchern als auf den historischen, ergo ist der Geistliche vor allem anderen ein Enthusiast des Geschichtsstudiums.¹³

Eine Größe ist bei solch erzählenden Spuren besonders entscheidend: Die Zufälligkeit. Wie Sybille Krämer schon darstellte, „werden Spuren nicht gemacht, sondern unabsichtlich zurückgelassen“¹⁴. Nur das unbewusst Zurückgelassene, der Kratzer an der Wand, der berühmte zurückgebliebene Zigarettenstummel in Kriminalgeschichten, die unwissentlich zurückgelassene Fußspur bilden eine Handlung ab. Sobald eine Spur mit Intention gelegt wird, ist sie eine fingierte Spur.

Ein Autor, ein Fotograf oder auch der Stylist einer Fotoproduktion muss also immer einen Zufall konstruieren, die Spuren fingieren, um Geschichten in einen Raum zu schreiben. Um es mit den Worten des Stylisten, mit dem ich die Malediven-Geschichte vorab besprach, zu sagen: „Ich lass immer gern was fallen – Blütenblätter, Schuhe, Zeitungen, Hauptsache, es sieht zufällig aus.“

Die Materialisierung des Zufalls spielt sich nicht nur in solchen fotografierten, sondern auch in narrativen Arrangements von Objekten ab. Zufälligkeit ist hier immer zu verstehen als ein Effekt, der durch die Anordnung fiktionaler Dinge in einem erzählten Raum erzeugt wird. Wichtigstes Gestaltungsmerkmal einer solchen Anordnung ist Unordnung: Verstreute, (scheinbar) ohne ästhetischen oder praktischen Wert kombinierte Dinge suggerieren Willkür und Unabsichtlichkeit. So zeugen die chaotisch im Salon durcheinander geworfenen persönlichen Gegenstände, wie Kleider und verschiedene Accessoires zur Körperpflege, in einer Sequenz in Theodor Fontanes *Cécile* gleichzeitig von Rückkehr und flüchtigem Aufbruch.¹⁵ In der Erzählung *Le*

11 Vgl. James. *The Spoils of Poynton* (wie Anm. 3). S. 169.

12 Vgl. Gustave Flaubert. „*L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*“. *Cŕuvres*, Bd. 2. Hg. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris: La Pleiade, 1952. S. 162.

13 Vgl. Fontane. *Vor dem Sturm* (wie Anm. 2). S. 85.

14 Sybille Krämer. „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“. *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Hg. Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007. S. 11-33. Hier S. 16.

15 Theodor Fontane. „*Cécile*“. *Das erzählerische Werk*, GBA, Bd. 9. Hg. Hans Joachim Funke und Christine Hehle, Berlin: Aufbau, 2000. S. 134f.

Lit 29 von Guy de Maupassant gleiten Kleider und Gegenstände von einer Stuhllehne zu Boden und fügen sich mit dem Gestus der Zufälligkeit zu einem narrativen Stillleben zusammen, das metonymisch für die Liebesnacht zweier Figuren steht.¹⁶ Was bei solchen Arrangements den Effekt der Zufälligkeit zudem verstärkt, ist das scheinbare Fehlen einer Bedeutungshierarchie: Die Dinge scheinen alle gleich wichtig oder gleich unwichtig zu sein; der Zufall kennt keine ordnende Instanz, die dem Betrachter bedeutet, welches Objekt die größte Bedeutung hat. Zudem fehlt dem Zufall eine formale Ordnung; wenn Dinge unabsichtlich zu Boden fallen, nehmen sie ganz natürlich ein willkürliches Muster an.

Wenn der Fotograf eines Interiors also eine natürliche Unordnung herstellen möchte, hält er sich möglichst an diese Punkte: Er sollte eine ordnende Hierarchie verwischen, eine gewisse, natürlich wirkende Willkür erzeugen – und immer den Gestus des Chaos anwenden. In unserer Malediven-Geschichte etwa warfen wir Schuhe vor das Bett im Masterbedroom, um zu kennzeichnen, dass der Bewohner des Zimmers diesen Raum mit einer gewissen Lässigkeit zu seinem eigenen gemacht hat. Wir ließen Schwimfflossen wie nebenbei abgestellt an Poolrändern liegen und platzierten immer wieder willkürlich aufgeschlagene Bücher.

2.

Ich habe gezeigt, wie Spuren den Interieurs Geschichten entlocken – und zwar Geschichten, die einen Raum als eine private Zone kennzeichnen, in die sein Bewohner sich selbst einschreibt. Indem wir bei einem Shooting also Spuren fingieren, können wir Privatheit inszenieren. Ein zweiter großer Komplex in der Frage, was einen Raum gelebt und individuell macht, dreht sich um die Art der Objekte, die sich in einem Interieur befinden. Private Objekte, Souvenirs, Dinge mit einem offenbar sehr persönlichen Wert, skurrile Gegenstände, die Individualität an sich ausstellen, sind hier besonders gefragt.

Ein interessantes Beispiel für solcherlei Objekte, und hier öffnen wir das Feld der Interiorfotografie noch stärker in Richtung Interiordesign, bietet das „Hotel Covell“ in Los Angeles. Ein kleines Boutique-Hotel mit fünf Zimmern. Die Idee: Jedes Zimmer inszeniert einen Abschnitt aus dem Leben eines Schriftstellers, wobei dieser eine fiktive Gestalt ist. Dieses Konzept ist kein Einzelfall, tatsächlich gibt es derzeit einige Hotels, deren Räume einen fiktiven Charakter inszenieren sollen.¹⁷ Eine erstaunliche

¹⁶ Vgl. Guy de Maupassant. „Le Lit 29“. *Contes et nouvelles*, Bd. 2. Hg. Louis Forestier, Paris: Gallimard, 1979. S. 174-185. Hier S. 178.

¹⁷ Ein kleineres Beispiel dafür ist das Hotel „Libertine Lindenberg“ in Frankfurt, das die fiktive Biografie einer Alt-Sachsenhäuserin erzählt. Im größeren

Entwicklung: Während die Tradition des Grand Hotels eigentlich besagt, dass man sich mit der Drehtür in einen der alltäglichen Welt enthobenen Kosmos hineindreht, wo man auch immer Teil einer öffentlich agierenden Gesellschaft ist, steht bei der Idee eines Boutiquehotels wie dem „Covell“ das Thema des Allerprivatesten im Vordergrund.

Um ihre Idee glaubhaft umzusetzen, haben die Macher des Hotels in L. A. zunächst einen Zeitstrahl erstellt, der das Leben des erfundenen George Covell nachzeichnet: Eine amerikanische Künstlerexistenz des 20. Jahrhunderts, ein Junge aus Oklahoma, der in jungen Jahren noch im zweiten Weltkrieg mitwirken muss, danach Journalist wird, zunächst nach Paris und dann nach New York zieht, wo er ab den Sechziger Jahren ein erfolgreicher Schriftsteller ist. Eine Französin namens Claudine kreuzt in seinen Pariser Tagen seinen Weg, er lebt eine Weile mit ihr zusammen und hat mit ihr eine Tochter namens Isabel.

Die Räume werden als Kapitel bezeichnet – schon hier findet sich wieder die Idee des lesbaren Interieurs, das wie ein Text vorm Betrachter ausgebreitet liegt. „Chapter One“ nun, das erste Zimmer, inszeniert die Kindheit des George Covell in Oklahoma.



Abbildung 1: „Chapter One“, Foto: Bethany Nauert

Stil betreiben die „Sir“-Hotels diese Art des Storytellings; jedes „Sir“-Hotel ist einem anderen erfundenen Herrn gewidmet.

Rustikale Möbel, solide Materialien wie Holz und Leder erzählen von unaufgeregten Tagen auf dem Land und dem kleinen hausgemachten Glück. Ein alter Ledersessel provoziert gleich Spekulationen: Seine Lehnen tragen die Spuren jahrelanger Berührungen, vielleicht ließ sich hier Georges Vater abends schwer hineinfallen, erschöpft vom Tag, der nichts einbrachte. Auf einem Sideboard liegt die *Encyclopaedia Britannica*, Ausgabe von 1930, das erste Kapitel ist aufgeschlagen, das könnte uns sagen: Hier nimmt alles seinen Anfang. Und auf der kleinen Küchenzeile steht die alte Schwarz-Weiß-Aufnahme eines Paares, schon etwas verblasst. Könnten das Georges Eltern sein?

Tatsächlich schrieb ich auch eine Geschichte über dieses Hotel und sprach deshalb mit der Designerin des Hotels, Sally Breer.¹⁸ Das alte Foto ist natürlich eine dieser unzähligen Aufnahmen Unbekannter, die man auf dem Flohmarkt findet. Sally Breer hat das Bild ganz bewusst so platziert, dass der Hotelgast sofort vermuten muss, dass es sich um die Eltern des Schriftstellers handelt, sie sagte dazu: „In meiner Vorstellung sind das Georges Eltern. Mir gefällt der Gedanke, dass er als junger Mann noch so eng mit seinen Wurzeln verbunden ist, dass er das Bild behält.“

In dem Interview, das ich mit der Designerin führte, entwickelte sich eine eigene Dynamik: Wie ein Spurensucher fahndete ich nach jenen Objekten, die besonders deutlich eine Originalität ausstellten, und befragte Sally Breer zu jedem dieser Stücke. Wie sich zeigte, hatte sie auch zu jedem Ding eine sehr dezidierte Idee, als wäre die von ihr erfundene Geschichte Wirklichkeit. Sie platzierte die Dinge immer mit einer ganz klaren Intention, gleichzeitig hegte sie die Hoffnung, dass die Besucher auch eigene Ausdeutungen vornehmen würden: „Tatsächlich wünschte ich mir im Nachhinein, dass ich einen Raum für die Gäste geschaffen hätte, wo sie die Geschichte um ihre Anekdoten hätten erweitern können.“

Im „Chapter Two“ etwa entdeckte ich eine Zielscheibe an der Wand. Dieser Raum soll Georges erstes Apartment in New York darstellen, bevor er es zu Ruhm bringt. Es sind die Fünfziger, Designermöbel mischen sich unter die einfacheren Verwandten aus Oklahoma. Nach Sally Breers Vorstellung verschnellert sich Georges Leben in der großen Stadt, er hat jetzt die Energie des jungen Mannes – die Zielscheibe steht nach ihrer Deutung für dieses neue Tempo. Als Reminiszenz an ein typisches Jungszimmer markiert die Zielscheibe sicher auch die Schwelle zum Erwachsenwerden.

Ein neues Kapitel, Nummer 3. George Covell verbucht erste Erfolge als Schriftsteller, geheimniskrämerisch schreibt er unter einem Pseudonym. Wir befinden uns jetzt im Paris der Sechziger und Siebziger Jahre, George lebt in wilder Ehe mit Claudine, einer Künstlerin, deren kostbare Möbel von ihrer

18 Vgl. Uta Schürmann. „Die Legende des George Covell“. *Architectural Digest Germany* 9 (2015). S. 116-118.



Abbildung 2: „Chapter Two“, Foto: Bethany Nauert

bourgeoisien Mutter stammen. Wie elegante Besucher einer Vernissage stehen sie zwischen Claudines Reisesouvenirs und Aktzeichnungen. Auf dem Nachttisch neben dem breiten Bett streckt sich dem Betrachter eine kleine Hand aus Marmor entgegen. Sie stammt aus einem alten Handschuhgeschäft, „ich denke mir“, sagte Sally Breer, „dass Claudine sie auf einem Pariser Flohmarkt entdeckt hat und abends immer ihre Ringe dort ablegt, bevor sie zu Bett geht.“

Die marmorne Hand ist ein schönes Beispiel für das Erzählexperiment, das mit dem Hotel realisiert werden soll: Die Zimmer sind bestückt mit Vintage-Objekten, deren gebrauchter Charakter fast überdeutlich auf eine bewegte Vergangenheit verweist. Die Dinge stellen aus, dass sie eine Geschichte zu erzählen haben. Doch wir kennen ihre Geschichten nicht; dadurch stehen die Dinge auf unsicherem Boden, die Deutung ihrer Historie wird zu einem



Abbildung 3: „Chapter Three“, Foto: Bethany Nauert

beweglichen Konzept; somit ist jeder aufgefordert, eine eigene Legende um sie herum zu spinnen, jeder Gast wird zum Dichter.¹⁹

Begehen wir die beiden restlichen Räume: Das 4. Kapitel ist die größte, luxuriöseste Suite des Hauses, die für Covells Leben als reicher und angesehener Künstler in New York steht. Die Designerin hat hier viel über das Thema Luxus nachgedacht und versucht, einen Luxus „gegen den Strich“ zu etablieren. Die Farbe Grün ist ein Leitmotiv, ausgehend von einer Malachit-Wandmalerei, die gleichzeitig für Opulenz und einen ungewöhnlichen Umgang mit dieser steht. Die marokkanischen Fliesen sollen sich nach alter Welt anfühlen und für Georges Weltgewandtheit stehen.

19 Hier tut sich übrigens, dies sei nur am Rande erwähnt, eine interessante Parallele zu Thackerays *Vanity Fair* auf. In diesem Roman werden ständig Fälle von absichtlichen oder versehentlichen Fehldeutungen von Objekten vorgeführt. Dass die erzählten Objekte sich hier stets plausibel in unwahre Geschichten einfügen lassen, liegt daran, dass sie ebenfalls auf unsicheren Boden stehen, sie weisen stets durch ihre Beschaffenheit in eine bestimmte Richtung, aber ihnen ist nie eine eindeutige Historie zugewiesen worden, weshalb es den Figuren offensteht, ihnen ihre eigene Deutung glaubhaft zuzuschreiben. Vgl. William Makepeace Thackeray. *Vanity Fair: A Novel without a Hero*. Hg. John Sutherland, Oxford: University Press, 2008.



Abbildung 4 / 5: „Chapter Four“, Foto: Bethany Nauert

Sehr interessant ist auch hier ein kleines Detail, das Sally Breer versteckt hat, und zwar liegt in einem der Räume ein Notizbuch mit einer Kritzelei über Trüffel. Daraus entwickelte die Designerin eine kleine Anekdote: „Ich stelle mir vor, dass George zum ersten Mal in seinem Leben Trüffel auf einer Pariser Dinnerparty mit Claudine probierte. Nachdem er zurück in New York war, fing George an, obsessiv die Geschichte und den Anbau der Trüffel zu studieren.“

Das letzte Kapitel schließlich ist das Zimmer von Isabel, der Tochter von Claudine und George, die nach New York gezogen ist, um ihren Vater besser kennenzulernen. Ihr Apartment ist ein eklektizistischer Mix aus Epochen und Stilen. Auch hier wieder eine Vintage-Zeichnung, auf einem Flohmarkt entdeckt, die Isabel zeigen könnte, gezeichnet von ihrer Mutter.



Abbildung 6: „Chapter Five“, Foto: Bethany Nauert

Sally Breer sagte mir, dass sie eigentlich zu viele Ideen in den einzelnen Kapiteln versteckt hätte. Niemand könne am Ende aus der Flut der Details wirklich alles herauslesen, was sie sich vorgestellt hat. Dieser Exzess der Spuren und geschwätzigen Objekte lässt am Ende die Idee des lesbaren Interieurs kollabieren. Und erinnert damit an eine schöne Szene aus einer Erzählung Balzacs, die ich zum Abschluss gern noch mit Ihnen teilen möchte. Die Episode stammt aus Balzacs Erzählung „La Peau de Chagrin“ und inszeniert unter größtem Aufwand, wie der Protagonist zu einem Talisman kommt, der

sich später als unzerstörbar erweisen wird – dafür aber das Leben des Protagonisten zerstört. Der junge Student besucht eine riesige wertvolle Sammlung, die phantastischen Magazine eines Antiquitätengeschäfts inmitten von Paris, um noch einmal die Wunder größter Kunst zu bestaunen, bevor er eigentlich Selbstmord begehen will:

Au premier coup d'œil, les magasins lui offrirent un tableau confus, dans lequel toutes les œuvres humaines et divines se heurtaient. [...] Ces monstrueux tableaux étaient encore assujettis à mille accidents de lumière par la bizarrerie d'une multitude de reflets dus à la confusion des nuances, à la brusque opposition des jours et des noirs. L'oreille croyait entendre des cris interrompus, l'esprit saisir des drames inachevés, l'œil apercevoir des lueurs mal étouffées. Enfin une poussière obstinée avait jeté son léger voile sur tous ces objets, dont les angles multipliés et les sinuosités nombreuses produisaient les effets le plus pittoresques. L'inconnu compara d'abord ces trois salles gorgées de civilisation, de cultes, de divinités, de chefs-d'œuvre, de royautés, de débauches, de raison et de folie, à un miroir plein de facettes dont chacune représentait un monde.²⁰

Die hier geschilderten Eindrücke drängen alle gleichzeitig aus ihrem Chaos heraus auf den Betrachter ein, verwirren und überwältigen ihn. Der Erzähler kann die Frage, was die einzelnen Objekte in ihrer Funktion als Repräsentanten einer übergeordneten Wahrheit bedeuten sollen, gar nicht mehr klären. Er nimmt vielmehr jeden Eindruck auf, der sich in dem Interieur darbietet. Das Interieur fungiert hier als Summe aus den materiellen Dingen selbst sowie verschiedensten Bedeutungsschichten und mitschwingenden Projektionen auf andere räumliche und zeitliche Orte, außerdem ganz konkreten auditiven und visuellen Werten, wie zum Beispiel dem Lichteinfall.

In einem nächsten Schritt führt Balzac die Suche nach einer Bewältigungsstrategie der verwirrenden Gleichzeitigkeit der Objekte vor: „Après cette impression brumeuse, il voulut choisir ses jouissances; [...]“²¹

Dieser erste Versuch scheitert allerdings gleich im nächsten Satz:

[...] mais à force de regarder, de penser, de rêver, il tomba sous la puissance d'une fièvre due peut-être à la faim qui rugissait dans ses entrailles. La vue de tant d'existences nationales ou individuelles, attestées par ces gages humains qui leur survivaient, acheva d'engourdir les sens du jeune homme [...].²²

Der erste Versuch einer Fokussierung aufs Detail missglückt, was mit einem *Zwang* zur Rezeption aller simultan präsenten Objekte begründet wird

20 Honoré de Balzac. „La Peau de Chagrin“. *La Comédie Humaine*, Bd. 9: Études Philosophiques I. Hg. Marcel Bouteron, Paris: La Pléiade, 1950, S. 23f.

21 Balzac. *La Peau de Chagrin* (wie Anm. 20). S. 24.

22 Ebd.

– übrigens gepaart mit einer Bemerkung zu den physiologischen Phänomenen Hunger und Fieber; es wird hier ein Versuch unternommen, den Zustand der Reizüberflutung, der dazu noch „die Sinne lähmt“, mit körperlichen Symptomen in Verbindung zu bringen.

Nach der Schilderung des Schwindels, den die ungeordneten Objekte auslösen, unternimmt der Rezipient einen zweiten Versuch, Ordnung zu stiften:

Cet océan de meubles, d'inventions, de modes, d'œuvres, de ruines, lui composait un poème sans fin. Formes, couleurs, pensées, tout revivait là; mais rien de complet ne s'offrait à l'âme. Le poète devait achever les croquis du grand peintre qui avait fait cette immense palette où les innombrables accidents de la vie humaine étaient jetés à profusion, avec dédain.²³

An dieser Stelle wird deutlich, dass es hier um ein literarisches Spiel mit einem Wissensdiskurs geht: Die Literarisierung des Dispositivs Sammlung lässt zunächst eine bestehende kulturelle Ordnung kollabieren. Im nächsten Schritt aber bietet der literarische Text ein neues System an, in dem die Objekte in ihrer Überfülle aufgehen können und zu einer neuen Form von Sinnstiftung finden. Dieses System ist die Literatur selbst.

Ich fragte Sally Breer, worin der größte Unterschied läge, wenn man eine Geschichte in Worten oder mithilfe von Objekten und Räumen erzählen würde. Ihre Antwort: Es gibt keinen Unterschied, es sind nur verschiedene Medien, in denen hier erzählt wird. Balzac schreibt von dem „unermesslichen Gedicht“ aus Möbeln, Werken und Ruinen. Victor Hugo bezeichnet seine Wohnung, als er 1852 ins Exil gehen muss und gezwungen ist, seinen Hausstand zu versteigern, als ein „häusliches Gedicht“: „Tout ce poème domestique va être démembré et vendu hémistiche par hémistiche, nous voulons dire: fauteuil par fauteuil, rideau par rideau.“²⁴

In der Interiorfotografie erzählen wir ebenfalls mit einem Vokabular der Objekte und Spuren. Stiften mit dem Werfen eines Schuhs, dem Zerknüllen einer Decke oder dem Verrücken eines Kissens neue Geschichten. Und bringen damit in die wunderschönen Oberflächen, die wir in unseren Home Stories zeigen, kleine Brüche und Anekdoten – und vor allem: Leben.

23 Ebd., S. 26.

24 Zitiert nach Corinne Charles. *Victor Hugo. Visions d'intérieurs: du meuble au décor*, Paris: Association Paris-Musées, 2003. S. 48.

Corinne Fournier Kiss

La crise de l'habiter dans la littérature européenne

Représentations de l'espace domestique dans *La Recherche de l'Absolu* (1834) d'Honoré de Balzac et dans *Le Maître et Marguerite* (1927-40) de Mikhaïl Boulgakov

*Au Professeur Ottmar Ette (Université de Potsdam)
En hommage à sa critique littéraire si stimulante¹*

Zahlreiche europäische Denker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben ihre Zeit als eine charakterisiert, in der eine Krise des Wohnens durchgemacht wird: Es hat den Anschein, als sei das Vermögen des Menschen, seinen Wohnraum als Ort der Verwurzelung, der Gastfreundschaft und der Geborgenheit zu empfinden, in Mitleidenschaft gezogen. Eine ganz besondere Brisanz erlangt diese Beobachtung im sowjetischen Kontext, denn, abgesehen davon, dass sie sich gleichsam als westliche Sicht auf eine Veränderung von Mentalitäten durch Industrialisierung und Urbanisierung bezieht, ist sie zusätzlich mit der Erfahrung eines akuten Mangels an Wohnraum belastet (vgl. die Gemeinschaftswohnungen). Da es sich so verhält, wie der Kritiker Henri Mitterrand feststellt, dass der Roman seit Balzac den Raum „narrativisiert“ und ihm eine zentrale semantische Dimension zuerkennt, soll uns ein Vergleich der Beschreibungen der Innenräume in Balzacs *La Recherche de l'Absolu* (1834) und Bulgakovs *Der Meister und Margarita* (*Macmep u Mapzapuma*, 1927-1940) ermöglichen, besser zu verstehen, wie diese Krise des Wohnens ihren Ausdruck in der Literatur findet. Diese kontrastive Analyse erlaubt anschliessend auch zur Feststellung zu gelangen, dass die Literaturen den Weg für alternative Weisen des Wohnens aufzeigen, für die die Sprachen noch keine festen Begriffe haben, und zu deren Bezeichnung man daher gegenwärtig auf Neologismen, wie den der von Ottmar Ette geprägten *Konvivenz*, zurückgreifen muss.

Dans la première moitié du XXe siècle, et en particulier après la dévastation des guerres mondiales, la crise du logement frappe de plein fouet de nombreuses villes européennes. Urbanistes et architectes rivalisent d'imagination pour trouver des solutions fonctionnelles rapides et économiques (production de masse et standardisation de la construction), comme en témoignent

¹ Parallèlement à cette version française, une version allemande de cet article paraît dans des *Mélanges* offerts à Ottmar Ette. Cf. Patricia Gwozdz et Markus Lenz (dir.), *Weltliteratur(en): Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang*, Heidelberg, Winter Verlag, 2018, p. 369-396.

par exemple les Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) inaugurés dès 1928.²

Conjointement, les philosophes consacrent de nombreuses réflexions à la crise de l'habiter. Pour eux toutefois, l'essentiel de la crise ne vient pas du manque de logements. Si l'époque où l'on habitait dans des maisons est désormais révolue, comme l'exprime Adorno dans *Minima Moralia*³, ce n'est pas seulement parce que beaucoup de maisons ont été détruites par les guerres, mais c'est surtout parce que l'homme ne sait plus habiter, qu'il a désappris ou perdu sa capacité à habiter – en un mot, parce que son rapport à l'espace domestique est devenu autre.

La question de l'habiter a, en particulier, beaucoup préoccupé Martin Heidegger. Dans *Sein und Zeit* (1927), il établit que le Dasein a été jeté et abandonné dans le monde avec la liberté de se choisir. Sa disposition fondamentale est l'angoisse – angoisse due à la conscience de sa solitude irrémédiable, de son être-pour-la-mort. Le seul moyen pour lui d'échapper à cette impression de n'être pas chez soi (*nicht-zuhause-sein*) est d'habiter, habiter le monde, habiter la maison.⁴ « Sobald der Mensch die Heimatlosigkeit bedenkt, ist sie bereits kein Elend mehr. Sie ist, recht bedacht und gut behalten, der einzige Zuspruch, der die Sterblichen in das Wohnen ruft », dit-il dans « Bauen Wohnen Denken » (1951).⁵ L'habiter (*das Wohnen*), explique d'autre part Heidegger dans le même essai, ne peut se concevoir qu'à travers le construire (*bauen*). Or le mot du vieux-haut-allemand pour *bauen*, « buan », avait une très grande richesse sémantique : il signifiait à la fois construire, cultiver, mais aussi habiter.⁶ Habiter correctement, cela ne revient pas seulement à occuper un espace abrité et fermé, mais à bâtir, donner des soins, ménager (*hegen und pflegen*). L'habiter n'est pas une activité passive, mais réclame une attention et un soin à son environnement ; c'est quelque chose qui se construit, qui se construit dans le rassemblement de

2 Cf. par exemple l'ouvrage de Karel Teige, *Nejmenší byt*, Praha, Petr, 1932. Une version en anglais de cet ouvrage existe désormais : Karel Teige, *The Minimum Dwelling*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2002.

3 Cf. Adorno, *Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (« Asyl für Obdachlose », 1944), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993, p. 41 : « Eigentlich kann man überhaupt nicht mehr wohnen... Das Haus ist vergangen ».

4 Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993, p. 188.

5 Cf. Martin Heidegger, « Bauen Wohnen Denken », dans *Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M., Klostermann, vol. 7, 2000, p. 163-164.

6 Cf. Martin Heidegger, « Bauen Wohnen Denken », *op. cit.*, p. 148 : « Das althochdeutsche Wort für bauen, „buan“, bedeutet wohnen. Dies besagt: bleiben, sich aufhalten. Die eigentliche Bedeutung des Zeitwortes bauen, nämlich wohnen, ist uns verlorengegangen ».

ce qu'il appelle le Quadriparti (*das Geviert*) : ciel et terre, divins et mortels. En évoquant « l'être du bâtir » (*das Wesen des Bauens*) d'une maison paysanne de la Forêt-Noire, il affirme : « Hier hat die Inständigkeit des Vermögens, Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen *einfältig* in die Dinge einzulassen, das Haus gerichtet ». ⁷ Habiter, c'est jeter des ponts, c'est faire de la chose construite un pont, c'est-à-dire faire d'un lieu construit un lieu où l'on a envie de rester, parce qu'il est un lieu de rassemblement qui nous rassure dans notre être fondamental d'être-pour-la-mort. Ce n'est qu'à ce prix que l'être de l'homme est être-en-paix. Le dépaysement fondamental du *Dasein* fonctionne donc comme une invitation à habiter, habiter qui est à la fois soigner, ménager et rassembler. Or, regrette Heidegger, tout se passe désormais comme si l'homme contemporain était devenu incapable de convoquer le Quadriparti. Dans *Hebel, der Hausfreund* (1957), il constate :

Heute stellen wir die Häuser gar zu leicht und oft aus einer Not als eine Anordnung von Räumen vor, worin der Alltag des menschlichen Lebens verläuft. Das Haus wird fast zu einem blossen Behälter für das Wohnen. Allein das Haus wird erst Haus durch das Wohnen. Das Bauen aber, dadurch das Haus erstellt wird, ist das, was es in Wahrheit ist, nur dann, wenn es zum voraus auf das Wohnenlassen gestimmt bleibt, welches Lassen jeweils ursprünglichere Möglichkeiten für das Wohnen weckt und gewährt. ⁸

Cette possibilité plus originelle d'habiter, c'est une manière d'habiter que, selon le mot de Hölderlin, il appelle « poétique » (*dichterisch*). ⁹

Ce qui ressort très clairement de ces réflexions, c'est tout d'abord qu'il existe plusieurs manières d'habiter, et que l'une serait en déperdition au profit de l'autre : la première considère la maison dans son aspect concret et matériel de lieu mesurable, de lieu physique destiné à abriter (*cf.* die « Anordnung von Räumen », der « blosser Behälter ») – tandis que la seconde repose sur la mise en place d'une relation « poétique » et émotionnelle, morale et socialisante entre l'individu, l'espace et l'espace construit. Ces deux différentes manières d'habiter, bien d'autres penseurs contemporains de Heidegger les ont mises en évidence. C'est le cas par exemple de Mircea Eliade qui, dans *Le Profane et le sacré*, insiste sur la désacralisation contemporaine de la demeure humaine : alors que dans la culture traditionnelle, la demeure était considérée comme *imago mundi*, ou lieu qui reflète le monde – dans la société moderne, la maison est devenue fonctionnelle et n'est plus, comme l'a par ailleurs

⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁸ Martin Heidegger, *Hebel, der Hausfreund*, Pfulligen, Neske, 1957, p. 17.

⁹ *Cf.* Martin Heidegger, dans *Hebel der Hausfreund*, *op. cit.*, p. 32, mais aussi dans « Dichterisch wohnt der Mensch » (1951), dans *Gesamtausgabe*, *op. cit.*, p. 189-208.

définie Le Corbusier, qu'une « machine à habiter », et donc un simple objet ne se distinguant en rien des innombrables machines produites en série dans les sociétés industrielles.¹⁰ C'est le cas également de Gaston Bachelard qui, dans *La Poétique de l'espace*, confère à la maison en tant que telle des attributs de verticalité, de centralité et de stabilité qui en font « notre coin du monde [...] notre premier univers [...] vraiment un cosmos »¹¹, mais qui refuse ces attributs aux maisons urbaines, qu'il considère comme des boîtes superposées dépourvues à la fois de racines et de cosmicité.¹²

Pour désigner cette manière différente de considérer la maison, les langues germaniques ont l'avantage de disposer de deux termes : les mots *Heim* et *Haus* en allemand, *home* et *house* en anglais. D'autres langues européennes, telles les langues latines, slaves et finno-ougriennes, ne disposent en revanche que d'un mot : *maison* en français, *ház* en hongrois, *dom* en polonais ou en russe, et pour essayer d'exprimer toutes les riches connotations sémantiques évoquées par le mot *Heim*, elles ne peuvent recourir qu'à des approximations (cf. le « chez-soi » en français), des périphrases (cf. le « родной дом » en russe) ou encore à d'autres réseaux sémantiques tel celui du « foyer ». Dans tous les cas, ce que les penseurs désignent comme une crise de l'habiter semble bien correspondre à une crise de la maison comme *Heim*.

Le deuxième point important qui se dégage des réflexions de Heidegger, c'est que l'homme moderne a oublié que son habiter est basé sur une insécurité fondamentale. Paradoxalement, c'est parce que la maison, métaphysique ou physique, repose non pas sur un sol ferme, mais sur un abîme, sur une cavité, sur une composante étrangère qui ronge ses fondations, qu'elle acquiert solidité et peut être habitée ; c'est de l'essence angoissante qui la constitue que la maison tire sa force et son pouvoir de sécurisation. L'apparente stabilité de l'habiter ne provient que de la dissimulation de certaines énigmes et de la répression de certains mouvements se produisant dans ses soubassements mêmes. De telles réflexions trouvent également des points de convergence chez d'autres penseurs contemporains de Heidegger : Walter Benjamin, dans « Einbahnstrasse » (1928), évoque un rêve où il aurait trouvé dans les fondations de sa maison un camarade de classe emmuré – ce qui lui fait conclure que « Wir haben längst das Ritual vergessen, unter dem das Haus unseres Lebens aufgeführt wurde ».¹³ Benjamin ne fait par ailleurs qu'explicitier ce que nombre de légendes et de récits littéraires se rapportant en particulier à

10 Cf. Mircea Eliade, *Le Profane et le sacré*, Paris, Gallimard, 1965, et en particulier le chapitre 1, « L'espace sacré et la désacralisation du monde ».

11 Cf. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 24.

12 *Ibid.*, p. 42.

13 Cf. Walter Benjamin, « Einbahnstrasse », dans *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, vol. IV-1, 1972, p. 86.

l'Europe orientale avaient déjà mis et mettent encore en scène : dans la balade « L'inauguration du pont » (« Híd-avatás », 1877) du poète hongrois Arany János, dans la nouvelle « Le lait de la mort »¹⁴ (1938) de l'écrivaine française Marguerite Yourcenar ou encore dans les récits *Le Pont sur la Drina* (*Na Drini ćuprija*, 1945) du romancier yougoslave Ivo Andrić et *Le Pont aux trois arches* (*Ura me tri harqe*, 1978) du romancier albanais Ismail Kadaré, il s'agit à chaque fois d'assurer la durabilité de l'édifice (souvent un pont) et la sécurité de l'habiter (dont le pont, comme le fait remarquer Heidegger, est le paradigme par excellence) par des sacrifices humains de construction. Tout se passe ainsi comme si pour durer, l'édifice destiné à l'habitation devait intégrer la mort et être hanté par le vide.

De telles réflexions permettent aussi de comprendre nombre d'étrangetés étymologiques et terminologiques de nos langues dans le vocabulaire se rapportant à la maison : le mot « Heim », par exemple, entre dans la composition de mots se rapportant aussi bien à la sécurité et au familier (« heimelig » et « heimisch ») qu'au caché et à l'étrange (« heimlich », « Geheimnis ») ; les mots français « habiter » et « hanter » ont la même racine selon Littré, racine que l'on retrouve par ailleurs dans les mots « Haus », « house » ; le mot anglais « dwelling », équivalent de *wohnen* ou habiter, a quant à lui changé de signification : en vieil anglais, il signifiait « to go astray », s'égarer.

La crise du logement semble donc coïncider avec un magistral changement des mentalités : il y aurait passage d'une conception de la maison-*Heim*-hantée à celle d'un maison-*Haus*-coquille vide. La crise du logement serait l'expression de l'évacuation d'une compréhension de l'habiter dont les racines remontent à la bourgeoisie du Moyen-Âge et culminent dans la première moitié du XIX^e siècle.

Comme l'établissent, entre autres, l'architecte Witold Rybczynski¹⁵ ou l'historien de l'art Mario Praz¹⁶, l'histoire de l'habiter commence avec les bourgeois des villes libres, qui étaient les seuls à vivre dans des maisons (les aristocrates vivaient dans des châteaux, les clercs dans des couvents et les pauvres dans des antres), les premiers par conséquent à disposer de meubles qui n'étaient plus faits pour être amovibles, comme l'étaient les meubles des aristocrates transportés de châteaux en châteaux ; les premiers encore à développer un véritable sens de l'intérieur, qui culmine au XIX^e siècle avec les

14 « Le lait de la mort » fait partie des *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar. Ce court récit est une réécriture d'un poème épique national serbe, « La construction de Skadar » (« Зиданье Скадра »), qui figure dans la compilation de chants folkloriques serbes de Vuk Karadžić effectuée en 1815.

15 Cf. Witold Rybczynski, *Home: a Short History of an Idea*, London, Heinemann, 1988.

16 Cf. Mario Praz, *Histoire de la décoration d'intérieur : Philosophie de l'ameublement*, Paris, Thames & Hudson, 2008.

notions d'intimité et de confort liées à celles de réconfort et de durabilité. Dans ce contexte où la relation personnelle à l'espace intérieur l'emporte sur l'aménagement strictement fonctionnel de cet espace, les objets acquièrent une importance nouvelle : ils ne se contentent plus d'avoir une valeur d'usage ni même de représentativité sociale, mais servent d'instruments de stabilisation de la vie humaine ; ils deviennent susceptibles d'exprimer le tempérament, la créativité et l'identité de leur propriétaire, ainsi que de témoigner d'une histoire familiale et de sa continuité culturelle. Dans ce contexte encore, le rôle de la femme en tant que maîtresse de maison connaît une valorisation foudroyante : il revient à la femme de faire de la maison une enclave d'amour, de sécurité, de propreté et de bien-être qui puisse assurer le repos et l'harmonie familiale. Cette valorisation prend en particulier la forme de l'idéal de la « douceur du foyer », comme s'intitule un essai de H. R. Jauss qui emprunte l'expression à Baudelaire¹⁷, ainsi que de l'idéal de « L'ange de la maison » (« Angel in the House »), comme s'intitule un célèbre poème (1854-1862) de l'anglais Coventry Patmore.

Si le XIX^e siècle marque l'apogée du *Heim* comme lieu protégé de l'intrusion publique et dans lequel l'habitant peut créer un environnement matériel qui incarne ce qu'il considère comme signifiant, c'est aussi le siècle où l'espace en général, et les espaces intérieurs en particulier, reçoivent une véritable attention dans la littérature. Ils sont non plus évoqués dans leur fonction de cadre général interchangeable ou de simples supports à l'intrigue¹⁸, mais ils font désormais l'objet d'abondantes descriptions destinées à créer une ambiance particulière, à permettre la reconnaissance immédiate d'un style de vie, et surtout, à compléter l'habitant et à en donner une clé de compréhension. L'œuvre de Balzac s'inscrit entièrement dans cette optique : dans chacun de ses romans, l'auteur saisit ses personnages en passant par le détour de l'univers où ils vivent et en décrivant et déchiffrant minutieusement les choses qui les entourent. L'exposition du milieu et en particulier du milieu intérieur sert systématiquement de préface à la présentation du héros. Cette loi de l'entourage, où l'habitat est dépositaire de l'expérience de celui qui l'habite, est

17 Cf. Hans Robert Jauss, « La douceur du foyer. La poésie lyrique en 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 263-298.

18 Qu'on pense par exemple aux quelques objets mentionnés dans la *Princesse de Clèves* (1678), qui le sont soit à cause de leur position stratégique (cf. le lit qui sert de poste d'observation, etc.), soit parce qu'ils trahissent les sentiments de l'héroïne et relancent ainsi l'intrigue psychologique (cf. la fameuse scène du pavillon où Mme de Clèves est observée par Nemours, et où les seuls objets donnant lieu à une description sont ceux ayant un rapport direct avec Nemours : la canne des Indes qui lui avait jadis appartenue, des rubans dont les couleurs sont celles mêmes qu'il avait portées au tournoi, etc.).

explicitement formulée dans les traités théoriques de Balzac : ainsi est-il dit dans le *Traité de la vie élégante* que « le vêtement et le lit sont des abris de la personne, comme la maison est le grand vêtement qui couvre l'homme et les choses à son usage », et que cette « vie extérieure » est « une sorte de système organisé qui représente un homme aussi exactement que les couleurs d'un colimaçon se reproduisent sur sa coquille », car « nous imprimons nos mœurs et notre pensée sur tout ce qui nous entoure et appartient ».¹⁹ Mais des énoncés plus laconiques et bien connus du type « Toute sa personne explique la pension comme la pension implique sa personne » (cf. *Le Père Goriot*), « Sa maison et lui se ressemblent. Vous eussiez dit l'huître et son rocher » (cf. *Gobseck*), ou encore « On eût dit qu'elle tenait à cette maison comme un colimaçon tient à sa coquille brune » (cf. *Une double famille*) se retrouvent dans l'ensemble de ses romans.

Le roman *La Recherche de l'Absolu* (1834) n'échappe pas à la règle : d'emblée on y apprend que « Les événements de la vie humaine, soit publique, soit privée, sont si intimement liés à l'architecture, que la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publics ou par l'examen de leurs reliques domestiques ».²⁰ Si certains romans de Balzac, tel *Le Père Goriot*, s'attardent volontiers sur la description d'intérieurs délabrés traduisent la misère matérielle et morale de leurs occupants, la présentation de l'espace domestique de la famille des Claës dans *La Recherche de l'Absolu*, par contre, peut figurer comme une illustration parfaite à la fois du *Wohnen* heideggérien et du mythe de la maison bourgeoise tel qu'il est exprimé par les idéologies de la « douceur du foyer » et de « l'ange de la maison ». Qu'on se réfère aux passages ci-dessous, où d'abord le parloir, puis la salle à manger sont dépeints :

Ce parloir, entièrement boisé avec ces panneaux que, par respect pour les mânes du martyr, Van Huysium vint lui-même encadrer de bois peint [...] est l'œuvre la plus complète de ce maître [...]. Au-dessus de la cheminée, Van Claës, peint par Titien dans son costume de président du tribunal des Parchons, semblait conduire encore cette famille qui vénérât en lui son grand homme. La cheminée, primitivement en pierre [...] supportait un vieux cartel et deux flambeaux à cinq branches contournées, de mauvais goût, mais en argent massif. Les quatre fenêtres étaient décorées de grands rideaux en damas rouge (RA, 229).

Toute la famille passa dans la salle à manger. Cette pièce dont le plafond se composait de poutres apparentes, mais enjolivées par des peintures, lavées et

19 Balzac, *Traité de la vie élégante*, Paris, Bossard, 1922, p. 94, p. 81 et p. 58.

20 Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, dans *La Comédie humaine*, Lausanne, Editions Rencontre, vol. 7, 1969, p. 219-220 [Désormais abrégé RA].

rafraîchies tous les ans, était garnie de hauts dressoirs en chêne sur les tablettes desquels se voyaient les plus curieuses pièces de la vaisselle patrimoniale. Les parois étaient tapissées de cuir violet sur lequel avaient été imprimés, en traits d'or, des sujets de chasse. Au-dessus des dressoirs, ça et là, brillaient soigneusement disposés des plumes d'oiseaux curieux et des coquillages rares. Les chaises n'avaient pas été changées depuis le commencement du seizième siècle [...]. Le bois en était devenu noir, mais les clous dorés reluisaient comme s'ils eussent été neufs, et les étoffes soigneusement renouvelées étaient d'une couleur rouge admirable. La Flandre revivait là tout entière avec ses innovations espagnoles. Sur la table, les carafes, les flacons avaient cet air respectable que leur donnent les ventres arrondis du galbe antique. Les verres étaient bien ces vieux verres hauts sur patte qui se voient dans tous les tableaux de l'école hollandaise ou flamande. La vaisselle en grès [était] ornée de figures colorisées [...]. L'argenterie était massive [...], véritable argenterie de famille dont les pièces attestaient les commencements du bien-être et les progrès de la fortune des Claës (RA, 273-274).

Comme la maison de la Forêt noire décrite par Heidegger dans *Bauen Wohnen Denken*, édifiée tel un pont sur le mode du rassemblement de plusieurs espaces, la maison des Claës décrite par Balzac est bien enracinée dans la terre, ouverte sur le ciel et semble en harmonie parfaite avec son environnement : « L'esprit de la vieille Flandre respirait tout entier dans cette habitation » (RA, 225). Habitée depuis deux siècles par la même famille, elle a été construite et meublée par le travail patient des plus grands artisans et artistes, telles les sculptures exécutées par le célèbre Van Huysium de Bruges (RA, 228-229). Le lieu par excellence de rassemblement et de convivialité qu'est la cheminée, les endroits sanctifiés et la présence d'un portrait du Titien représentant le célèbre ancêtre des Claës mort en tant que martyr de Charles-Quint, semblent écarter toute menace possible de destruction de cette maison : sur elle veillent à la fois le regard de Dieu, des ancêtres et de l'histoire du pays. Contribuent à donner à cette maison une impression de durabilité et de stabilité, l'ancienneté des meubles (*cf.* « les chaises n'avaient pas été changées depuis le commencement du seizième siècle ») et la solidité des matériaux dont sont faits les objets (*cf.* les flambeaux en argent massif, l'argenterie massive, les dressoirs en chêne, les parois de cuir).

En dépit de la lourdeur des matériaux et du poids du passé, cette maison respire la vie : le passé n'est pas muséifié, mais en mouvement constant : il est dit que « La Flandre revivait là tout entière » – et non pas par exemple que « la Flandre gisait là ». Les objets, parfois qualifiés de « curieux » pour évoquer leur caractère rare et unique (*cf.* les « curieuses pièces de la vaisselle », les « plumes d'oiseaux curieux » et les « coquillages rares »), sont personnalisés et vont même jusqu'à s'approprier les qualités familiales : « les carafes, les flacons avaient cet air respectable », comme leurs propriétaires – le mot de respect, en effet est sans cesse utilisé pour caractériser l'attitude des gens

envers les Claës (cf. RA, 225 : « Les habitants de la ville portaient une sorte de respect religieux à cette famille »). Les couleurs obscures de l'ancien sont compensées par des motifs de couleur (cf. les étoffes « d'une couleur rouge admirable », les « figures colorées » de la vaisselle) et des objets brillants (cf. les « traits d'or » et les « clous dorés », qui « brillaient » ou « reluisaient ») ; l'ancien, par ailleurs, n'est pas livré à la dégradation, mais sans cesse nettoyé, ravivé, entretenu, innové, restauré (les peintures sont « lavées et rafraîchies », les étoffes « renouvelées »), tandis que des éléments de confort moderne, tels les rideaux « de damas rouge » et les parois tapissées qui calfeutrent la maison, complètent le tableau. L'ordre, la fraîcheur, la propreté et le bien-être règnent et témoignent de la présence d'un ange du foyer qui prend soin de la maison (cf. à plusieurs reprises le mot « soigneusement »). Que, sans la présence d'une main féminine, le maintien d'un tel intérieur n'eût pas été possible, trouve une confirmation éclatante un peu plus loin : contrairement à sa fille Marguerite, qui vit en homéostasie totale avec les objets de la maison, Balthasar, le père de famille, n'arrive pas à garder le respect des choses qui dépassent ses buts personnels. Pris par la passion de la science, il dépouille la maison familiale de ses trésors au profit de son laboratoire (il vend le mobilier et fait fondre l'argenterie). Grâce à son attachement au foyer domestique et à son sens de l'habiter, Marguerite parvient cependant à « sauver la maison », c'est-à-dire à retrouver les objets vendus, à remeubler et restaurer les appartements aussi magnifiquement qu'autrefois (cf. RA, 395, 401 et 407). Il est vrai cependant que, lorsque le père renouvelle tout à la fin du roman et de manière plus radicale encore que la première fois, ce formidable exploit de vider la maison de tous ses meubles et de tous ses souvenirs, sa fille n'aura plus ni la force ni l'argent pour repartir en quête des biens familiaux dilapidés aux quatre vents, et l'acte de Balthasar signe non seulement la fin de la maison des Claës, mais aussi la fin de l'esprit familial des Claës.

Ainsi, jusqu'au moment du désastre final, la maison des Claës apparaît comme l'image même de la maison comme *Heim* : elle est décrite comme un port sûr de reconnaissance, un port où le repos et la sécurité ne basculent pas dans l'ennui, parce qu'ils alternent avec un certain mouvement et renouvellement assuré par « l'ange de la maison ». L'intérieur, de par les nombreuses traces laissées par ses occupants, commente le destin et les mœurs de la famille et se présente comme une extension voire un culte des personnages, et les objets qu'il contient incarnent des valeurs de la vie domestique systématiquement connotées positivement, telles que la sécurité, la chaleur, l'intimité, l'hospitalité et la continuité culturelle et historique : la cheminée réchauffe, les rideaux empêchent la pénétration de regards indiscrets, la vaisselle et les verres invitent à partager une collation, et les tableaux et l'ameublement témoignent de la vie hautement culturelle des Claës. Que, suite aux actes irresponsables du père de famille, le *Heim* finisse par disparaître – cela

ne suffit encore pas pour problématiser une dégradation de l'habiter au niveau de l'ensemble de la société.

Une crise du rapport de l'être humain à son espace intérieur est néanmoins bien présente, quoique de manière subtile, dans d'autres ouvrages de la production romanesque de Balzac. Il est en effet chez lui des intérieurs qui, en dépit de la sensation de nid douillet qu'ils procurent à leurs propriétaires, indiquent déjà une transformation de l'ameublement et de la décoration qui va en direction de l'artifice et du déguisement plutôt que de servir de caisse de résonance à ceux qui les occupent : les objets, plutôt que de se caractériser par leur solidité, leur stabilité, leur histoire et leur unicité, sont victimes de l'ère de la reproduction mécanisée si bien décrite par Walter Benjamin et se voient remplacés par des bibelots hétéroclites venus en copie des quatre coins du monde et parfaitement interchangeables. C'est le cas des nombreux boudoirs féminins qui jalonnent les romans de Balzac (comme par exemple dans la *Maison du chat-qui-pelote* ou *La peau de chagrin*), et qui préparent les salons bourgeois des années 80, par ailleurs ainsi commentés par Benjamin :

Betritt einer das bürgerliche Zimmer der 80er Jahre, so ist bei aller „Gemütlichkeit“, die es vielleicht ausstrahlt, der Eindruck „hier hast du nichts zu suchen“ der stärkste. Hier hast du nichts zu suchen – denn hier ist kein Fleck, auf dem nicht der Bewohner seine Spur schon hinterlassen hätte; auf dem Gesimsen durch Nippessachen, auf dem Polstersessel durch Deckchen, auf den Fenstern durch Transparente, vor dem Kamin durch den Ofenschirm [...]. Das „Intérieur“ nötigt den Bewohner, das Höchstmaß von Gewohnheiten anzunehmen, Gewohnheiten, die mehr dem Intérieur, in welchem er lebt, als ihm selber gerecht werden.²¹

Là où l'ameublement et la décoration, plutôt que de fonctionner à l'instar de la maison des Claës comme archives des expériences humaines, forcent l'habitant à changer ses habitudes de par leur côté trop envahissant, une des fonctions essentielles du *Heim*, à savoir celle de l'hospitalité, se voit perdue.

Ce qui a été dit de l'habiter et du *Heim* balzacien se retrouve peu ou prou dans l'ensemble de la littérature européenne du XIX^e siècle. L'idéal d'une harmonie des habitants et de leur milieu, en particulier, anime de nombreuses descriptions des espaces domestiques du XIX^e siècle, et la littérature russe ne fait pas exception. Nicolas Gogol (1809-1852), strict contemporain de Balzac, en est sans doute l'un des exemples les plus significatifs. On connaît le fameux chapitre de ses *Ames mortes* (1835-42), où Tchitchikov, de passage chez Sobakievitch, constate que l'ameublement a une certaine ressemblance

21 Cf. Walter Benjamin, « Erfahrung und Armut », dans *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, vol. II-1, 1977, p. 217.

avec le propriétaire, et que chaque meuble semble lui dire : « moi aussi je suis un Sobakievitch ». ²² De même, l'image d'un *Heim* dont une femme douce et dévouée serait la reine apparaît aussi régulièrement chez lui, mais plus souvent sous la forme d'un rêve de bonheur que comme réalité (cf. *Le Manteau*, *La Perspective Nevski* ou *Le Journal d'un fou*).

Il semble en revanche que la représentation de la dégradation de l'habiter dans la littérature russe soit plus précoce et plus flagrante que dans les autres littératures européennes, et qu'elle lui soit peut-être même consubstantielle. Alors que chez Balzac, la destruction de l'habiter semble tantôt être l'objet d'une fatalité familiale et ne pas devoir s'étendre à l'ensemble de la société (comme dans *La Recherche de l'Absolu*), ou tantôt encore manquer d'évidence parce que se dissimulant sous l'apparence d'intérieurs offrant un confort exagéré, la question d'une difficulté physique et métaphysique à habiter préoccupe ouvertement déjà tout le XIX^e siècle littéraire russe. Piotr Tchaadaev, dans la première de ses *Lettres philosophiques* écrites en français en 1829, écrit :

Regardez autour de vous [...]. On dirait tout le monde en voyage [...]. Point de règle pour aucune chose. Point même de foyer domestique ; rien qui attache, rien qui réveille vos sympathies, vos affections ; rien qui dure, rien qui reste : tout s'en va, tout s'écoule sans laisser de trace ni au dehors ni en vous. Dans nos maisons, nous avons l'air de camper ; dans nos familles, nous avons l'air d'étrangers ; dans nos villes, nous avons l'air de nomades, plus nomades que ceux qui paissent dans nos steppes, car ils sont plus attachés à leurs déserts que nous à nos cités. ²³

De même la question de la maison et de l'errance est également prégnante dans le conflit qui oppose les slavophiles et les occidentalistes : alors que les slavophiles s'appuient encore, pour définir la maison, sur le *Domostroï*, texte pragmatique et didactique du XVI^e siècle basé sur une conception étroitement patriarcale du fonctionnement de l'ordre domestique, les occidentalistes recourent à une image symbolique déjà utilisée pour parler de la révolution culturelle de Pierre Ier au XVIII^e siècle, à savoir celle d'une maison russe ayant une fenêtre ouverte sur l'Europe et devant donc s'assimiler les valeurs culturelles européennes. L'ambiguïté d'une telle image est évidente : ouvrir les fenêtres de sa maison, cela revient aussi à accepter la destruction de

22 Cf. Н. Б. Гоголь, *Мёртвые души*, dans *Собрание сочинений*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, vol. 5, 1959, p. 100 : « Все имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома [...]. Стол, кресла, стулья – каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: < и я тоже Собакевич! > или: < я тоже очень похож на Собакевича! > ».

23 Piotr Tchaadaev, *Lettres philosophiques*, dans *De Pouchkine à Gorki*, Lausanne, Editions Rencontre, vol. 2, 1966, p. 29-30

son intimité par l'intrusion de regards étrangers. L'intellectuel élevé à l'euro-péenne a par ailleurs de la peine à trouver sa place dans la Russie du XIX^e siècle, et dans la littérature, il est souvent représenté comme un errant, qui se déplace de lieu en lieu, de maison en maison sans jamais trouver à se fixer, et il est qualifié par la critique d' « homme de trop » (« лишний человек »).²⁴

L'instauration du régime soviétique en Russie exacerbe de manière décisive et extrêmement douloureuse ce sentiment de n'avoir pas de chez-soi, de n'avoir pas de maison, et ceci, aussi bien au niveau métaphysique que matériel. Après la révolution de 1917, les pauvres de la périphérie et des campagnes sont invités à s'installer en masse dans les villes. La place manque, les constructions ne suivent pas, et les maisons et appartements existants sont divisés en plusieurs logements avec cuisine et sanitaires communs. Ce « vivre-ensemble » forcé dans des *kommunalki*, ou appartements communautaires, qui semblait au départ²⁵ ne devoir être qu'une mesure provisoire d'urgence, devient une pierre angulaire de l'idéologie sociale soviétique, car elle est considérée comme stimulant le sens collectif des citoyens. A une culture dans laquelle l'évidence du rapport harmonieux à l'espace et aux objets domestiques a déjà été mise en difficulté par une certaine tradition philosophique, succède une culture imposée dans laquelle les espaces et les objets acquièrent de nouvelles fonctions, souvent arbitraires, parce que ne tenant plus compte ni des goûts individuels ni du confort du citoyen.

Dans de telles conditions, il n'est pas étonnant que les réflexions sur la crise de l'habiter soient également très présentes chez les écrivains soviétiques. Ces réflexions ressemblent à celles des Occidentaux et semblent donc être elles aussi le résultat de spéculations philosophiques sur l'impact exercé par les guerres et les nouvelles technologies sur le changement des mentalités ; dans les faits cependant, elles voudraient avant tout exprimer la souffrance de la destruction, par le nouveau régime, de la base sociale sur laquelle l'ethos de la maison était fondé. Ainsi en est-il d'Ossip Mandelstam (1891-1938), quand il écrit dans un article critique de 1923 intitulé « L'humanisme et l'époque contemporaine » :

Le monde chaotique a forcé la porte – aussi bien du *home* anglais que du *Gemüt* allemand [...]. Plus aucune loi sur les droits de l'individu, plus aucun principe de propriété et d'inviolabilité n'assure désormais l'habitation de l'individu, les maisons ne protègent plus de la catastrophe, ne donnent plus aucune sécurité ni aucune garantie.²⁶

24 D'après le récit d'Ivan Tourguéniev intitulé *Le journal d'un homme de trop* (*Дневник лишнего человека*, 1850).

25 A l'époque de la NEP (Новая экономическая политика).

26 Je traduis de : Осип Мандельштам, « Гуманизм и современность », dans *Собрание Сочинений в трех томах*, Washington, Inter-Language Literary

Mikhaïl Boulgakov est sans doute l'écrivain soviétique le plus audacieux sur le sujet. La recherche des valeurs perdues de la maison d'autrefois et la critique des appartements communautaires animent toute son œuvre. Dans son récit « Moscou des années 20 », il déclare :

Disons-le une fois pour toutes : un appartement est la pierre angulaire de la vie de l'individu. Sans logement, l'individu ne peut exister. Maintenant, pour compléter ceci, je fais savoir à tous ceux qui vivent à Berlin, à Paris, à Londres : à Moscou, il n'y a pas d'appartements. Comment vivent-ils là-bas ? Et bien voilà, sans appartements [...]. Les Moscovites ont perdu la compréhension même du mot *appartement*, et de ce mot, ils désignent naïvement tout et n'importe quoi.²⁷

Sa représentation la plus acerbe, la plus critique de l'habiter contemporain, mais peut-être en même temps aussi la plus constructive, comme nous allons essayer de le montrer, est contenue dans *Le Maître et Marguerite* (*Мастер и Маргарита*, 1927-1940).²⁸ Ce roman met en scène la venue à Moscou d'un magicien étranger nommé Woland, également désigné comme étant le diable, et qui sème très rapidement le chaos dans la ville. Dans les faits, pour un lecteur averti, il appert rapidement que le rôle de Woland est de mettre le doigt sur certains dysfonctionnements des institutions moscovites (à comprendre comme « soviétiques », même si, pour des raisons de censure évidentes, le mot n'apparaît pas dans le roman). Et si ce personnage est responsable du malheur, voire du décès d'un certain nombre d'individus, il s'agit toujours de personnes puissamment impliquées dans le maintien d'un système montré comme inhumain et injuste (à lire : le système soviétique) – alors que

Associates, vol. 2, 1971, p. 353-354 : «Хаотический мир ворвался – и в английский home, и в немецкий Gemüt [...]. Никакие законы о правах человека, никакие принципы собственности и неприкосновенности больше не страхуют человеческого жилья, дома больше не спасают от катастрофы, не дают ни уверенности, ни обеспечения».

27 Je traduis de : М. А. Булгаков, «Москва 20-ых годов», *Собрание сочинений в пяти томах*, Москва, Художественная литература, vol. 2, 1989, p. 437 : «Условимся раз навсегда: жилище есть основной камень жизни человеческой. Примем за аксиому: без жилища человек существовать не может. Теперь, в дополнение к этому, сообщая всем проживающим в Берлине, Париже, Лондоне и прочих местах – квартир в Москве нету. Как же там живут? А вот так-с и живут. Без квартир [...]. Москвичи утратили и самое понятие слова «квартира» и словом этим наивно называют что попало».

28 Les versions utilisées sont les suivantes. Version en français : Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, traduc. Claude Ligny, Paris, Laffont, 1968 (désormais abrégé MM). Version originale russe : Михаил Булгаков, *Белая гвардия – Театральный роман – Мастер и Маргарита*, Ленинград, Художественная литература, 1978 (désormais abrégé МИМ).

les victimes de ce système, tel le Maître, écrivain persécuté condamné à l'errance, ou Marguerite, la femme aimée par le Maître, suscitent toute sa compassion : c'est d'ailleurs grâce à Woland que les amants pourront finalement être réunis.

L'appartement décrit dans le roman avec le plus d'insistance est celui d'un dénommé Berlioz, le directeur de l'association des écrivains MASSOLIT.²⁹ Cet appartement communautaire est d'emblée présenté comme ayant mauvaise réputation. Les locataires y disparaissent les uns après les autres sans laisser de trace, « comme engloutis par la terre » : un milicien qui se présente pour demander à l'un d'entre eux de se rendre « juste pour une minute » au commissariat, ou une voiture qui passe pour en emmener un autre à son travail – et voilà qui suffit pour que ces locataires ne reviennent plus (pas plus d'ailleurs que le milicien ni la voiture) et que leurs épouses disparaissent elles aussi quelques jours plus tard.³⁰ Suite à la mort de Berlioz, Woland et sa troupe s'installent dans son appartement. L'usurpation de cet appartement ainsi que les spectacles de magie qu'ils donnent dans les théâtres de Moscou leur valent un certain nombre de visites : à chaque fois, l'appartement est abondamment décrit. Voici comment celui-ci est perçu par un buffetier venu se plaindre à Woland d'avoir été lésé par l'un de ses tours de magie.

Le vaste et sombre vestibule était encombré d'objets et de vêtements extraordinaires. Ainsi, sur le dossier d'une chaise, on avait jeté un manteau de deuil double d'une étoffe couleur de feu, et sur la table à dessus de verre était posée une longue épée dont la poignée d'or scintillait dans l'ombre. Trois autres épées à poignée d'argent, avaient été négligemment déposées dans un coin, comme s'il s'agissait de cannes ou de parapluies quelconques [...]. Déférant à cette invitation, le buffetier en oublia du coup son affaire, tant il fut frappé d'étonnement par l'ameublement de ce salon. A travers les vitres de couleur des hautes fenêtres entraient à flots une

Вся большая и полутемная передняя была загромождена необычными предметами и одеянием. Так, на спинку стула наброшен был траурный плащ, подбитый огненной материей, на подзеркальном столике лежала длинная шпага с поблескивающей золотой рукоятью. Три шпаги с рукоятями серебряными стояли в углу так же просто, как какие-нибудь зонтики или трости [...]. Войдя туда, куда его пригласили, буфетчик даже про дело свое позабыл, до того его поразило убранство комнаты. Сквозь цветные стекла больших

29 MASSOLIT est bien entendu un calque satirique de la RAPP, l'association des écrivains prolétaires fondée en 1925 et qui sera dissoute en 1932 au profit de l'Union des écrivains.

30 Cf. MM, p. 129 à 131, МИМ, p. 491-493. Ces disparitions inexplicables, ici racontées sur le mode humoristique, sont des allusions évidentes aux purges du Parti.

étrange lumière, semblable à celle d'une église. Dans une énorme et antique cheminée, malgré la chaleur de cette journée de printemps, flambait un feu de bois. Pourtant, il ne faisait nullement trop chaud dans la pièce ; bien au contraire, le visiteur se sentit enveloppé par un air humide et froid, semblable à celui qu'exhalerait un caveau funéraire. Devant la cheminée, sur une peau de tigre, les yeux mi-clos et l'air bénin, un gros chat noir contemplant le feu. Il y avait une table, à la vue de laquelle le buffetier, qui craignait Dieu, tressaillit : cette table était en effet recouverte d'une nappe d'autel de brocart. Et sur cette nappe était disposée une énorme quantité de bouteilles, pansues, poussiéreuses, tachées de moisissure. Entre les bouteilles brillait un plat dont on voyait immédiatement qu'il était d'or fin. Devant la cheminée, un petit homme roux, un poignard passé à la ceinture, faisait griller au bout d'une longue épée d'acier des morceaux de viande dont le jus s'égoûtait dans le feu, en dégageant de petits nuages de fumée qui disparaissaient sous la hotte. A l'odeur de la viande rôtie se mêlaient les effluves de lourds parfums – entre autres, de l'encens [...]. Passablement ahuri, le buffetier entendit tout à coup une voix de basse profonde qui disait : « Eh bien, en quoi puis-je vous être utile ? » Alors le buffetier découvrit dans l'ombre celui qu'il voulait voir. Le magicien noir était mollement étendu sur un immense divan bas parsemé de coussins (ММ, 286-288).

окон лился необыкновенный, похожий на церковный, свет. В старинном громадном камине, несмотря на жаркий весенний день, пылали дрова. А жарко между тем нисколько не было в комнате, и даже наоборот, входящего охватывала какая-то погребная сырость. Перед камином на тигровой шкуре сидел, благодушно жмурясь на огонь, черный котиче. Был стол, при взгляде на который богобоязненный буфетчик вздрогнул: стол был покрыт церковной парчой. На парчовой скатерти стояло множество бутылок — пузатых, заплесневевших и пыльных. Между бутылками поблескивало блюдо, и сразу было видно, что это блюдо из чистого золота. У камина маленький рыжий, с ножом за поясом, на длинной стальной шпаге жарил куски мяса, и сок капал в огонь, и в дымоход уходил дым. Пахло не только жареным, но еще какими-то крепчайшими духами и ладаном [...]. Ошеломленный буфетчик неожиданно услышал тяжелый бас: «Ну-с, чем я вам могу быть полезен?» Тут буфетчик и обнаружил в тени того, кто был ему нужен. Черный маг раскинулся на каком-то необъятном диване, низком, с разбросанными на нем подушками (МИМ, 620-622).

Si l'on se souvient de la description de Balzac, les points communs semblent nombreux à première vue. On retrouve certains mêmes objets, indices de confort, d'intimité et d'hospitalité du *Heim* bourgeois : la cheminée, le feu de bois, les riches étoffes, les objets brillants, la table avec nappe et bouteilles. Quant aux occupants de l'appartement, ils semblent nager en plein

bien-être : Woland est « mollement étendu sur un immense divan bas parsemé de coussins », tandis qu'il y a un « gros chat noir » « sur une peau de tigre, les yeux mi-clos et l'air bénin ».

Néanmoins, l'effet produit sur le buffetier est totalement contraire à celui que produirait un *Heim* accueillant. La caractéristique de « non ordinaire », qui connote positivement les objets chez Balzac (comme nous l'avons vu, les mots « curieux » et « rare » visent chez lui à mettre en évidence le caractère précieux et unique des objets), sert ici à les connoter négativement : c'est un « non-ordinaire » (cf. «необычный», «необыкновенный») qui introduit un malaise et effraie plutôt qu'il n'enchanterait. Tous les éléments qui, chez Balzac, sont des signes de confort et d'intimité, sont comme imités pour mieux être déconstruits. Les objets, en effet, n'ont pas la fonction pour laquelle ils ont été conçus, mais ils sont sémantisés de manière totalement imprévue et absurde : un feu brûle, certes, mais non pas pour réchauffer – il sert en revanche à faire griller de la viande ; une table, certes, est disposée avec une nappe de brocart et des bouteilles, mais cette nappe est une nappe d'autel et les bouteilles, quoique pansues comme les verres de Balzac (on se souvient des « ventres arrondis » de ceux-ci), sont tachées de moisissures et signalent ainsi qu'elles n'ont pas servi depuis longtemps. D'autres détails sont complètement déplacés, tels des épées comme accessoires vestimentaires.

Ainsi, alors que chez Balzac les choses se répondent entre elles et forment système pour mieux entrer en interaction avec l'homme et servir de moule à ses expériences, ici, l'impression donnée est celle d'un fatras d'accessoires non pertinents, n'ayant rien de commun les uns avec les autres et ne pouvant par là même trahir quoi que ce soit de l'époque ou de l'identité de leurs propriétaires.

Pour qualifier ce type de maison infernale, dont les intérieurs manquent totalement de cohérence et d'hospitalité, dont les objets semblent déréglés dans leur fonction et dont les occupants menacent de se volatiliser à chaque instant, Youri Lotman recourt au terme d'« anti-maison » (антидом) : ce terme, que le sémioticien russe utilise déjà pour évoquer les maisons de tolérance et les bureaux administratifs des *Récits de Pétersbourg* de Gogol, serait selon lui le plus approprié pour évoquer les appartements communautaires de Boulgakov, appartements peuplés de « morts-vivants », dans lesquels l'espace vital fait cruellement défaut et est remplacé par un espace irrationnel.³¹

Que le buffetier, de même que la plupart des visiteurs de l'appartement communautaire désormais occupé et réaménagé par Woland et sa troupe, réagisse avec terreur à cet espace intérieur discordant, il est cependant une exception notoire, comme le passage ci-dessous en témoigne, et qui indique que tout n'est peut-être qu'affaire de perception.

31 Cf. Юрий Лотман, «Дом в Мастере и Маргарите», dans *Семиосфера*, Санкт-Петербург, Искусство СПб, 2001, p. 313-320.

La première chose qui frappa Marguerite fut la profonde obscurité qui régnait dans les lieux [...]. « Quelle bizarre soirée, pensa Marguerite. Je m'attendais à tout, sauf à cela. Ils ont une panne d'électricité, ou quoi ? » [...]. La porte s'ouvrit. La pièce était très petite. Marguerite y aperçut un vaste lit de chêne que jonchaient des draps et des oreillers sales et froissés. Devant le lit on avait tiré une table de chêne aux pieds sculptés, sur laquelle était posé un candélabre dont les branches et les bobèches avaient la forme de pattes d'oiseau griffues. Dans ces sept pattes d'or brûlaient sept grosses bougies de cire. La table était en outre chargée d'un grand et lourd jeu d'échecs dont les pièces étaient ciselées avec une extraordinaire finesse. Un tabouret bas était posé sur la descente de lit passablement usée. Il y avait encore une table qui portait une coupe d'or et un autre chandelier dont les branches étaient en forme de serpent. La chambre était remplie d'une odeur de soufre et de goudron. Les ombres projetées par les flambeaux s'entrecroisaient sur le parquet [...]. Près de Woland, sur un lourd piédestal, il y avait un étrange globe terrestre, qui semblait réel, et dont un hémisphère était éclairé par le soleil [...]. Il se tut, et d'un air distrait, fit tourner son globe. Celui-ci avait été fabriqué avec un art si parfait que les océans bleus remuaient, et que la calotte du pôle paraissait réellement gelée et couverte de neige. Sur l'échiquier, cependant, régnait la confusion. Le roi en manteau blanc, qui avait perdu toute contenance, piétinait sur sa case en levant les bras avec désespoir [...]. Marguerite s'aperçut, avec un étonnement et un intérêt extrêmes, que toutes les pièces du jeu étaient vivantes (ММ, 342, 347 et 351).

Первое, что поразило Маргариту, это та тьма, в которую она попала. Ничего не было видно [...]. « Удивительно странный вечер, — думала Маргарита, — я всего ожидала, но только не этого! Электричество, что ли, у них потухло? » [...]. Дверь раскрылась. Комната оказалась очень небольшой, Маргарита увидела широкую дубовую кровать со смятыми и скомканными грязными простынями и подушкой. Перед кроватью стоял дубовый на резных ножках стол, на котором помещался канделябр с гнездами в виде когтистых птичьих лап. В этих семи золотых лапах горели толстые восковые свечи. Кроме этого, на столике была большая шахматная доска с фигурками, необыкновенно искусно сделанными. На маленьком вытертом коврикe стояла низенькая скамеечка. Был еще один стол с какой-то золотой чашей и другим канделябром, ветви которого были сделаны в виде змей. В комнате пахло серой и смолой, тени от светильников перекрещивались на полу [...]. Рядом с Воландом на постели, на тяжелом постаменте, стоял странный, как будто живой и освещенный с одного бока солнцем глобус [...]. Он умолок и стал поворачивать перед собою свой глобус, сделанный столь искусно, что синие океаны на нем шевелились, а шапка на полюсе лежала, как настоящая, ледяная и снежная. На доске тем временем происходило смятение. Совершенно расстроенный король в белой мантии топтался на клетке, в отчаянии вздымая руки [...]. Маргариту чрезвычайно заинтересовало и поразило что шахматные фигурки были живые (МИМ, 665-672).

Marguerite, l'amante du Maître qui, après avoir enduit son corps d'une crème magique, subit une transformation physique qui fait d'elle une belle sorcière capable de se déplacer sur un balai, est conduite par un inconnu dans l'appartement occupé par Woland : elle y est confrontée au même manque d'harmonie, au même hétéroclisme, à la même impression que les choses se juxtaposent plutôt que de s'organiser en un ensemble cohérent, que le buffetier. Néanmoins, si au départ, le même verbe est utilisé en russe pour faire part de l'étonnement de Marguerite et du buffetier (« поразить »), l'étonnement du buffetier est paralysant : celui-ci perd la mémoire (« дело свое позабыл »), puis il est ahuri (« ошеломленный ») et ce sentiment culmine dans la peur et le tressaillement physique (« богобоязненный буфетчик вздрогнул »); l'étonnement de Marguerite, par contre, est plus tranquille et lui permet même de réfléchir et de se poser des questions, du type : « Ils ont une panne d'électricité ou quoi ? » (« Электричество, что ли, у них потухло ? »). Et même si elle ne manque pas d'être effrayée, le réseau sémantique de l'intérêt et de la curiosité finit par l'emporter définitivement sur celui de la peur quand elle s'aperçoit que certains objets de la pièce sont vivants, tels le globe de Woland, mais aussi les pièces du jeu d'échec : « Marguerite s'aperçut avec un étonnement et un intérêt extrêmes, que toutes les pièces du jeu étaient vivantes » (« Маргариту чрезвычайно заинтересовало и поразило то, что шахматные фигурки были живые »).

Sa perception, contrairement à celle du buffetier, ne se produit pas sur le mode de la reconnaissance d'un intérieur qui incarnerait tous ses préjugés, d'objets qui signifieraient seulement ce qu'ils sont supposés signifier – mais sur le mode de la réception active, de l'interaction, d'une compréhension qui ne cherche d'ailleurs pas à comprendre (prendre avec) mais à « donner avec » – qui autorise donc la modification des habitudes perceptives et des associations interprétatives. Aucun des objets ne lui est familier, aucun ne lui appartient ni ne devient sa propriété – pourtant plutôt que de chercher à les ramener à du connu, à se les approprier, elle leur fait confiance, se met à l'écoute de leurs qualités intrinsèques, développe avec eux une relation non déterminée à l'avance et les laisse ainsi contribuer à son enrichissement psychique et intellectuel de façon différente que celle inscrite dans le moule culturel de son époque : elle finit par les percevoir comme doués de vie et possédant une individualité propre.

Cette confiance dans les objets déborde rapidement sur les êtres qui occupent la pièce, par ailleurs tout aussi étranges que les objets. « Je me sens bien auprès de vous » (ММ, 353), « когда я у вас, я чувствую себя совсем хорошо » (МИМ, 674), confie la splendide Marguerite au rebutant Woland, tout en étant par ailleurs parfaitement consciente que, dans la logique des philistins, celui-ci apparaît comme l'incarnation du diable. « Vous êtes mon invitée » (ММ, 356), « Вы у меня в гостях! » (МИМ, 675), lui dit gentiment Woland. La convivialité entre des êtres et des choses

si disparates culmine dans le bal que Woland donne le soir même, et où Marguerite assume le rôle de maîtresse de maison. Ce bal est l'occasion d'une convivialité encore plus étonnante : sommée d'accorder à tous ses hôtes la même attention magnanime, sous peine de les voir disparaître, Marguerite assiste à la résurrection de figures historiques venant des horizons les plus divers et mettant du même coup à jour des réalités culturelles refoulées par la vie soviétique.

Pour qualifier la manière d'être de Marguerite dans cette longue scène – une Marguerite venue dans un appartement étranger, sombre, sale, confrontée à des objets étranges, inhabituels, et à des personnages patibulaires ; une Marguerite qui joue le rôle de maîtresse de maison pour un bal improvisé dans un appartement qui n'est pas le sien, où elle ne possède rien mais où elle s'accommode de tout sans s'effrayer ; une Marguerite qui, après le bal, accepte encore, avant de quitter définitivement cet appartement, de partager avec ses hôtes un « joyeux repas » qui lui procure une « sensation de béatitude » (MM, 379) – pour qualifier cette manière d'être de la jeune femme, on pourrait parler de *Konvivenz*, néologisme utilisé par le critique Ottmar Ette et dérivé du latin « convivere », qui signifie à la fois « vivre ensemble » et « manger ensemble ». La *Konvivenz* ou *convivence*, c'est bien la convivialité et le vivre-ensemble, mais un vivre-ensemble dans la paix et la différence de plusieurs logiques, de plusieurs langues, de plusieurs cultures, de plusieurs temps et de plusieurs espaces sans qu'il y ait englobement d'un élément par l'autre, de l'un au profit de l'autre : « Konvivenz, im eigentlichen Sinne verstanden, sollte kein Assimilierungs- oder Dekulturierungsprojekt sein [...]. Konvivenz als ethisch fundierte Zielstellung setzt auf die Etablierung polylogischer Denk-, Verstehens- und Übersetzungsstrukturen ». ³² Selon Ette, depuis l'expulsion de l'homme du Paradis et l'instauration qui lui est consubstantielle d'une disharmonie entre les hommes, les êtres et Dieu, l'humanité n'a fait que rechercher de nouvelles possibilités de vivre ensemble pouvant servir de baume à la violence originelle – sans pour autant exclure de nouvelles formes de violence même si tout est fait pour les dissimuler. ³³ La *Konvivenz* serait le plus grand défi de la globalisation actuelle, et des façons de la réaliser seraient suggérées dans un certain type de littérature contemporaine qu'Ette appelle « Literatur ohne festen Wohnsitz ». Cette voie vers une nouvelle manière de vivre ensemble et d'habiter comprise comme *Konvivenz*, Boulgakov pourrait cependant bien l'avoir déjà ouverte dans son roman par le truchement de son héroïne Marguerite – même si, pour le faire, il doit encore recourir au subterfuge du fantastique. Car il vrai que c'est seulement

32 Ottmar Ette, *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*, Berlin, Kadmos, 2012, p. 89.

33 Voir les exemples donnés en début d'article de violence sacrificielle.

au moment où Marguerite est transformée en sorcière qu'elle devient capable d'éprouver les êtres et les choses comme étant en relation et interaction permanentes et qu'elle parvient à convoquer certaines dimensions culturelles, historiques et spatiales rejetées par le régime soviétique. Les pouvoirs de la crème magique s'estompent-ils, et Marguerite redevient ce qu'elle était lorsqu'elle vivait avec le Maître avant la disparition de celui-ci : une femme qui aspire à un monde de tendre domesticité et sécurité, et la maison que Woland offre au couple dans l'au-delà est l'incarnation même d'une maison-*Heim*. Elle dit à son amant : « Regarde devant toi, voici la maison éternelle que tu as reçue en récompense [...]. Ceux que tu aimes viendront te voir [...]. Ils joueront de la musique, ils chanteront pour toi et tu verras : quelle lumière dans la chambre, quand brûleront les chandelles ! [...] Quelqu'un veillera sur ton sommeil, et ce sera moi » (MM, 496³⁴).

Remarquons encore que cette *Konvivenz* introduite par le personnage de Marguerite au niveau du contenu s'accompagne et se voit renforcée par ce qu'on pourrait appeler une *Konvivenz* au niveau narratologique. Si avec ce roman, Boulgakov déroge aux prescriptions des associations des écrivains soviétiques en refusant le principe monologique d'un narrateur omniscient dont la voix fait autorité, et qu'il propose d'emblée un jeu énonciatif complexe marqué par la polyphonie et la *Konvivenz* des points de vue, l'entrée en scène de Marguerite (qui ne se produit que dans la deuxième partie) devient en outre un prétexte, sous sa plume, pour une *Konvivenz* entre les niveaux diégétiques : par le biais d'une métalepse, l'extradiegétique pénètre dans le diégétique, et le narrateur, qui n'était jusqu'ici qu'une voix extérieure, quoiqu'équipollente à celle de ses personnages, se transforme en véritable personnage de son propre récit et convie le lecteur à le devenir aussi. Ainsi s'exclame-t-il en décrivant la maison de Marguerite : « Séjour enchanteur ! Du reste chacun peut s'en convaincre s'il veut bien aller voir ce jardin. Qu'il s'adresse à moi, je lui donnerai l'adresse et je lui indiquerai le chemin, la propriété est encore intacte » (MM, 304³⁵).

La Marguerite de Boulgakov est maîtresse de maison au même titre que la Marguerite de Balzac, et il est d'ailleurs des moments où les deux Marguerite entrent parfaitement en correspondance. Dans le passage analysé, néanmoins,

34 МИМ, р. 799 : «Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду [...]. К тебе придут те, кого ты любишь [...]. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи [...]. Беречь твой сон буду я».

35 МИМ, р. 632 : «Очаровательное место! Всякий может в этом убедиться, если пожелает направиться в этот сад. Пусть обратится ко мне, я скажу ему адрес, укажу дорогу – особняк цел еще до сир пор».

la Marguerite de Boulgakov devient maîtresse d'un nouveau type de maison qui n'est plus le *Heim* intime et confortable de Balzac, qui n'est pas non plus le *Haus* des « machines à habiter » modernes ni l'anti-maison des appartements communautaires soviétiques, mais qui est la maison de la *Konvivenz*. Elle est l'initiatrice d'un nouveau mode d'habiter qui consiste à faire éclater le monologisme des systèmes et à s'ouvrir à toutes les logiques, même les plus irrationnelles et les moins conventionnelles ; un nouveau mode d'habiter qui sait intégrer les objets les plus déplacés et les moins anthropomorphiques, car, à qui sait les regarder de près, ils n'apparaissent plus comme s'obstinant à être en dehors de l'homme, mais au contraire comme favorisant le dépassement de ses frontières culturelles et sociales ; un nouveau mode d'habiter dans lequel la mise en relation des objets les plus incongrus favorise aussi la mise en relation des types et caractères humains les moins faits pour s'entendre ; un nouveau mode d'habiter, donc, qui repose sur un vivre-ensemble dans la convivialité en dépit de valeurs et de traditions différentes ; un nouveau mode d'habiter, enfin, selon lequel le domicile peut être établi partout sans jamais être acquis une fois pour toutes. Ce nouveau mode est un mode dynamique, toujours prêt à être recommencé, révisé, modulé, et pouvant servir de solution à toutes les crises de l'habiter, car il n'a pas absolument besoin d'un toit pour se produire. Fondé sur une certaine errance et sur une certaine désorientation, voire même n'excluant pas une certaine forme de violence, il montre bien que l'habiter est travaillé par autre chose que l'immutabilité et la sécurité. Dans sa lettre à Jean Beaufret de 1946, Heidegger écrit : « Die Heimatlosigkeit wird ein Weltgeschickal ». ³⁶ L'errance est le destin de notre monde actuel, certes – mais puisse cette errance se produire dans la *Konvivenz*.

36 Martin Heidegger, *Über den Humanismus*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1949, p. 27.

Kristina Mendicino

Caving In

Character-Spaces in Nietzsche and Poe

„Das Aussereinander“, schreibt Gustav Teichmüller in seiner Abhandlung *Die wirkliche und scheinbare Welt*, „bedeutet bloss, dass die Vorstellungen verschieden bleiben und nicht verschmelzen sollen.“ Wenn aber Räumlichkeit dergestalt relativiert wird, sind nicht nur die Bedingungen jedes objektiven Koordinatensystems und jeder subjektiven Orientierung *a priori* abgeräumt. Denn die Möglichkeit eines entscheidenden Kriteriums für die Trennung zwischen Innen- und Außenraum wird ebenso außer Kraft gesetzt, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Ausgegangen wird in den folgenden Seiten von der Frage, wie nach dem Aussetzen oder Einstürzen jeglicher statthaften räumlichen Ordnung weiter erzählt wird. Durch eine Auseinandersetzung mit Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* und Edgar Allan Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym* soll auszugsweise angedeutet werden, wie diesen desorientierenden Schriften anders charakterisierte Räume eingeschrieben sind.

I. Space, Relatively Speaking

Space is telling. Taking distance; digressing in a discussion; performing a metaphoric transference at the literal, figurative, or etymological level – : such spatial metaphors, among others, characterize the ways in which innumerable relations can be told, including those which would describe entities with no status by mechanical-empirical standards, such as the relation of bodily exterior and inner soul. On the importance of this point, Augustine writes, for example, in *De quantitate animae*:

[...] et si figurarum omnium planarum illa optima est quae circulo effingitur, in qua ratio docuit nihil melius esse puncto atque potentius, quod nullo dubitante partibus caret; quid mirum si anima neque corporea sit, neque ulla aut longitudine porrecta, aut latitudine diffusa, aut altitudine solidata; et tamen tantum valeat in corpore, ut penes eam sit regimen omnium membrorum, et quasi cardo quidam in agendo, cunctorum corporalium motionum?¹

1 Augustine. *De quantitate animae liber unus. Patrologiae cursus completus*. Ed. Jacques-Paul Migne. Vol. 32. Paris: Garnier, 1877. Col. 1036-80. Here Col. 1048. “And, if a circle is the best of all plane figures, and if in a circle nothing is more excellent or more important than a point, which beyond all doubt is without any parts – why should anyone be astonished that the soul, which is neither a body, nor extended in length, nor spread out in width, nor massed in depth, has,

And in tallying up still more examples from any number of places, it might even seem that figures of speech for spirit, matter – and other matters altogether – are construed, more often than not, *more geometrico*.

But this order of priority itself is far from unquestionable, and at various points in the Western philosophical and literary tradition, deviations from it take place. In 1882, the classical philologist and philosopher Gustav Teichmüller derives abstract geometrical space from the comparison of repeated (and distorted) perspectival observations – as when “der Mann, der sich von mir entfernt, in meinem Auge immer kleiner wird, je weiter er fortschreitet.”² Through this and other, at times far-fetched examples³, he defines space in sheer relational terms, but without any fixed order; its essential feature lies instead in the following cognitive act: “dass ich Verschiedenes setze, welches zu gleicher Zeit, ohne in einander überzugehen und in eine Vorstellung zu verschmelzen, vorgestellt und durch beziehende Thätigkeit zusammengefasst wird.”⁴ It is not, in other words, that spatial metaphors derive their meaning from an abstract understanding of geometrical space, but rather that geometrical space constitutes, first of all, a register of signifiers – one metaphor among others – to describe separations and distinctions of an otherwise indefinite character: “das Aussereinander,” writes Teichmüller, “bedeutet bloss, dass die Vorstellungen verschieden bleiben und nicht verschmelzen sollen.”⁵ From this perspective, one could speak meaningfully of spatial relations only in relative terms. Space would be removed from its status as a transcendental *a priori*, and shifted in significance fundamentally, such that it transfers to countless other areas of description, but *without* grounding them in a presupposed stable order. Teichmüller empties “space” of all solid meaning, but for its commutable value as a signifier, concluding:

nevertheless, such power that it rules all the members of the body and presides over all the motions of the body for all the world as the director of its activity?” Augustine. *The Magnitude of the Soul*. Trans. John J. McMahon. *The Fathers of the Church*. Ed. Hermigeld Dressler et al. Vol. 4. Washington: Catholic University 2002. P. 49-149. Here P. 85.

2 Gustav Teichmüller. *Die wirkliche und scheinbare Welt. Neue Grundlegung der Metaphysik*. Breslau: Koebner, 1882. P. 266.

3 In one passage, he writes: “so kann man sich einen sehr entfernten Stern denken, bis zu welchem mein Lichtstrahl mehrere Jahrtausende braucht, um anzukommen. Stellen wir uns nun vor, auf solchem Stern wären Beobachter mit genügend starken Fernröhren, so könnten sie sagen: Siehe, da bricht jetzt auf der Erde Eva einen Apfel vom Baume, den Adam in die Hand nimmt. Jetzt erschlägt Abel den Kain u. s. w.” Teichmüller. *Die wirkliche und scheinbare Welt* (as note 2). P. 230.

4 Teichmüller. *Die wirkliche und scheinbare Welt* (as note 2). P. 249.

5 *Ibid.*

[S]o sieht man, dass wir bei den räumlichen Ausdrücken nur allgemeine Ordnungsverhältnisse denken. Es hat darum keine Noth, dass wir die realen Beziehungen als räumliche denken sollen, da wir sonst auch alle ethischen, politischen, logischen und arithmetischen Ordnungsverhältnisse auf geometrische zurückführen müssten, um dann schliesslich doch einzusehen, dass die geometrische Seite nirgends von der geringsten Bedeutung ist und kein Verhältniss bestimmt und keine Veränderung hervorruft, sondern dass umgekehrt jede physisch oder logisch oder ethisch begründete Ordnungsveränderung auch den Schein einer räumlichen Veränderung mit sich führt oder sich einigermassen verständlich durch räumliche Metaphern ausdrücken lässt. Mithin hat die räumliche Beschaffenheit nur den sehr werthvollen Charakter einer Semiotik, einer Zeichenlehre.⁶

This semiotics mobilizes what had hitherto functioned as a fixed order against which changes over time conventionally received their measure. And just as sizes and distances grow and diminish according to the standpoint, viewpoint, and optical apparatus of the observer, rather than any transcendental coordinates⁷, so too does interiority figure as an extrapolation on the basis of superficial observations.⁸ On this point, he remarks:

An sich betrachtet, [...] muss jeder vorher als im Innern gelegen aufgefasste Punkt sich in gar nichts von den Punkten der Oberfläche unterscheiden; [...] da der ganze Gegensatz nichts als Beziehung ist, d. h. die Setzung von möglichen Punkten einer dritten Dimension in Beziehung zu einem gegebenen Flächenbilde.⁹

Yet whereas Teichmüller is ultimately willing to forget the radical uprooting of metaphysical foundations that he performs through his semiotics in order to establish an ideal “reality” based on the *cogito* – for it is consciousness, he goes on to argue, that unifies disparate relata in all their perspectival variants to arrive at relatively universal truths¹⁰ – at least one of his readers,

6 Teichmüller. *Die wirkliche und scheinbare Welt* (as note 2). P. 274.

7 See Teichmüller. *Die wirkliche und scheinbare Welt* (as note 2). P. 271.

8 He defines the third dimension in the following way: “Sie ist das Bewusstsein von der Möglichkeit, andere Punkte, als in der Fläche gegeben sind, aufzufassen und sie auf die in der Fläche gegebenen Punkte zu beziehen.” Teichmüller. *Die wirkliche und scheinbare Welt* (as note 2). P. 284.

9 Teichmüller. *Die wirkliche und scheinbare Welt* (as note 2). P. 288.

10 Early in his monograph, he writes: “Das Ich vermittelt auch die Temporalunterschiede der Existenz mit dem prädicativen Inhalt des Was. Das Ich gehört nicht bloss zu Einem Prädicate, sondern unterschiedslos auch zu jedem beliebigen andern. [...] Das Ich ist gleichgültig gegen die sich ausschliessenden Gegensätze und umfasst sie alle und vermittelt sie durch Zeitunterschiede und andere Bedingungen.” Teichmüller, *Die wirkliche und scheinbare Welt* (as note 2). P. 58.

Friedrich Nietzsche, will go further to undermine the priority of the *cogito* as well. Abandoning a transcendental subjective consciousness and the transcendental *a priori* of space becomes Nietzsche's point of departure for the configurations of space and signs that appear in *Also sprach Zarathustra* – which he wrote after abandoning his notes for a physical-mechanical proof of his thought of eternal return, in notebooks interspersed with references to, among others, Teichmüller.¹¹

II. No Space Like Home

There is little talk of interiors in Friedrich Nietzsche's *Also sprach Zarathustra*, as it charts his journeys to and from his mountain. The traces of narrative in this most ambivalent book “für Alle und Keinen” are organized, above all, along the lines of his up-comings and under-goings, parallel to the trajectory of the sun – as well as his travels overseas, through cities, and to and from islands. Modern dwellings figure in the narrative only once in passing, along the way of Zarathustra's return to his solitude on his mountain in the third book:

Und ein Mal sah er eine Reihe neuer Häuser; da wunderte er sich und sagte:
Was bedeuten diese Häuser? Wahrlich, keine grosse Seele stellte sie hin, sich
zum Gleichnisse!
Nahm wohl ein blödes Kind sie aus seiner Spielschachtel? Dass doch ein ande-
res Kind sie wieder in seine Schachtel thäte!

These remarks lay the ground for a similar return to the transcendental subject towards the end of his chapter devoted exclusively to space. Teichmüller. *Die wirkliche und scheinbare Welt* (as note 2). P. 289.

- 11 For an erudite elaboration of Nietzsche's engagement with scientific literature and his mechanical and cosmological proofs of eternal return, see Paolo D'Iorio. “The Eternal Return: Genesis and Interpretation.” *Lexicon Philosophicum 2* (2014). P. 41-96. For a discussion of Nietzsche's engagement with Teichmüller, see Robin Small. *Nietzsche in Context*. London: Ashgate, 2001. For Nietzsche's notebook references to Teichmüller, see *Kritische Studienausgabe*. Ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter, 1999. Vol. 10. P. 292, 310, 590; Vol. 11. P. 627, 633, 640. This edition is hereafter abbreviated *KSA*, followed by volume and page number. The abandonment of a transcendent *origo* that Nietzsche's writing reflects would, in a longer discussion, need to be taken up in relation to Jacques Derrida's remarks on “espacement” in *L'écriture et la différence*. Within this text, Derrida marks out, for example, the ways in which ordering oppositions, such as “[1]a structure Dedans-Dehors,” provide no orientation and make no sense “dans un espace pur abandonné à lui-même et désorienté.” Jacques Derrida. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. P. 166.

Und diese Stuben und Kammern: können *Männer* da aus- und eingehen? Gemacht dünken sie mich für Seiden-Puppen; oder für Naschkatzen, die auch wohl an sich naschen lassen.¹²

Brief as this relatively minor episode may be, however, there is much that takes place and much that is in play here, beginning with the title of the chapter: “Von der verkleinernden Tugend.” For the title implies not only the very kind of diminution over distance that Teichmüller takes as his prime example for perspectivalism. Talk of “der verkleinernden Tugend” also suggests a transaction between the quantitative register of *res extensa* and the qualitative characteristics that would, more often than not, be considered a world apart from the physical and empirical world of spatial measures, the world composed of *partes extra partes*. Furthermore, because it is an approach, and not a recession into the distance, that renders the row of houses small to Zarathustra – as habitations fit for cats and dolls – the dimensions seen in this account of an experience seem to correspond to no ordinary, habitual view of dwelling spaces along a road. Once no ascertainable order of geometrical coordinates universally holds, however, such alternative perspectives become not only speakable, as they always were, but also irrefutable. Everything *is* as it is said to seem – but for this very reason, there is also no way to tell for certain what it is that Zarathustra says he sees, which may, by virtue of the semiotic status of space, be signs of other things a world apart. In any case, Zarathustra gives several signals that the words of this text, in addition to describing a residential area, speak to and from a metaphysical tradition in which distinctions are drawn between body and soul, themselves illustrated along the lines of housing and inhabitant – whether the body be a prison for the soul, as Socrates describes it in the *Phaedo*¹³, or whether it be the soul’s (living) burial mound (σημα), as he says in the *Cratylus* in more playful terms and plays on words, despite the grave subject matter.¹⁴ (The semiotics of space are at stake here, too, insofar as the word for this mound is also the ancient Greek word for the sign (σημα); whence, perhaps, the juxtaposition of hermeneutics and housing in the question with which Zarathustra begins: “Was *bedeuten* diese Häuser?”) It is telling, in any case, that the row of new houses is no sooner seen, than the houses are read as signs, which, as such, do not stand for themselves, but as the likeness (*Gleichnis*) of a soul. Yet insofar as the quantitative predicate “gross” is attributed (and denied) first of all to the soul, and not to the space that soul sets forth or sets out (*stellt hin*), the soul would be no more independent of quantitative measure, than quantity

12 Nietzsche (as in note 11). *KSA* 4. P. 211.

13 See Plato. *Phaedo* 92a 1. *Platonis Opera*. Vol. 1. Ed. John Burnet. Oxford: Clarendon, ¹⁸1989. P. 133.

14 See Plato. *Cratylus* 400c 1-2. *Platonis Opera* (as in note 13). P. 197-198.

(*Größe*) would be exclusively pertinent to extension. And if it is not entirely unprecedented to consider *quanta* in terms other than extension – as Augustine does in *De quantitate animae*, where he describes the soul in analogy to an unextended point, and then attributes quantities of force to this punctual, immaterial soul – it is disorienting to find these terms adopted by a speaker such as Zarathustra. After all, he had characterized the body-soul distinction in an early speech as childish talk – “Leib bin ich und Seele’ – so redet das Kind,”¹⁵ diminishingly echoing one of the opening questions in Augustine’s dialogue: “sic cum quæritur ex quibus sit homo compositus, respondere possum, ex anima et corpore.”¹⁶

Now it could be that Zarathustra is playing around; parodying Plato and Augustine; and thereby speaking a language that approximates the sight of homes fit for children, as he sees them. But if it is true that childish talk returns in talk of childish homes, and that the appearance of the latter could be seen to motivate the recurrence of the formerly dismissed dichotomy, the significance of this regression raises new questions. On the one hand, Zarathustra’s rhetoric would seem to be inflected by his perspective on the houses. The childish questions of interpretation – what the houses mean, what kinds of souls set them up – would themselves be reflections of an interpretation of these houses as child’s play. Even if his speech is inflected by his environment, in other words, his own flexibility could yet be understood as an expression of his rhetorical virtuosity, and not “der verkleinernden Tugend” itself. On the other hand, within this reflexive logic, where Zarathustra lowers his register and betrays his principles to portray the homes as products of a soul, he implies that his language does not simply reflect a superior subjective perspective, should “subject” signify, as it does for thinkers such as Teichmüller, an independent self-conscious agent who synthesizes sentiments and pronounces judgments over what he sees, of his own accord. For if Zarathustra’s view of the childish homes leads him to adopt a childish rhetoric of body and soul, then childishness is no separate quality that he, knowing better, nonetheless attributes to things condescendingly. And soon enough, he will admit to being *forced* to bend before these small homes and small ones himself, affected by the subject of observation, to the point where he laments: “Oh wann komme ich wieder in meine Heimat, wo ich mich nicht mehr bücken muss – nicht mehr bücken muss *vor den Kleinen!*”¹⁷ The subject of perspectival relations turns out to be as relatively determined as the view that comes to him. If the relativity of perspective went only one way for Teichmüller – namely, through a stable self-consciousness – perspective goes at least two ways for Nietzsche, whose Zarathustra is also seen and shaped

15 Nietzsche (as in note 11). *KSA* 4. P. 39.

16 Augustine. *De quantitate animae* (as in note 1). Col.1036.

17 Nietzsche (as in note 11). *KSA* 4. P. 212.

through that which he views, and vice versa. The language of this passage – the torsions and distortions to which Zarathustra “must” submit in person and through his speech – shows how far-reaching the disorder can be, when *neither* a transcendental subjective consciousness *nor* the transcendental *a priori* of space can be taken for granted. Even Zarathustra, confronted and affronted with this world, seems forced to bend and turn against himself in order to go through it.

But go through it he does, and in so doing, he undergoes it: taking perspective literally as seeing-through, Zarathustra moves from pointing out “diese Häuser” to “*diese* Stuben und Kammern,” as though they were transparent. Thus, he provides an insider’s view, before progressing to the inhabitants: “Gemacht dünken sie mich für Seiden-Puppen; oder für Naschkatzen, die auch wohl an sich naschen lassen.”¹⁸ And soon, the eye that sees will be coordinated with the foot that goes and the speech that proceeds, when he addresses the town in the second and third sections of this chapter, beginning with the words: “Ich gehe durch diess Volk und halte die Augen offen,”¹⁹ opening his eyes to the people as they open their ways to him, and holding his eyes in a receptive position as he passes through the town that receives him, thoroughly involved in a dynamic of motion and stasis, activity and receptivity, that sets him in reciprocal relation with this place. Submitting to it in this way seems necessary, even in the beginning, where Zarathustra merely talks to himself. For it is only in entering into more detail – in teasing out the way that the homes do not house souls after all, but inanimate toys and animals – that Zarathustra departs from his earlier childish questions. In other words, it is only in entering the picture he sees and unpacking its contents that he can find a way to exit the homes he has come to, even if this means temporarily turning himself into the child who was in question from the start, of whom he had said, playfully: “Nahm wohl ein blödes Kind sie aus seiner Spielschachtel?”²⁰ Perspective becomes a play between mastery and suffering at once, a process of adept overcoming through adaptation. On the one hand, the homes may seem smaller to Zarathustra because he has grown greater since the last time he passed through, so that Zarathustra’s remarks on diminution would testify indirectly to his greater magnitude. His perspective would be, in this regard, determined by the pathos of a distance that first comes to expression in the way Zarathustra sees not himself, but the others, and this pathos of distance would be immense and immeasurable in terms of spatial extension, so long as spatial measures are predicated upon the notion of a homogeneous continuum and

18 Nietzsche (as in note 11). *KSA* 4. P. 211.

19 Nietzsche (as in note 11). *KSA* 4. P. 213.

20 Nietzsche (as in note 11). *KSA* 4. P. 211.

the principle of equivalence.²¹ But things stop looking so great from the moment one recognizes that the very distance which makes his greatness *is* a pathos that forces him to suffer performing the role of the “blöde[n] Kind” he disparages from the start. Worse yet, the only way to get through this suffering, it appears, is by way of further performance.

In the section that follows this one, Zarathustra will proceed to talk his way out of town, delivering a speech “über die verkleinernde Tugend,” which already marks a significant shift from the chapter-title, “Von der verkleinernden Tugend”: the new preposition indexes Zarathustra’s progressive *overcoming* of what he actively bespeaks and perforce undergoes. But this exit procedure initially entails coming even closer to these inhabitants, who no longer figure as relatively harmless, nibbling cats at a distance, but who are characterized more violently as hens biting directly at him –

Noch gleiche ich dem Hahn hier auf fremdem Gehöfte, nach dem auch die Hennen beissen; doch darob bin ich diesen Hennen nicht ungut. Ich bin höflich gegen sie wie gegen alles kleine Aergerniss; gegen das Kleine stachlicht zu sein dünkt mich eine Weisheit für Igel.²²

Even if his emergence from town brings Zarathustra nearer still to a state of emergency, however, his speech also displays a development that alters the situation he describes, as well as the ways in which he figures within it. Already here, as the home becomes the homestead, everything begins to shift through permutations at the level of the signifiers set in play. Against and within this homestead (“Gehöft”), Zarathustra’s polite behavior (“ich bin höflich”) – situates him in a courtly context and thereby sets him apart. The language pertaining to him may be inflected by his foreign environment, as it was from the start, but only in order to elevate him now and to reconfigure his position in this context. And on a smaller scale, his refusal to mount defenses or to be “stachlicht” may also represent a reshuffling of the letters that made up the “Spiel-*schachtel*,” and therefore amount to a refusal that dissolves and thus does away with those toy boxes.

Above all, however, Zarathustra’s strategies entail dissolving the signs of spaces, things, beasts, and persons in a series of likenesses and linguistic slip-pages that alternate registers rapidly, breaking the cohesion of the residences and residents that he makes his way through. There is no way to trace his trajectory through town, as he points out a recent, isolated episode, and then

21 In *Jenseits von Gut und Böse*, Nietzsche describes the “Pathos der Distanz” as that which grows “aus dem eingefleischten Unterschied der Stände, aus dem beständigen Ausblick und Herabblick der herrschenden Kaste auf Unterthänige und Werkzeuge und aus ihrer ebenso beständigen Übung im Gehorchen und Befehlen.” Nietzsche (as in note 11). *KSA* 5. P. 205.

22 Nietzsche (as in note 11). *KSA* 4. P. 212.

leaps to a general comment on iterative activities that he observes along his itinerary, at no point in particular –:

Und jüngst riss ein Weib sein Kind an sich, das zu mir wollte: “nehmt die Kinder weg! schrie es; solche Augen versengen Kinder-Seelen.”
 Sie husten, wenn ich rede: sie meinen, Husten sei ein Einwand gegen starke Winde, – sie errathen Nichts vom Brausen meines Glückes!²³

There is no mediating or middle way between Zarathustra’s latest run-in with the young, and the generalized objections that an anonymous “they” coughs up. Rather, this “Einwand” itself constructs a fragile windshield and a sign of its collapsed remnants, nearly evoking “a wall” (*eine Wand*), but one that falls together in the same breath (*Einwand*) – and that also winds up sounding much like the strong “Winde” it would defend against. And since their protection is expressed in coughing, the immunity that the people’s “Einwand” should secure more truly figures as a symptom of illness pitted against an elemental force, and thus as a *sign* that the defenses of this domestic people are about to expire. In place of a coherent spatial order within which actors proceed, a semiotics involving physics, physiognomy, and affect operates at once through every passage to characterize the experience of this town, for all involved. Such is Nietzsche’s way of carrying further the consequences of Teichmüller’s remarks on the semiotic character of space. And all along, signifiers in the text undergo permutations, whose superficial similarities allow for slippages between semantic registers, pseudo-etymologies, and near homonyms, as with the imposition of Zarathustra’s “Höflichkeit” upon the people’s “Gehöfte,” which permits him to hold court in the midst of a barn. But once the traditional spatial metaphors that separately order exteriority and interiority collapse, the order of word and meaningful content fall with them. Nietzsche’s presentation of relativity exceeds that of thinkers whom he knew, such as Teichmüller – because the phenomena Zarathustra relates share no common ground; the rhetoric of space does not stay in place; and each word may always turn out to be other than it appears.

III. Caving In: Character-Spaces

It is through these signs of perspectivalism that Nietzsche’s *Zarathustra* would need to be read further – especially his home on his mountain and in his cave, which appears to be slightly different every time he returns to it, as though this point of departure were, each time, a point of no return.²⁴

²³ Nietzsche (as in note 11). *KSA* 4, P. 212.

²⁴ In the fourth book, Zarathustra announces his cave as a space that is “gross und tief und hat viele Winkel; da findet der Versteckteste sein Versteck. Und dicht

But it is the cave of another – namely, Edgar Allan Poe’s eponymous Arthur Gordon Pym – that shows a still more radical instance of the collapse of spatial order as well as the metaphysical and linguistic categories traditionally organized along its lines. It is to this narrative to which I turn next, beginning towards the end.

Throughout the second half of the novel, Pym sails on the ship of Captain Guy, whose initial intention to pursue commercial interests veers off course and gives way to a more exploratory journey to the South Pole. Along the way, the vessel lands on an uncharted island of cannibals who had, through stakes driven into the ground of a stratified soapstone gorge, managed to bring about a “partial rupture of the soil” that proved “capable of hurling the whole face of the hill, upon a given signal, into the abyss,” crushing the crew.²⁵ Pym and Peters alone “effected an escape from inhumation” by straying from the group and entering into a “fissure in the soft rock” that had “attracted [their] attention” beforehand and that allows them to be spared by a slight margin, as less earth falls over them in the cavern than the others buried below.²⁶ Up to this point, Pym (who is narrator), recounts the journey with meticulous references to dates, latitudes, and longitudes – and continues to imitate this mathematicization of earthly space even after losing track of precise dates, latitudes, and longitudes, openly admitting to the heuristic

bei ihr sind hundert Schlüpfe und Schliche für kriechendes, flatterndes und springendes Gethier.” Nietzsche (as in note 11). *KSA* 4. P. 331. He echoes these words in *Jenseits von Gut und Böse*, where he illustrates the way the German soul accommodates many others: “Die deutsche Seele hat Gänge und Zwischengänge in sich, es giebt in ihr Höhlen, Verstecke, Burgverliese; ihre Unordnung hat viel vom Reize des Geheimnissvollen; der Deutsche versteht sich auf die Schleichwege zum Chaos.” Nietzsche (as in note 11). *KSA* 5. P. 185. And here, the soul itself takes on the bodily features of brain matter, has Nietzsche had written of it in his early texts on philosophy in the tragic age of the Greeks: “Anaxagoras [...] vergaß das Gehirn, seine erstaunliche Künstlichkeit, die Zartheit und Verschlungenheit seiner Windungen und Gänge und dekretirte den ‘Geist an sich.’” Nietzsche (as in note 11). *KSA* 1. P. 860. Even such physical depths, however, may just as well be read as a series of surfaces, as Nietzsche indicates in a note from April–June 1885, writing on Socrates: “Immer *ironie*: es ist eine köstliche Empfindung, einen solchen wahrhaftigen Denker zuzusehn. Aber es ist noch angenehmer, zu entdecken, daß dies Alles Vordergrund ist, und daß er im Grunde etwas Anderes will und auf sehr verwegene Weise will. [...] Plato selber ist ein Mensch mit vielen Hinterhöhlen und Vordergründen.” Nietzsche (as in note 11). *KSA* 11. P. 440.

25 Edgar Allan Poe. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket. Poetry and Tales*. Ed. Patrick F. Quinn. New York: Penguin Random House, 1984. P. 1155–1156.

26 Poe. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (as in note 27). P. 1155, 1151.

invention of numeric approximations.²⁷ “To avoid confusion,” measures remain useful signifiers for telling things apart, even when they do not correlate to the map of the world, and even when the order they denote does not correspond, as he also puts it, to “its ordinary sense.”²⁸ Whereas Zarathustra’s departure from common measures results in radical linguistic displays of perspective that no longer correspond to plotlines, linear structures, or lexical conventions, Poe’s navigator and protagonist thus turns universal encodings for the surface of the globe into a trope, in order to maintain a faint semblance of order.

But when the ground gives way to the chasm of the cave, these strategies fail, exposing the fault-lines of the unmarked terrain they stood upon, as well as the underlying chaos of the cosmos. As the earth collapses, Pym becomes “suddenly aware of a concussion resembling nothing I had ever experienced before,” and is struck with the “vague conception, if indeed I then thought of anything, that the whole foundations of the solid globe were suddenly rent asunder, and that the day of universal dissolution was at hand.”²⁹ So much as a semblance of universal coordinates dissolves with this collapse, in a disturbance that even renders the recollection of thought and the subject of experience questionable. With the “concussion,” the shock Pym undergoes melds with the shock of the earth, insofar as the ordinary usage of the word goes both ways, and both senses seem to converge here. The impressions related would thus be as physical as they are psychic, not only because Pym tells us he can no longer tell whether he had “thought of anything then,” but also because there is temporarily, according to this concussive logic and language, no difference between his mental procedures and physical experiences, or, if you will, between body and soul. In any case, the “universal dissolution” he bespeaks would entail too, the dissolution of mind and matter – which continues, as Pym goes on to speak of how he “collect[ed] [his] scattered senses [...], *grovelling* in utter darkness among a quantity of loose earth.”³⁰ “Groveling,” he is indistinct from the gravel that had scattered, a specimen of human-dust having returned to dust, now trying to recollect itself. Even Teichmüller’s minimal definition of spatial and semiotic articulation – namely, as mental distinctions – fails to hold up here. And if the slippage among signifiers is not as conspicuous in these writings as it is in

27 See Poe. The Narrative of Arthur Gordon Pym (as in note 27). P. 1130-1135.

28 Poe. The Narrative of Arthur Gordon Pym (as in note 27). P. 1135.

29 Poe. The Narrative of Arthur Gordon Pym (as in note 27). P. 1152.

30 Poe. The Narrative of Arthur Gordon Pym (as in note 27). P. 1152. The language of these passages through which Pym’s “living inhumation” is told also verges upon a language of the “inhuman” through the ambivalence of individual words and the resonances of more univocal ones – such as “inhumation” – which we cannot but hear in this cavern, this echo chamber. Poe. The Narrative of Arthur Gordon Pym (as in note 27). P. 1153.

Zarathustra's speech, this massive burial mound and $\sigma\eta\mu\alpha$ modifies semantics and troubles the subject of sense in ways that will be carried out as the post-apocalyptic narrative carries on in caves and crypts that reveal the cohesion of its plot and its language to be thoroughly undermined.³¹

The solid globe is no point of reference any longer, as Pym and Peters resume a southward journey in the caverns. Henceforth, the dimensions Pym describes are presented solely as dislocated approximations. But what is most important are the figures Pym reconstructs, transcribing his perspective and perception of the winding passageways into a flat, unified overview of the terrain that could never have been seen this way before, thus offering drawings and descriptions, but no immediate insight into his perspective in going through them. Moreover, the drawings that are supposed to supplement his descriptions stand out to disrupt his discursive observations as they double them: "the precise formation of the chasm will be best understood by means of a delineation taken upon the spot."³²

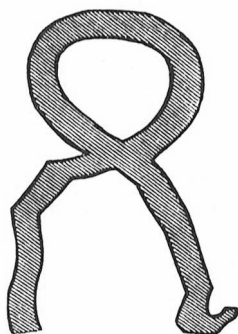


FIG. 1

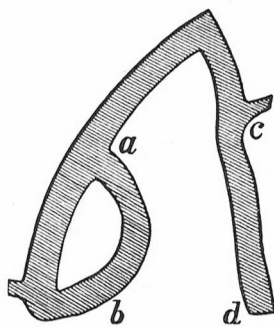


FIG. 2

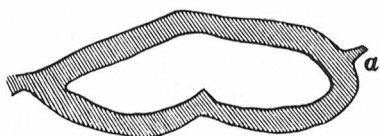


FIG. 3



FIG. 5

31 For a thorough and erudite study of the scientific context that Poe engages with in his writing, in ways that expose "the ultimate groundlessness of matter," with reference to texts such as *The Narrative of Arthur Gordon Pym* and *Eureka*, see John Tresch. "'Matter No More': Edgar Allan Poe and the Paradoxes of Materialism." *Critical Inquiry* 45 (2016). P. 865-898. Here P. 898.

32 Poe. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (as in note 27). P. 1165.

What is said to be precise, in other words, no longer adds up to the numeric estimate of distances nor even to Pym's account of these caves, but comes down to the way the sketches cut a figure in the text, whose pages become the only space in which these cavernous spaces ever appear. Thus, when he introduces the second chasm, Pym no longer claims to give a "precise" rendition, but, more precisely, "its general figure."³³ And as each chasm is said to open to the next from left to right, like the order of the characters on these pages, while their outlets and turning points are marked alphabetically – e. g., "The total length of this chasm, commencing at the opening *a* and proceeding round the curve *b* to the extremity *d*, is five hundred and fifty yards"³⁴ – they form a system of signs in counterpoint to the lines of the narrative that seem to signify only the shape of the spaces themselves. In the midst of the record of Pym's journey, the passages stand as impasses and crypts that conceal nothing, but break open the narrative syntagma.

As soon as space takes shape as figures with distinct traits set between the lines of text, it becomes a foreign body in Pym's first-person narrative of his experience that raises the question of interpretation for even the writer himself. Pym introduces the first chasm: "it was, indeed, one of the most *singular-looking* places imaginable, and we could scarcely bring ourselves to believe it altogether the work of nature."³⁵ The question is taken up explicitly again when Pym and Peters, having traced through three caverns along the horizontal axis, reach a dead end and find themselves facing what Pym calls "singular-looking indentures in the surface of the marl forming the termination of the *cul-de-sac*."³⁶ These second singularities, moreover, are more resistant to being worked through or gone through, as the etchings precede Pym's sketching and appear to him on a vertical surface – obviating both his further passage and the process of translation that had allowed him to come to terms with his experience before. Instead, Pym and Peters are confronted with the problem of marks to which they have no access.

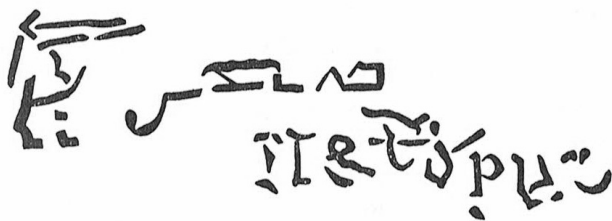


FIG. 4

33 Poe. The Narrative of Arthur Gordon Pym (as in note 27). P. 1166.

34 Poe. The Narrative of Arthur Gordon Pym (as in note 27). P. 1166.

35 Poe. The Narrative of Arthur Gordon Pym (as in note 27). P. 1164.

36 Poe. The Narrative of Arthur Gordon Pym (as in note 27). P. 1167.

On these marks, Pym writes:

With a very slight exertion of the imagination, the left, or most northerly of these indentures might have been taken for the intentional, although rude, representation of a human figure standing erect, with outstretched arm. The rest of them bore also some little resemblance to alphabetical characters, and Peters was willing, at all events, to adopt the idle opinion that they were really such. I convinced him of his error, finally, by directing his attention to the floor of the fissure, where, among the powder, we picked up, piece by piece, several large flakes of the marl, which had evidently been broken off by some convulsion from the surface where the indentures were found, and which had projecting points exactly fitting the indentures; thus proving them to have been a work of nature.³⁷

Now, an artificially induced concussion of the earth is what put Pym in his current situation in the first place, and thus should have already made clear that the displaced shards prove nothing concerning natural causes. But it is utterly immaterial whether the possibly artificial nature of the scattered fragments that Pym pieces together is unthinkable for him because of a memory lapse. Nor does it matter whether other causes underlie his lapidary dismissal of intentions behind this reproduction of his initial catastrophe in miniature, which literally renders it set in stone. In any case, the figures carved into the cave show themselves to be legible at once as the products of accident, visual representations, and alphabetical characters, illustrating in one stroke all three senses of *graphie*: to scratch, to draw, to write. Yet precisely as such, they point to a primary, prim-ordial text that cannot be read according to any of these orders of marks, not only because they are written in no known language and cannot even be known as script, but also and above all because they simultaneously solicit multiple, mutually exclusive approaches to graphics.³⁸

37 Poe. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (as in note 27). P. 1167.

38 In the context of a broader discussion of Poe's discovery of cryptography and Champollion's decipherment of hieroglyphics, as well as the distinctions between Poe's cave and the one into which Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* retreats, Shawn James Rosenheim similarly observes the instability of these characters, "the signs in the *Narrative of A. Gordon Pym* waver uneasily between hieroglyph and cryptograph." Shawn James Rosenheim. *The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. P. 60. The most extensive and ground-breaking reading of these figures, however, remains John Irwin. *American Hieroglyphics: The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1980. P. 165-235. Drawing connections between Poe's writing and Egyptian hieroglyphics, among other scripts (including Scripture), as well as the Platonic allegory of the cave, Irwin follows the lines of the text to demonstrate

Perspectival and semiotic spatial relations, taken to such an extreme, rend asunder every spatial and signifying system they might otherwise figure. And yet, it is not the narrative, but the drawings – both Pym’s sketches of the passageways he traversed and the wall markings he copies – that will be read and interpreted by the anonymous narrator of the appendix, who is identified neither with Pym (who had signed the preface), nor with Poe (to whom co-authorship for “the first few pages” is ascribed in Pym’s preface).³⁹ Turning “to the indentures in figure 4” in particular, after an elaboration of the first drawings, the appendix-author writes:

[I]t is more than probable that the opinion of Peters was correct, and that the hieroglyphical appearance was really the work of art, and intended as the representation of a human form. The delineation is before the reader, and he may, or may not, perceive the resemblance suggested [...]. The upper range is evidently the Arabic verbal root [...] ‘to be white,’ whence all the inflections of brilliancy and whiteness.⁴⁰

Of course, the new conclusion would have to be as inconclusive as Pym’s, based as it is on a hypothesis of correspondence with no ascertainable cause. And if anything, the location of Arabic writing near the South Pole is even more far-fetched than the matter Pym picks up and puts together to solve the puzzle. But distance no longer makes a difference when it comes to the possible conjectures regarding the spatial signs in this text. If Teichmüller would have defined the third dimension as the positing of possible points in relation to a given surface-image (*Flächenbild*), this literal surface image, in the absence of a system of coordinates to orient its observers, allows any point of the globe and any number of its signs to be proposed as its possible correlate, its possible interior sense, turning all these exteriors and signifiers into its implicit extensions.

The dimensions of their potential significance increase in proportion to the utter irrelevance of these marks – and that may be precisely the point. For the tenuous way in which any number of fragments of sense or matter, art or nature, may (or may not) be drawn to them, corresponds precisely to Poe’s

the way the text revolves around the relation between writing and a search for an undifferentiated origin in language, and in all that follows from it. The result turns out to be various iterations of abyssal vortices, which figure both in the dark chasm and in the bright outlet with which the narrative breaks off. Indeed, even beyond that break, “the note,” writes Irwin, “returns the reader to the chasm episode, presumably to retrace the narrative line to the final break in the text, and then on to the note which sends him back to the chasm episode, and so on.” Irwin. *American Hieroglyphics*. P. 196-197.

39 See Poe. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (as in note 27). P. 1008.

40 Poe. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (as in note 27). P. 1180-1181.

definition of perfect poetry elsewhere. Towards the end of his last published text, the cosmological prose-poem *Eureka*, Poe writes:

[I]n human constructions a particular cause has a particular effect; a particular intention brings to pass a particular object; but this is all; we see no reciprocity. The effect does not re-act upon the cause; the intention does not change relations with the object. In Divine constructions the object is either design or object as we choose to regard it – and we may take at any time a cause for an effect, or the converse – so that we can never absolutely decide which is which. To give an instance: – In polar climates the human frame, to maintain its animal heat, requires, for combustion in the capillary system, an abundant supply of highly azotized food, such as train-oil. But again: – in polar climates nearly the sole food afforded man is the oil of abundant seals and whales. Now, whether is oil at hand because imperatively demanded, or the only thing demanded because the only thing to be obtained? It is impossible to decide. There is an absolute *reciprocity of adaptation*.

The pleasure which we derive from any display of human ingenuity is in the ratio of *the approach* to this species of reciprocity. In the construction of *plot*, for example, in fictitious literature, we should aim at so arranging the incidents that we shall not be able to determine, of any one of them, whether it depends from any one other or upholds it.⁴¹

Much as these remarks may seem to reiterate classical teleological constructions of the universe – which would amount to coming full circle, with “Divine constructions” that recall Augustine’s divine geometry – the point of Poe’s sketch differs fundamentally from them, in ways that show his argumentative grounds to be cracked up. For thorough reciprocity thoroughly undermines any attempt to determine relations – such that perfect coordination, with no way to tell what depends from or upholds another, renders all incidents co-incidences. If reciprocal adaptation had also, in a way, shaped Zarathustra’s speech for small people, Poe’s formulation of symmetry and adaptation pushes both principles to an extreme where not even so much as a central agent or figural center remains tenable, as John Carlos Rowe has similarly written in his most incisive reading of Poe’s text.⁴² If there were an illustration of what Poe describes here as a perfect plot, it would be the semiotic and spatial disorder that follows or underlies the collapse of the globe in Pym’s narrative, and takes shape in the cave drawings.⁴³

41 Edgar Allan Poe. *Eureka. Poetry and Tales*. Ed. Patrick F. Quinn. New York: Penguin Random House, 1984. P. 1141-42.

42 John Carlos Rowe. “Writing and Truth in Poe’s *The Narrative of Arthur Gordon Pym*.” *Glyph* 2 (1977): p. 102-21, here P. 105.

43 The figures in the cave have their parallel at the level of the plot as well. As possibly artificial ruptures in the earth, they seem to prefigure the artifice that caused the concussion and crack-up of the island terrain, after the fact. At the same time,

Signs, space, and the plotting of their relations do not come down to the actions and events of agents, human or otherwise. Instead, they happen to emerge through the appearance of singular figures and the semblance of indecipherable characters. If the cave drawings, as the anonymous author of the appendix writes, “open a wide field for speculation and exciting conjecture,” speculation over them remains possible, to the extent that their sense is impossible to decide. Where narrated spaces become telling, and literal characters mark spatial configurations, there is no telling their ins and outs. Instead, irrelevant relata and coincident incidences dissolve the more familiar subjective, geometrical, and linguistic orders of the cosmos. But the possible configurations and recollections of their scattered pieces extend indefinitely; rent asunder, they render the plotted space of what one might call *scryptography*.

they manifest again before Pym’s proper narrative breaks off and the afterword begins. As Pym and Peters escape the island and proceed further south, the last sentences describing their sea voyage lead to a dead end akin to the one they had found in the caves: “And now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow.” Poe. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (as in note 27). P. 1179. Not only does the dead end double the termination of Pym’s account of the caverns; so too, does the “human figure” perform a gesture that aligns it with the indentures in the wall. Furthermore, the color of this “human figure”—which may not be human at all—figures as another inflection of the “brilliance and whiteness” the author of the appendix highlights. With these puzzling last words, all the pieces fit together, but in such a way that goes nowhere, when it comes to determining an ultimate meaning or purpose behind their coincidence. The “shrouded human figure” has, accordingly, solicited a wide range of interpretive approaches; for a description and bibliography of several major conjectures, see Ronald Clark Harvey. *The Critical History of Edgar Allan Poe*. London: Routledge, 1997. P. 13, 111, 153-154.

Julian Reidy

‚Kult‘ und ‚show‘ im Großherzogtum: Raum- und Repräsentationssemantiken in Thomas Manns *Königliche Hoheit*¹

Königliche Hoheit, Thomas Mann's second novel, is as replete with descriptions of interiors, paintings, decorations and other spatial features as it is obsessed with the very concept of ‚representation‘. The complex interplay of ‚space‘ and ‚signification‘ that underlies this text has not received much scholarly attention. This paper attempts to elucidate how *Königliche Hoheit* interweaves descriptions of space(s) and thorny semiotic issues. In the process, it seeks to show that the novel, far from being a harmless ‚fairytale‘ grounded in Mann's own biography, is suffused with exclusionary ideology.

Thomas Mann entstammt einer „wohnsüchtig[en]“² Epoche. Im 19. Jahrhundert, so Walter Benjamin, „betritt der Privatmann den geschichtlichen Schauplatz“ und grenzt den „Lebensraum“ von der „Arbeitsstätte“ ab: „Der erste konstituiert sich im Interieur. Das Kontor ist sein Komplement“.³ Die aktuelle Forschung datiert die ‚emergence of the interior‘ ähnlich wie Benjamin. Erst seit dem frühen 19. Jh. wird gemäß Charles Rice der Begriff „interior“ überhaupt in der Bedeutung „[t]he inside of a building or room, esp. in reference to the artistic effect“⁴ verwendet. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts „erf[ühr]“ folglich das Wohnen, wie Norbert Wichard festhält, „gerade in der bürgerlichen Kultur [...] einen einschneidenden Bedeutungswandel“: Es wurde zur „kulturelle[n] Metapher“ und erlangte „eine besondere Präsenz“.⁵

1 Bei dem vorliegenden Aufsatz handelt es sich um die Kurzfassung eines Kapitels aus meiner Habilitationsschrift *Raum und Interieurs in Thomas Manns Erzählwerk. Materielle Kultur zwischen ‚Wélthäusern‘ und ‚Urdingen‘*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2018 (= *Hermaea*, Bd. 146).

2 Walter Benjamin. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982 (= *Gesammelte Schriften*, Bd. V.I). S. 292.

3 Ebd., S. 52.

4 Charles Rice. *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*. New York, NY: Routledge, 2007. S. 2. Siehe zur ‚Geburt‘ des Interieurs im 19. Jahrhundert auch Brenda Martin. „General Introduction“. *Performance, Fashion and the Modern Interior*. Hg. von Fiona Fisher et al. Oxford und New York: Berg, 2011. S. 1-6; Penny Sparke. *The Modern Interior*. London: Reaktion, 2008. S. 7 u. öfter; Christopf Asendorf. *Batterien der Lebenskraft: Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Weimar: VDG, 2002 [1984]. S. 86ff.

5 Norbert Wichard. *Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter*. Bielefeld: transcript, 2012. S. 19.

Nicht nur die „physische Schutzfunktion der Wohnung“⁶ war fortan von Belang, sondern auch und vor allem das Potenzial des Innenraums als Arena von Selbstinszenierung und Identitätsstiftung: Penny Sparke schreibt mit Recht, dass „modern inside spaces not only mirror[] modern experiences, but [...], more importantly, they also play[] a role in constructing them“.⁷ Oder, in Sabine Wiebers Worten: „the function of each [...] interior[] is *performed* by a set of users enacting social codes of behaviour“.⁸

Mit der ‚emergence of the interior‘ erhielt das ‚kulturelle Wissen‘ des 19. Jahrhunderts – also die „Gesamtmenge dessen, was eine Kultur [...] über die Realität annimmt [...]; d. h. [...] die Menge aller von dieser Kultur für wahr gehaltenen Propositionen“⁹ – eine Vielzahl neuer Abschattungen, was den Parameter ‚Raum‘ und dessen Semantik betrifft. In Anlehnung an Albrecht Koschorke These von der „Schließung des Horizonts“¹⁰ in und ab der „nachromantischen Literatur“¹¹ hält Saskia Haag mit Recht fest, dass dem „nun durch feste Elemente gegliedert[en], beschränkt[en] und in die Immanenz zurückgeführt[en]“ Raum „eine neuartige motivische und epistemische Relevanz“¹² zukam. In diesem Kontext, da sich um die Wohnkultur, oder eben genereller um die Beschaffenheit des von Menschen gestalteten und bewohnten Raumes ein regelrechter „Diskurskomplex“¹³ entwickelte, wurde Thomas Mann geboren und sozialisiert – und in diesen Kontext einer auffälligen diskursiven und semantischen Aufladung des ‚Wohnens‘ und des ‚Raums‘ sind große Teile seines Erzählwerks einlesbar. Dass die Mann-Forschung das noch kaum geleistet hat¹⁴, muss erstaunen, zumal in

6 Hartmut Häußermann und Walter Siebel. *Soziologie des Wohnens. Eine Einführung in Wandel und Ausdifferenzierung des Wohnens*. München: Juventa, 1996. S. 12.

7 Sparke. *The Modern Interior* (wie Anm. 4). S. 8f.

8 Sabine Wieber. „Introduction. 1850-1900“. *Performance, Fashion and the Modern Interior*. Hg. von Fiona Fisher et al. Oxford und New York: Berg, 2011. S. 9-15. S. 9; Hervorhebung nicht im Original.

9 Dieses nach wie vor anschlussfähige Konzept des ‚kulturellen Wissens‘ umreißt Michael Titzmann. *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. München: Fink, ³1993. S. 268.

10 Albrecht Koschorke. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990. S. 218ff.

11 Saskia Haag. *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i. Br.: Rombach, 2012 (= Rombach Litterae, Bd. 141). S. 10 (im Folgenden zitiert als Haag 2012a).

12 Ebd.

13 Wichard. *Erzähltes Wohnen* (wie Anm. 5). S. 28.

14 Eine auf die theoretische Basis des *spatial turn* rekurrierende Monographie, in der Erwägungen zu Interieurs und deren Ausstattungen aber nur am Rande figurieren, hat Ursula Reidel-Schrewe vorgelegt: *Die Raumstruktur des narrativen*

der Literaturwissenschaft inzwischen auch Ansätze zur analytischen Auseinandersetzung mit Interieurs formuliert wurden, (die allerdings nur teilweise interdisziplinär an die kunsthistorische Forschung zum Thema anschließen).

In jüngerer Zeit hat beispielsweise Günter Oesterle den Versuch unternommen, eine veritable „Kulturpoetik des Interieurs“ zu konturieren, ausgehend von der Feststellung, dass „[n]icht jeder Innenraum [...] ein Interieur“ ist:

Das Interieur ist ein unter spezifischen historischen, gesellschaftlichen und kulturpoetischen Bedingungen entstandenes komplexes Gebilde. Es lässt sich durch die Bündelung von drei Aspekten rekonstruieren: 1. einer Kultur- und Komfortgeschichte des Wohnens; 2. Einer Beschreibung des Widerspiels von Draußen und Drinnen und 3. der interieurspezifischen Bestimmung einer Raumästhetik, bestehend aus einer Poetik der Atmosphäre und der Dinge und konstituiert aus Erwartung, Erinnerung und Koketterie.¹⁵

Diese „Kulturpoetik“ berücksichtigt die weitläufigen Zusammenhänge, in die literarisierte Interieurs immer schon eingebettet sind und bietet somit ein adäquates Instrumentarium für (Re-)Lektüren von Thomas Manns Raumsemantiken. Eine Untersuchung der Funktionalisierungen und Semantisierungen von Interieurs und Räumen in Thomas Manns Erzählwerk aus interdisziplinärer Perspektive, im Sinne einer „Kulturpoetik des Interieurs“, wie sie Günter Oesterle profiliert, ist also überfällig und soll hier zumindest ansatzweise, mit Bezug auf *Königliche Hoheit*, geleistet werden: Was nun vorgestellt wird, ist eine „symptomatische“ Interpretation“ im Sinne Tilmann Köppes, eine Interpretation also, welche „die Beziehungen [einzelner] Texte [...] zu [...] inhaltlich bestimmten Wissensbeständen“ – hier: den Wissensbeständen rund um Räumlichkeit, Wohnen und Interieurs – „heraus[arbeitet]“.¹⁶

Thomas Manns zweiter Roman, die „Hofgeschichte“¹⁷ *Königliche Hoheit*, erschienen 1909, verdient aus einer an Interieurs und Raumsemantiken

Textes. Thomas Mann. Der Zauberberg. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992. In den einschlägigen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Interieur und seiner Motivgeschichte wird Thomas Mann kurioserweise kaum behandelt.

15 Günter Oesterle. „Zu einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert“. *Zeitschrift für Germanistik* 23.3 (2013). S. 543-557. S. 543.

16 Tilmann Köppe. „Literatur und Wissen. Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroversen“. *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Hg. von Tilmann Köppe. Berlin und New York: De Gruyter, 2011. S. 1-28. S. 9.

17 Thomas Mann. „Lebenslauf 1930“. *Reden und Aufsätze* 3. Frankfurt a.M.: Fischer, 1974 (= Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. XI). S. 413-417. S. 414.

interessierten Analyseperspektive besondere Beachtung, mutet sie ihren Leserinnen und Lesern doch eine auffällige Vielzahl einschlägiger beschreibender Passagen zu: Von „Gemälden“¹⁸, reich geschmückten Sälen aller Art¹⁹ und aufwendig eingerichteten Wohnräumen und Salons²⁰ ist immer wieder ausführlich, mit fast schon penetranter Detailversessenheit die Rede. Zu zeigen ist, dass die diversen fiktionalen Interieurs und ihre Ausstattung in *Königliche Hoheit* Teil einer komplexen spatialen Versuchsanordnung sind. Denn „[i]m Zentrum“ steht dort der „Begriff“ oder das Problem „der Repräsentation“.²¹ Eine Serie von „Repräsentationsakte[n]“ erzählend, entwirft der Roman tatsächlich etwas wie ein „ästhetische[s] Programm“.²² Oder genauer: Der Roman entwirft ein Protokoll spezifischer repräsentationskultureller Paradigmenwechsel mit noch zu spezifizierenden ideologischen Weiterungen. Was Ida Boy-Ed in ihrer Rezension zu *Königliche Hoheit* erst spekulativ statuieren konnte, dass es sich nämlich bei diesem Text um ein „kulturgeschichtliches Dokument“²³ handelt, vermag eine raumtheoretisch informierte Lektüre zu bestätigen und zu spezifizieren.

Die zu Beginn der erzählten Zeit eingehend beschriebene offizielle Repräsentationskultur des erfundenen Großherzogtums ist einer ganz bestimmten Wirkungsästhetik verhaftet. Im „Burghof“ des „Stammschloß[es]“ steht „das Steinbild Klaus Grimmbarts, des Erbauers“, und „[d]as Innere der Burg“ war „zuletzt noch [...] einer umfassenden Auffrischung [...] unterzogen worden“²⁴: Dabei hatte der Hofmaler, ein „Professor[] von Lindemann“, die Säle

mit großen Wandmalereien geschmückt [...], Darstellungen aus der Geschichte des landesherrlichen Hauses, angefertigt in einer leuchtenden und glatten Manier, die fernab und ohne Ahnung von den unruhigen Bedürfnissen jüngerer Schulen war. [...] Der Großherzogin diente als Schlafzimmer die ‚Brautkemenate‘, ein fünfeckiges, sehr bunt ausgemaltes Gemach, welches [...] rings mit einem Fries von medaillonförmigen Porträts geziert war, Bildnissen

18 Thomas Mann. *Königliche Hoheit*. Hg. von Heinrich Detering. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 4.1). S. 16. Siehe auch S. 18, S. 144, S. 249, S. 380.

19 Siehe ebd., S. 13f., S. 16, S. 27, S. 47, S. 50 u. öfter.

20 Siehe ebd.: S. 149, S. 219, S. 249 u. öfter.

21 Franziska Schößler. „Wilhelminischer Lebensstil – Kulturelles *self-fashioning* am Beispiel von Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit*“. *www.germanistik2001.de. Vorträge des Erlanger Germanistentags*. Hg. von Hartmut Kugler. Bielefeld: Aisthesis, 2002. S. 109-118. S. 109.

22 Ebd.

23 Boy-Ed, Ida. *Eine Auswahl von Peter de Mendelssohn*. Lübeck: Weiland, 1975. S. 135.

24 GKFA 4.1. S. 13.

fürstlicher Bräute, die hier in alten Tagen des Gebieters geharrt hatten. [...] Die Minister [...] warteten in den Repräsentationsräumen des Hoch-Erd-geschoßes. Sie wanderten durch den großen und den kleinen Bankettsaal, wo zwischen den Lindemannschen Gemälden Arrangements von Fahnen und Waffen hingen [...].²⁵

Hier wird ein äußerst zielgerichteter und im Roman auch als solcher benannter „darstellerische[r] Kult[.]“²⁶ betrieben. Das Signifikat der im Großherzogtum herrschenden Zeichenordnung ist immer schon und immer nur die fürstliche Genealogie und ihre (durch die leeren Staatskassen unterminierte) Macht und Glorie; die Interieurs und ihre Ausstattung dienen primär der Repräsentation und der identitätsstiftenden Affirmation eines ständisch organisierten Staatsgebildes.

Der dergestalt funktionalisierte und finanzpolitisch verheerende „Luxus“²⁷, der in einer symbolischen und staatstragenden Beziehung zu seinem Bezeichneten steht, ist *part and parcel* der überkommenen Repräsentations-, Wirtschafts- und Geldpolitik des Großherzogtums. Das also dringend notwendige „Wunder“²⁸ oder „repräsentationslogische[.] Umdenken“²⁹ stiftet dann bekanntlich der amerikanische Milliardär Samuel Spoelmann, dessen Tochter Imma zur Braut des Thronfolgers Klaus Heinrich wird. Spoelmann gehört zu den „Industrielle[n] und Finanzleute[n]“ und beherrscht die „Kunst [...], mit Geld mehr Geld und endlich überschwenglich viel Geld hervorzubringen“³⁰, mithin „[d]ie Methoden modernen Wirtschaftens und moderner Kapitalschöpfung“.³¹

Die „dingliche[n] Materialitäten“³² in den Wohnräumen der großherzoglichen Familie, die „Wandmalereien“ und der ganze „Luxus“ der Säle und Repräsentationsräume, konstituieren eine dezidiert vormoderne semiotische Ordnung: Diese „Wohnzeichen“ sollen in einem direkten Abbildungsverhältnis zum Status der Herrscherfamilie stehen. Angestrebt wird eine vollkommene Kongruenz der ‚luxuriösen‘ Signifikanten und ihres Signifikats, der höfisch-repräsentativen Existenz. Diesem viel zu teuren und aufwendigen Repräsentationsregime, das die Kassen des Großherzogtums arg belastet,

25 Ebd., S. 14ff.

26 Ebd., S. 121.

27 GKFA 4.1. S. 20.

28 GKFA 4.1. S. 44.

29 Anna Kinder. *Geldströme. Ökonomie im Romanwerk Thomas Manns*. Berlin und New York: De Gruyter, 2013. S. 65.

30 GKFA 4.1. S. 206.

31 Kinder. *Geldströme* (wie Anm. 29). S. 70.

32 Sebastian Schinkel. *Familiäre Räume. Eine Ethnographie des ‚gewohnten‘ Zusammenlebens als Familie*. Bielefeld: transcript, 2013 (= Konglomerationen, Bd. 3). S. 22.

müssen sich auch die Mitglieder der großherzoglichen Familie fügen, was im Roman am Beispiel Klaus Heinrichs durchdekliniert wird: „Repräsentieren, für viele stehen, indem man sich darstellt, der erhöhte und zuchtvolle Ausdruck einer Menge sein [...]“.³³

Die in *Königliche Hoheit* manifeste Grundproblematik ist also nicht einfach eine ökonomische, sondern, genereller, eine semiotische. Das Großherzogtum ist einer streng referenziellen Wirtschaftspolitik und überhaupt einer statischen oder exklusiven Zeichenordnung verpflichtet, wie sie Jean Baudrillard anschaulich beschreibt:

In einer Kasten- oder Ständegesellschaft gibt es keine Mode, denn die Zuordnung ist allumfassend und die Beweglichkeit innerhalb der Klassen gleich Null. Ein Verbot schützt die Zeichen und sichert ihnen eine absolute Klarheit: Jedes verweist zweifelsfrei auf einen Status. [...] In den [...] feudalen oder archaischen Gesellschaften [...] sind die Zeichen zahlenmäßig begrenzt, ihre Verbreitung ist beschränkt, jedes hat den Wert eines Verbots, jedes bedeutet eine wechselseitige Verpflichtung zwischen Kasten, Clans oder Personen: Sie sind also nicht willkürlich.³⁴

Diese „feudalen“ semiotischen Strukturen sind im Großherzogtum bedroht – einerseits durch die leeren Staatskassen und den dadurch verursachten schrittweisen „Verfall“ der repräsentativen „Pracht“³⁵, andererseits durch den Zuzug „des weltberühmten“ Milliardärs Samuel „Spoelmann“³⁶, der die zuvor „allumfassend[en]“ höfischen Zeichennormen erschüttert.

Definitiv übertreten wird das den Zeichen auferlegte Verbot, als Großherzog Albrecht den Verkauf des großherzoglichen Schlosses Delphinort an den Wirtschaftskapitän Spoelmann gestattet. Dass der Roman hier und anderwärts ziemlich pointiert die Differenz von fürstlicher Repräsentation und bürgerlichem Lebensstil verhandelt, entgeht selbst in jüngster Zeit etwa Anna Kinder, die die dargestellten Repräsentationskulturen nicht als distinkte semiotische Systeme begreift: „Als Tochter eines Geldfürsten führt Imma [Spoelmanns] *ein ähnlich repräsentatives Leben* [...] wie [der Prinz] Klaus Heinrich“.³⁷ Die von den Spoelmanns betriebene Repräsentation steht zu derjenigen der Herrscherfamilie Grimmbart aber eben nicht in einem simplen Ähnlichkeitsverhältnis, und die Funktion des Spoelmann'schen „Inventar[s]“ erschöpft sich auch nicht darin, einfach „den technologischen Modernisierungsschub des beginnenden 20. Jahrhunderts“

33 GKFA 4.1. S. 97.

34 Jean Baudrillard. *Der symbolische Tausch und der Tod*. Berlin: Matthes & Seitz, 2011. S. 92f.

35 GKFA 4.1. S. 48.

36 Ebd., S. 200.

37 Kinder. *Geldströme* (wie Anm. 29). S. 84; Hervorhebung nicht im Original.

zu „reflektier[en]“.³⁸ Dieses „Inventar“ „zitiert, imitiert und entstellt“³⁹ vielmehr den höfischen Lebensstil und führt durch diese Entstellung eine genuin neue semiotische Kultur in das Großherzogtum ein. Die Funktionsweise solcher Zitierung, Entstellung und Auffrischung höfischer Repräsentation durch ‚bürgerlichen‘ Lebensstil lässt sich in *Königliche Hoheit* in einschlägigen Interieurschilderungen dingfest machen. Ich greife nur eine davon heraus.

Dezent und gleichsam von innen her wird die festgefügte „Zuordnung“ der Zeichen im Großherzogtum schon vor Spoelmanns „Ankunft“⁴⁰ subvertiert. Klaus Heinrichs Schwester Ditlinde nämlich ist zwar verheiratet mit einem „Prinz Philipp zu Ried-Hohenried“⁴¹ und bewohnt ein standesgemäßes „Palais“⁴². „Aber“ – auf dieser Adversativität insistiert der Text – „die innere Ausstattung des Schlosses war im Gegensatz zu dem geschichtlichen Stil seines Äußeren durchaus in einem neuzeitlichen und behaglich bürgerlichen Geschmack gehalten“.⁴³ Diese „bürgerliche[]“ „innere Ausstattung“ signalisiert nun sicherlich nicht nur, wie Kinder schreibt, den „Unterschied zwischen der geldlosen und der geldreichen Sphäre“.⁴⁴ Sie gibt auch und gerade einen Begriff davon, was man sich unter einer modernen Zeichenordnung vorzustellen hat, die allererst die ‚Zitierung‘, ‚Entstellung‘ und Verbürgerlichung der repräsentativ-referenziellen Semiotik gestattet:

Das Zimmer, auf dessen Schwelle sie [Ditlinde und Klaus Heinrich, Anm. v. J. R.] geplaudert hatten, war klein im Verhältnis zu seiner Höhe [...] und ausgestattet mit anmutig geformten und silbergrau lackierten Möbeln, deren Sitze blasse Seidenbezüge zeigten. Ein Lustre aus milchigem Porzellan hing von dem weiß umschnörkelten Mittelpunkt der Decke herab, und die Wände waren mit Ölbildern von verschiedener Größe geschmückt, Erwerbungen des Fürsten Philipp, lichterfüllten Studien im neuen Geschmack, die weiße Ziegen in der Sonne, Federvieh in der Sonne, besonnte Wiesen und bäuerliche Menschen mit blinzelnenden, von der Sonne gesprenkelten Gesichtern zur Anschauung brachten. Der dünnbeinige Damen-Sekretär [...] war bedeckt mit hundert peinlich geordneten Sächelchen, Nippes, Schreibutensilien und mehreren zierlichen Notizblocks – denn die Fürstin war gewohnt, sich über alle ihre Pflichten und Absichten sorgfältige und übersichtliche Notizen zu machen – vorm Tintenfaß lag offen ein Wirtschaftsbuch, daran Ditlinde augenscheinlich soeben gearbeitet hatte, und neben dem Schreibtisch war an der Wand ein kleiner, mit seidenen Schleifen versehener Abreißkalender

38 Ebd., S. 75.

39 Schöffler. Wilhelminischer Lebensstil (wie Anm. 21). S. 110.

40 GKFA 4.1. S. 200.

41 Ebd., S. 144.

42 Ebd., S. 145.

43 Ebd., S. 148.

44 Kinder. Geldströme (wie Anm. 29). S. 77.

befestigt, unter dessen gedruckter Tagesangabe der Bleistiftvermerk zu lesen war: ‚5 Uhr: meine Brüder. [...] Aber überall [...] waren Blumen, und ein Blumentisch voller Topfgewächse stand zum Überfluß auch hier vor dem Fenster.‘⁴⁵

Die nach Baudrillard „absolute Klarheit“ des höfischen oder „geschichtlichen Stil[s]“ ist hier amalgamiert mit einem entschieden „bürgerlichen Geschmack“.

Jenem entsprechen zunächst die allerdings ‚verblassende‘ Opulenz der „anmutig geformten [...] Möbel[]“, der „Lustre“, die Stuckatur der Decke, der dünnbeinige Sekretär, und generell die Prädilektion für Seidenstoffe in supplierbar „zarte[n] Töne[n]“⁴⁶ – ein wichtiges Charakteristikum gerade des *Empire*-Stils.⁴⁷ Gebrochen oder eben „entstellt“ wird nun diese Form der Repräsentation durch die als „bürgerlich[]“ erkennbaren *features* des Interieurs. Darunter fällt der Wandschmuck. Die sonnig-„lichterfüllten“ Ölgemälde „im neuen Geschmack“ stehen, anders als die „Wandmalereien“ in der Grimmburg mit ihren „Darstellungen aus der Geschichte des landesherrlichen Hauses“, offenkundig nicht im Dienste patrilinear fundierter Selbstvergewisserung – sie sollen stattdessen ästhetischen Genuss bereiten. Darin zeugen sie von der auch beim proto-Familiensoziologen Wilhelm Riehl in seiner einflussreichen Studie *Die Familie* (1855) beschriebenen „[n]eubürgerliche[n] Sitte“, im „häuslichen Leben[]“ „Gemüthlichkeit“⁴⁸ zu emphatisieren, was Ditlinde gegenüber der Hofschranze Isenschribbe denn auch in imperativischer Form tut: „Sitz nieder und sei gemüthlich“.⁴⁹

Gemüthlichkeit stiften auch die ubiquitären Gewächse, die, noch dazu „in Fensternähe plaziert“, schon im Bürgerhaus der Buddenbrooks anzutreffen waren und als „Dekorationselement“⁵⁰ überhaupt erst im Historismus der 1860er-Jahre aufkamen – und dieser löste ja, ausgerechnet, den Empire-Stil ab.⁵¹ Als bürgerlich ist Ditlindes Empfangsraum auch durch den „Nippes“ auf dem „Damen-Sekretär“ codiert: Der Einzug solcher „Sächelchen“

45 GKFA 4.1. S. 150f.

46 Riccardo Montenegro. *Enzyklopädie der Wohnkultur. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln: DuMont, 1997. S. 188.

47 Siehe ebd.

48 Wilhelm Heinrich Riehl. *Die Familie*. Stuttgart: Cotta, 1882. S. 49.

49 GKFA 4.1. S. 163.

50 Montenegro. *Enzyklopädie der Wohnkultur* (wie Anm. 46). S. 210.

51 Als wohngeschichtliche Epoche ist der Historismus paradigmatisch für die „widersprüchlich[e]“ Situation in „der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, als „[d]ie bürgerliche Klasse“ zwar die „Geschäftswelt“ für sich reklamieren konnte, aber „[a]uf dem Gebiet der Kunst“ oft „unsicher“ auf die „Stile der Vergangenheit“ rekurrierte (ebd., S. 198).

– „Andenken, Souvenirs, Raritäten, Kuriositäten“⁵² – ins Interieur schafft ab der „zweiten Hälfte“ des 19. Jahrhunderts eine laut Oesterle „bürgerliche, ja kleinbürgerliche [...] Wohnatmosphäre“.⁵³ Keineswegs „behaglich“, dabei aber nicht minder bürgerlich, sind sodann die Utensilien zur Zeitplanung und Budgetkontrolle, die „Notizblocks“, das „Wirtschaftsbuch“ und der „Abreißkalender“, deren sich die ordnungsliebende Ditlinde bedient. Ihre für eine „bürgerliche [...] Lebensführung“ charakteristische Selbstverpflichtung auf „gleichmäßige, geordnete Hingabe an die Arbeit“, auf „Maß und Selbstkontrolle“⁵⁴ sowie „Pünktlichkeit, Konstanz und Gleichmäßigkeit“⁵⁵ divergiert klar von den „Pflichten“ rein „repräsentativer und festlicher Natur“⁵⁶, denen ihre Brüder zu genügen haben.

Die beiden Repräsentationskulturen werden in Ditlindes Interieur aber nicht nur „zitiert“ und „entstellt“, sondern nachgerade einer produktiven Synthese zugeführt. Ditlinde ist und bleibt eine Adlige – man denke an ihr hochnäsiges Urteil über „Spoelmann und seinesgleichen“⁵⁷ und seine „algebraische Tochter“⁵⁸ –, blüht indes im bürgerlichen Ambiente ihres Palais regelrecht auf: „Und du, Ditlinde[], [...] [] nicht wahr, dir geht es ebenfalls gut und besser als früher[‘]“.⁵⁹ Im „behaglich[en]“, jedoch auch effizienzorientierten Interieur, „wo es ein bißchen wärmer und freundlicher ist“ als in der „Unbehaglichkeit“⁶⁰ der Säle im „Alte[n] Schloß“⁶¹ und in Klaus Heinrichs „Empirestuben“ auf „Eremitage“ mit ihrem „kühle[n] Verzicht auf

52 Oesterle. Zu einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert (wie Anm. 15). S. 549.

53 Ebd. Der Begriff „Nippes“ war zudem schon im Entstehungsumfeld von *Königliche Hobeit* negativ konnotiert; er wurde im entsprechenden Wertungsdiskurs mit der Profitgier des „Kunsth Handwerk[s]“ während des „gewaltigen großindustriellen Aufschwungs im 19. Jahrhundert“ in Zusammenhang gebracht, der natürlich auch ein „Aufschwung[]“ des gewinn- und distinktionsorientierten Bürgertums war: „Es ist gewiß nicht zufällig, daß das französische Wort ‚Nippes‘ nicht nur kleine Putz- und Schmuckobjekte, sondern auch Vorteil oder Gewinn bedeutet; heute haben die ‚Nippsachen‘ schon unbesehen einen bösen Beigeschmack“ (G.[ustav] E.[dmund] Pazaurek. *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1912. S. 349f.).

54 Christian von Zimmermann. *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830-1940)*. Berlin: De Gruyter, 2006. S. 259.

55 Thomas Nipperdey. *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*. München: Beck, 1994. S. 228.

56 GKFA 4.1. S. 171f.

57 Ebd., S. 166.

58 Ebd., S. 169.

59 Ebd., S. 153.

60 Ebd., S. 121.

61 Ebd., S. 154.

Behagen⁶², erlebt folglich die verbürgerlichte Adlige eine Revitalisierung, welche allerdings ihr höfisches Selbstgefühl nicht verändert. In der hier wirksamen Dynamik ist die Art der „Frischzellenkur“ schon vorweggenommen, welche die „Monarchie“⁶³ in *Königliche Hoheit* schließlich durchläuft.

Die also zitative ‚bürgerliche‘ Repräsentationskultur, die dann durch die Familie Spoelmann im Großherzogtum fest verankert wird, steht, wie diese Interieurschilderung exemplarisch zeigt, zu derjenigen der großherzoglichen Familie in einer Beziehung der Ähnlichkeit *und* der Differenz. Die „Repräsentationsakte“ der bürgerlichen Familie „generieren“ andere Formen „kulturelle[r] Identität“⁶⁴ als diejenigen eines Klaus Heinrich oder eines Albrecht. Diese Differenz könnte man, wenn man denn wollte, im Roman durchaus ausgedeutet finden. Beim „darstellerischen Kult[]“ des Adels geht es, wie gesagt, um direkte Referenz. Er beglaubigt, mit Baudrillard gesprochen, das Zeichenprivileg der Herrscherfamilie und die mit „absolute[r] Klarheit“ regulierte „Zuordnung“ der Menschen zu „Kasten“ und „Clans“. Die höfische Zeichenkultur ist nicht-arbiträr; in ihrer „auratisierenden Ordnung“⁶⁵ steht der Fürst „für viele [...], indem“ er sich selbst „darstellt“.⁶⁶

So entspricht diese (höfische) Form „kultureller Bedeutungsgenese“⁶⁷ im Grunde einer semiotischen Endlosschleife: Die großherzogliche Familie repräsentiert das Volk durch Selbstdarstellung, und diese Performance muss stets wiederholt werden, um die soziale Hierarchie überhaupt zu erzeugen und sodann zu perpetuieren. Die Funktionsweise der in Dittlindes Interieur schon um sich greifenden und dann im Haushalt der Spoelmanns dominanten bürgerlichen „Repräsentationsakte“ ist nun eine grundlegend andere. Mit denjenigen der Herrscherfamilie haben diese „Repräsentationsakte“ den Performanzcharakter gemeinsam – im Alten Schloss herrscht eine „Bühnen- oder Kirchenatmosphäre“⁶⁸, und Spoelmanns halten ihre „Teestunde“ auf der exponierten Schlossterrasse „wie auf einer Bühne“⁶⁹ ab –, nicht aber die semiotische Beschaffenheit.

Worauf die Spoelmann'schen „Repräsentationsakte“ abzielen, wird durch Imma explizit gemacht:

62 Ebd., S. 187.

63 Walter Hinck, „Frischzellenkur für die Monarchie. Der Schmelz der Ironie. Thomas Mann: ‚Königliche Hoheit‘ (1909)“. Ders. *Romanchronik des 20. Jahrhunderts. Eine bewegte Zeit im Spiegel der Literatur*. Köln: DuMont, 2006. S. 38-45. S. 38.

64 Schöfler. Wilhelminischer Lebensstil (wie Anm. 21). S. 109.

65 Ebd., S. 113, Anm. 12.

66 GKFA 4.1. S. 97.

67 Schöfler. Wilhelminischer Lebensstil (wie Anm. 21). S. 113, Anm. 12.

68 GKFA 4.1. S. 120.

69 Ebd., S. 219.

[.]Es war ein einigermaßen langweiliges und einfältiges Leben, das ich [in Amerika, Anm. v. J.R.] führte und eigentlich noch führe [...]. [...] [M]anchmal ging es sehr rasch im geschlossenen Automobil zum Opernhaus, woselbst ich in einer der kleinen flachen Logen über dem Parterre saß, um so recht in ganzer Figur gesehen werden zu können, for show, wie man drüben sagt. Das brachte meine Stellung so mit sich: ‚For show?‘ ‚Ja, for show, das ist die Verpflichtung, sich zur Schau zu stellen, keine Mauern gegen die Leute zu ziehen, sondern sie in die Gärten und über den Rasen und auf die Terrasse sehen zu lassen, wo man sitzt und Tee trinkt.[...]“⁷⁰

Es wäre nun eben zu kurz gedacht, Imma auf der Basis dieser Passage ein „ähnlich repräsentatives Leben [...] wie Klaus Heinrich“ zuzuschreiben. Natürlich wird das suggeriert, wenn sich die Erzählinstanz alle Mühe gibt, auch den Spoelmanns eine Art Adelsstatus zuzuschreiben – Samuel Spoelmann ist als „Erbe“ ja selbst „durch Geburt“⁷¹ zu seinem sagenhaften Reichtum gekommen, und schon sein Vater soll „gottbegnadet“⁷² gewesen sein. Die Repräsentationskultur dieser Geldadligen ist aber, wie gezeigt, eine zitatarartige, welche die „Repräsentationsakte“ des Geburtsadels nicht nur „imitiert“, sondern auch „entstellt“. „For show“ und „darstellerische[r] Kult“ sind also programmatische Termini für klar zu unterscheidende Paradigmen der Repräsentation: In den „Kult“ wird man, mit Roger Caillois gesprochen, durch ‚alea‘, durch „Schicksal“⁷³ hineingeboren und ist ein Leben lang gehalten, mittels streng referenzieller Repräsentation vom arbiträren Konstruktionscharakter der Adelherrschaft abzulenken und diese Herrschaftsform als naturgegebene Tatsache darzustellen – die „show“ dagegen ist Aufgabe und Privileg derjenigen, die in ‚compétition‘ brillieren und die „Kunst“ beherrschen, „mit Geld mehr Geld [...] hervorzubringen“.⁷⁴

Der Unterschied zwischen „for show“ und „darstellerische[m] Kult“ ist zeichentheoretisch beziehungsweise kultursemiotisch zu profilieren. In den verbürgerlichten und frisch renovierten Räumlichkeiten auf Schloss Delphinort wird die fürstliche Repräsentation mit ihrer direkten Darstellungsfunktion augenscheinlich verdrängt durch eine freiere, nicht-referenzielle Selbstinszenierung „for show“, die sich als Spektakel versteht und ausweist. Wenn Spoelmanns „wie auf einer Bühne“ und also „for show“ ihren Tee trinken, wird diese neuartige Wirkungsästhetik im Text manifest: Das „Publikum [...] genießt“ das „Schauspiel“ primär als etwas „[W]undersame[s]“; es ist der Neuigkeitswert der „show“, der sie a limine vom höfischen „Kult“ abhebt, denn sie ist etwas, das „man“ im Großherzogtum „noch niemals

⁷⁰ Ebd., S. 281.

⁷¹ Ebd., S. 206.

⁷² Ebd., S. 205.

⁷³ Ebd., S. 95.

⁷⁴ Ebd., S. 206.

gesehen⁷⁵ hat. Die Art und Weise, wie Spoelmanns eben zum Beispiel während der „Teestunde“ ihre „darstellerischen Verpflichtungen“⁷⁶ wahrnehmen, hat wenig zu tun mit dem an Klaus Heinrich gestellten Anspruch, „der erhöhte und zuchtvolle Ausdruck einer Menge [zu] sein“.⁷⁷ Die bürgerliche „show“, die Thomas Mann übrigens gemäß seinen Notizen als spezifisch amerikanisches „Gegenstück zur Repräsentation“⁷⁸ begriff, hat keinen staatstragenden Verweisungscharakter. Vielmehr gewährt sie als ‚freies Spiel‘ sowohl dem Repräsentierenden als auch den Betrachtern ästhetische und identitätsaffirmierende Befriedigung.

In der „show“ wird nun also die laut Baudrillard für „Kasten- oder Ständegesellschaft[en]“ typische fixe „Zuordnung“ und „zahlenmäßige [B]egrenz[ung]“ der Zeichen überwunden. Spoelmanns führen ins Großherzogtum ein, was in der semiotischen Verfasstheit einer solchen „Kasten- oder Ständegesellschaft“ eigentlich weder existieren kann noch existieren darf: die „Mode“ – oder jedenfalls den freien ‚Zeichenkonsum‘, der allererst die Möglichkeitsbedingung der „Mode“ ist.⁷⁹ Denn für diese Familie ist dank ihrer ökonomischen Potenz die ‚Verbreitung‘ der Zeichen gerade nicht „beschränkt“; sie kann nach Gutdünken über alle denkbaren „Wohnzeichen“ verfügen. So leben Spoelmanns, obwohl sie keine Adligen sind, in einem Schloss, das sie ganz nach ihrem Geschmack von einem Architekten ihrer Wahl gestalten lassen und mit ‚bürgerlichen‘ Paraphernalien ausstatten. Selten wird dabei die semiotische Differenz zwischen „Kult[]“ und „show“ greifbarer als im Kontrast zwischen Ditlindes Interieur und den Räumen in der „Stammburg“ – oder auch in einer vestimentären Differenz, nämlich derjenigen zwischen Klaus Heinrichs „Uniform“⁸⁰

75 Ebd., S. 219.

76 Ebd.

77 Ebd., S. 97.

78 Zit. nach Heinrich Detering. *Thomas Mann. Königliche Hoheit. Kommentar*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 4.2). S. 434. Ebd. heißt es in derselben Notiz: „Amerik. Zug: ‚For show‘: Schaustellung“. Dieses Notizblatt ging aus Einträgen im 9. Notizbuch hervor, siehe Thomas Mann. *Notizbücher 7-14*. Hg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin. Frankfurt a. M.: Fischer, 1992. S. 157.

79 Diese politischen Weiterungen der Mode wurden schon im Mode- und Interieurdiskurs des 19. Jahrhunderts eingehend reflektiert. So führte zum Beispiel Jacob Falke in seiner Studie *Die deutsche Trachten- und Modenwelt* eine Dichotomie zwischen der ‚Mode‘ und der ‚Tracht‘ ein: Erstere sei „das scheinbar regellos Wechselnde“, Letztere „die allgemeine[] und bleibende[] Form[]“ (Jacob Falke. *Die deutsche Trachten- und Modenwelt. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte. Erster Theil. Die alte Zeit und das Mittelalter*. Leipzig: Verlag von Gustav Mayer, 1858. S. VI).

80 GKFA 4.1. S. 254.

und Immas „Phantasiegewand[]“⁸¹: Erstere ist zwar ein trügerischer Signifikant (Klaus Heinrich „tu[t] nicht mehr Dienst“⁸²), aber immerhin ein Signifikant, der auf ein für jedermann leicht dekodierbares Signifikat referiert; das „Phantasiegewand[]“ jedoch ist „for show“, ein *signifiant* ohne *signifié*. Der von Kinder detailliert nachgezeichnete geldtheoretische und wirtschaftspolitische Kurswandel im Großherzogtum ist mithin nur die Kulmination eines zuvor schon in den Kleidungs- und Wohnstilen sowie den Interieurs angebahnten Paradigmenwechsels weg von der symbolischen Repräsentationslogik des „darstellerischen Kultes“ hin zur arbiträren Zeichenordnung einer „show“. Spoelmanns sind nicht nur „Meister der künstlichen, fiktiven Wertschöpfung“⁸³, sondern auch Meister einer nicht mehr an konkrete Referenzialität gebundenen Selbstdarstellung. Für das Duodezfürstentum in *Königliche Hoheit* gilt also, was Habermas an Goethes *Wilhelm Meister* exemplifizierte: „Der Edelmann ist, was er repräsentiert, der Bürger, was er produziert“⁸⁴.

Geht man von der Feststellung aus, dass *Königliche Hoheit* mit einiger Akribie zwei Kulturen des Performativen exemplifiziert und dann (im wörtlichen Sinn) zusammenführt, so zeigen sich erst die Konturen des politischen (oder ‚unpolitischen‘) Fundaments, auf dem der Text laut Mann selbst ruht. Die Forschung, so könnte man diagnostizieren, hat mit Blick auf *Königliche Hoheit* nicht nur „den ökonomischen Diskurs eher ignoriert“⁸⁵: Auch der den „stark konservativ-aristokratischen Zug“⁸⁶ beziehungsweise der „erhaltende[] Gegenwille“⁸⁷ des in Manns Augen offenbar ganz und gar nicht „raum- und [...] zeitenthoben[en]“ Romans wurde bislang „eher ignoriert“. Eine Analyse, die diesen „Zug“ ernst nimmt und auf den platterdings staatstragenden Impetus des ‚Märchens‘ abhebt, wird erst möglich durch das nun geschärfte Bewusstsein für die dem Text inhärente Repräsentationspolitik. Die revitalisierende Amalgamierung des Höfischen und des Bürgerlichen

81 Ebd., S. 239.

82 Ebd., S. 254.

83 Kinder. Geldströme (wie Anm. 29). S. 71.

84 Jürgen Habermas. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ¹³2013. S. 68.

85 Franziska Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola*. Bielefeld: Aisthesis, 2009 (= Figurationen des Anderen, Bd. 1). S. 136.

86 So Mann in einer Notiz vom 13. Februar 1912. Thomas Mann. *Selbstkommentare. ‚Königliche Hoheit‘, ‚Bekanntnisse des Hochstaplers Felix Krull‘*. Hg. von Hans Wysling. Frankfurt a. M.: Fischer, 1989. S. 32.

87 Thomas Mann. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Hg. von Hermann Kurzke. Frankfurt a. M.: Fischer, 2009 (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 13.1). S. 107.

durch die Eheschließung zwischen Imma und Klaus Heinrich am Ende des Romans kann nämlich als Phantasma gelesen werden, dem alles Entrückte und Märchenhafte abgeht und dem vielmehr eine ausgesprochen diesseitige „konservativ[e]“ und „erhaltende[]“ Programmatik inskribiert ist.

Denn die repräsentationskulturelle Fusion des Romanschlusses vergegenwärtigt genau jenes „doppelte[] Ziel“, das Otto von Bismarck laut Thomas Nipperdey bei der Reichsgründung vor Augen schwebte:

Er wollte die Monarchie preußischer Prägung, den Obrigkeitsstaat und die privilegierte Stellung von Adel und Militär sichern [...]. Aber er wollte zugleich einen funktionsfähigen und modernen Großstaat in Übereinstimmung mit den stärksten Kräften der Zeit und der bürgerlichen Gesellschaft, der nationalen und moderat liberalen Bewegung, er wollte mit der Zeit gehen, und er wollte sie beherrschen, wollte das Alte modernisieren und [...] das Neue benutzen und einhegen [...].⁸⁸

Der Roman entwirft folglich eine Utopie (oder, um bei der im Text laufend anzitierten Gattung zu bleiben, ein Märchen) von der Durchsetzung ebendieses „doppelte[n] Ziel[s]“: Es kommt zur Festigung monarchischer Herrschaft bei gleichzeitiger Inkorporierung der Errungenschaften bürgerlichen Wirtschaftens, wobei dieses konservative Wunschbild als makroökonomischer, raumsemantischer und kultursemiotischer Annäherungsprozess von Bürgertum und Adel in Szene gesetzt wird. *Darin*, und nicht allein in „Geldschöpfung und Kapitalbildung“, besteht das offensichtlich einem „erhaltende[n] Gegenwillen“ entsprungene „Wunder“ der Geschichte. Es wäre mithin weit gefehlt, *Königliche Hoheit* als eskapistisches Märchen zu lesen; Manns Rede vom „konservativ-aristokratische[n] Zug“ trifft die Sache schon ziemlich akkurat: Durch die Zusammenschau von monarchischem „Kult[]“ und bürgerlicher „show“ konsolidiert der Roman die ständische Ordnung und stellt sich den „Grundproblem[en] der Moderne“ (Detering im Kommentarband) mit „erhaltendem“ Gestus. Erst im Bewusstsein dieser Zusammenschau wird recht eigentlich verständlich, in welcher Weise und in welchem Ausmaß *Königliche Hoheit* „dem politischen Establishment huldigt[]“⁸⁹ beziehungsweise sich Thomas Mann hier, um eine überdeutliche Formulierung Heinrich Manns zu zitieren, „an die Herrenkaste heranmacht“.⁹⁰

88 Thomas Nipperdey. *Deutsche Geschichte 1866-1918, Bd. II. Machtstaat vor der Demokratie*. München: Beck, 1995. S. 108.

89 Yahya Elsayge: Thomas Mann und die kleinen Unterschiede. Zur erzählerischen Imagination des Anderen. Köln u. a.: Böhlau, 2004. S. 304.

90 Heinrich Mann. „Geist und Tat“. *Heinrich Mann. Essays, Bd. 1*. Hg. von Alfred Kantorowicz. Berlin: Aufbau Verlag, 1954: S. 7-14. S. 14. Hinweis auch in Elsayge. Kleine Unterschiede (wie Anm. 89). S. 304.

Allerdings ist in *Königliche Hobeit* die von Nipperdey geschilderte Zielsetzung mit einem *twist* realisiert. Denn im Roman wird nicht einfach „das Neue“ in die bestehende Ordnung nutzbringend „ein[ge]heg[t]“, sondern zugleich das Alteritäre und Fremde – zuvörderst das Jüdische und das Weibliche – neutralisiert oder gar aus dem reformierten Staatsgebilde ausgegliedert. Dergestalt ‚alteritär‘ ist beispielsweise die Familie Spoelmann. Sie ist nicht nur textgenetisch, über den zunächst geplanten Familiennamen ‚Davidsohn‘⁹¹, sondern auch über ihre zitativ-theatralische Lebenspraxis immer schon jüdisch markiert – gemäß Manns Lesespuren könnte ein Reflex des bei Nietzsche evozierten Topos von den Juden⁹² als „Volk der Anpassungs-

91 Siehe GKFA 4.2. S. 421; S. 431.

92 Auch wenn Thomas Mann den zunächst vorgesehenen eindeutigen Familiennamen dann doch unterdrückte, bleibt die faustdicke Stereotypisierung der Spoelmanns im Text intakt. Sie verläuft insbesondere über die Achse der ‚jüdisch‘ gekennzeichneten Geschäftstätigkeit Samuel Spoelmanns. Er soll, so Fräulein Isenschnibbe, „bei fast all[en]“ „großen Handelsgesellschaften, die man Trusts nennt“, als „Großaktionär und Hauptkontrolleur“ „seine Hand im Spiel“ haben, was sein „Geschäft“ wie eine „Gemischte Warenhandlung“ erscheinen lasse (GKFA 4.1. S. 167). Es ist nicht von ungefähr diese mit ganz einschlägigen Weiterungen behaftete Übertragung ‚deutscher‘ oder im weitesten Sinne ‚europäischer‘ ökonomischer Kategorien auf die Aktivitäten eines amerikanischen Unternehmers („sein Geschäft muß also sein, was man *bei uns* eine Gemischte Warenhandlung nennt“ [ebd., Hervorhebung nicht im Original]), die Ditlinde veranlasst, ihrem abschätzigen Urteil über Spoelmann Ausdruck zu verleihen: „[E]in sauberes Geschäft wird es sein! Denn daß man durch ehrliche Arbeit ein Leviathan und Vogel Roch werden kann, das wirst du mir nicht einreden[!]“ (ebd., S. 167f.). Nicht von ungefähr gerät hier die anrühige Vorstellung einer „fürchterliche[] Dividenden“ (ebd., S. 168) abwerfenden „Gemischte[n] Warenhandlung“ in ein Oppositionsverhältnis zu „saubere[n] Geschäft[en]“. Zumindest im Böhmen und Ostmitteleuropa des 19. Jahrhunderts war nämlich der Besitz eines Gemischtwarenladens eine typische Station jüdischer Aufsteigerbiographien: „Im Zeichen rapider Industrialisierung und Kapitalisierung der Wirtschaft vollzogen auch die Juden Böhmens erstaunlich schnell den Schritt vom traditionellen ‚Dorfgehen‘ (ambulantes Hausierhandeln) über die stationäre ‚Gemischte Warenhandlung‘ zu industriellen, städtisch-kaufmännischen Berufen“ (Florian Krobb: *Selbstdarstellungen. Untersuchungen zur deutsch-jüdischen Erzählliteratur im neunzehnten Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 90. Siehe hierzu auch Herlinde Aichner: „Neue Bauern aus dem alten Rezept‘. Der ‚jüdische Bauer‘ als innerjüdische Diskussionsfigur zwischen Emanzipation und Zionismus“. *Literarisches Leben in Österreich 1848-1890*. Hg. von Klaus Amann, Hubert Lengauer und Karl Wagner. Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 2000: S. 755-785. S. 763). Wenn die Figur des Samuel Spoelmann also in *Königliche Hobeit* als ‚Gemischtwarenhändler‘ auftritt, ist sie dadurch immer schon in ein spezifisch ‚jüdisches‘ Karriereschema einlesbar und mit einer gleich doppelt unhintergehbaren Alterität behaftet. Zum einen

kunst *par excellence*“ beziehungsweise als Volk von „Schauspieler[n]“⁹³ vorliegen. Spoelmanns nun entfalten genau die von Nietzsche an anderer (Thomas Mann aber wohl erst später bekannt gewordener) Stelle verheißene „conservirend[e] Macht“, die den „Juden“ mit ihrem „Instinkt der Großfinanciers [...] in unserm so bedrohten und unsicheren Europa“⁹⁴ zukomme.

Indes, so scheint *Königliche Hoheit* angelegt zu sein, haben die wenig verlässlichen Juden, die auch bei Nietzsche nur „spiel[en]“⁹⁵ und „Macht haben wollen“⁹⁶, nach vollzogener ‚conservirender‘ ‚Frischzellenkur‘ gefälligst dezent zu verschwinden. So ist in *Königliche Hoheit* auf eine wenigstens „ihrer Genese nach“⁹⁷ „jüdische Gestalt“⁹⁸, nämlich den Lehrer Überbein⁹⁹, all das „projiziert, was das Leistungsethos fragwürdig werden lässt“¹⁰⁰ – und diese „Gestalt“ muss sich pünktlich vor der Hochzeit von Klaus Heinrich und Imma „entleib[en]“.¹⁰¹ Auf eine ihrerseits ursprünglich jüdische, im Text immer noch entsprechend markierte, fremde und stets fremd oder jedenfalls marginal bleibende Figur, eben den zunächst ‚Davidsohn‘ benannten Amerikaner Spoelmann, sind ebenfalls „isolierende[] Konkurrenzaspekte [...] verschoben“¹⁰², wie sie nur Imma und Klaus Heinrich durch die Eheschlie-

verharrt selbst der milliardenschwere Geschäftsmann in den Augen einer Angehörigen der großherzoglichen Familie im Status des ‚Gemischtwarenhändlers‘, also auf einer Zwischenstufe der ‚jüdischen‘ Erwerbslaufbahn; der Aufstieg in den Rang des weniger klar markierten ‚Industriellen‘ oder auch nur ‚Kaufmanns‘ bleibt ihm verwehrt. Zum andern und damit einhergehend eignet sich die Kategorie des ‚Gemischtwarenhändlers‘ augenscheinlich besonders gut, um den *in oeconomicis* erfolgreichen Juden in den Ruch ‚unsauberer‘ Wirtschaftens zu bringen.

93 Friedrich Nietzsche. *Die fröhliche Wissenschaft*. Leipzig: C. G. Naumann, 21895. S. 312; Hervorhebung im Original (Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 621: 5). Den Beginn dieses Abschnitts – „Vom Probleme des Schauspielers“ – hat Mann mit einem Kreuz und Ausrufezeichen versehen.

94 Friedrich Nietzsche. *Der Wille zur Macht. Drittes und viertes Buch*. Leipzig: Kröner, 21922. S. 284 (Ausgabe aus Thomas Manns Nachlassbibliothek mit der Signatur Thomas Mann 621:16).

95 Nietzsche. *Die Fröhliche Wissenschaft* (wie Anm. 93). S. 312.

96 Nietzsche. *Der Wille zur Macht* (wie Anm. 94). S. 284.

97 Schöfler. *Börsenfieber und Kaufrausch* (wie Anm. 85). S. 155.

98 Ebd., S. 154.

99 Siehe zu dessen realem Vorbild, dem „jüdischen Arzt Maurice Hutzler“, Yahya Elsayge. *Die imaginäre Nation. Thomas Mann und das ‚Deutsche‘*. München: Fink, 2000. S. 332f.

100 Schöfler. *Börsenfieber und Kaufrausch* (wie Anm. 85). S. 155.

101 GKFA 4.1. S. 381.

102 Schöfler. *Börsenfieber und Kaufrausch* (wie Anm. 85). S. 155.

ßung und die Hybridisierung ihrer jeweiligen Repräsentationskulturen zu transzendieren vermögen.

Die „Frischzellenkur“ des prima facie „heiter[en]“¹⁰³ Happy Ends weist demnach eine bedenkliche Kehrseite auf, denn sie geht einher mit der restlosen Bereinigung des Schlusstableaus von aller bedrohlichen Alterität, die entweder ganz verschwindet oder nur ‚for show‘ in den reformierten Staat integriert wird: Überbein stirbt; der schwerkranke Spoelmann darf nur hinter den Kulissen, eben „nicht dem Namen nach Staatsbankier“¹⁰⁴ werden, wobei man ihn ohnehin kaum jemals „bei Hofe zu sehen bekommen“¹⁰⁵ wird, und Imma wird als „domestizierte Ehefrau“¹⁰⁶ wohl nicht mehr ihren „gottlosen“ mathematischen „Künsten“¹⁰⁷ obliegen. Übrig bleibt nur der „Musterjude“¹⁰⁸ Dr. Sammet, der trotz seinem sozialen Aufstieg als „Sonderform[]“¹⁰⁹ existiert, worauf er, „der vom ‚receiving end‘ her spricht“ und also eigentlich gerade keinen „Grund“ hätte, den Antisemitismus der großherzoglichen Gesellschaft „schönzureden“, im Text „perfider[weise]“¹¹⁰ selbst beharren muss. Auch Sammets scheinbar gelungene „Assimilation löscht [...] die Absonderung nicht aus“¹¹¹. Die Alterität des jüdischen Arztes

103 Hinck. Frischzellenkur (wie Anm. 63). S. 45.

104 GKFA 4.1. S. 388.

105 Ebd., S. 391.

106 Sylvia Wallinger. „Und es war kalt in dem silbernen Kerzensaal, wie in dem der Schneekönigin, wo die Herzen der Kinder erstarren“. Gesundete Männlichkeit – gezähmte Weiblichkeit in Thomas Manns *Königliche Hoheit* und *Wälsungenblut*. *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. von Sylvia Wallinger und Monika Jonas. Innsbruck: Institut für Germanistik, 1986 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Bd. 31). S. 235-257. S. 257. Siehe außerdem zur aus gendertheoretischer Sicht äußerst problematischen Erosion weiblicher Autonomie, in die der Roman mündet El saghe. Kleine Unterschiede (wie Anm. 89). S. 302ff., v. a. S. 305, und Schößler. Wilhelmischer Lebensstil (wie Anm. 21). S. 117f.

107 GKFA 4.1. S. 267.

108 Jacques Darmaun. „Thomas Mann und die Juden – eine Kontroverse? Thomas Manns Bild des Judentums bis zur Weimarer Republik“. *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur. Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur – die Assimilationskontroverse*. Hg. von Walter Röll und Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer, 1986 (= Kontroversen, alte und neue, Bd. 5): S. 208-214. S. 211.

109 GKFA 4.1. S. 34.

110 Yahya El saghe. „Königliche Hoheit“ als Familienroman“. *Thomas Mann*. Hg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 31): S. 45-79. S. 72f.

111 Darmaun. Thomas Mann und die Juden (wie Anm. 108). S. 211.

wird nicht nivelliert, sondern dieser Arzt hat in seiner Randständigkeit und „Sonderstellung“ noch eine „Auszeichnung“¹¹² zu erblicken.

„[K]onservativ-aristokratisch[.]“ ist in *Königliche Hobeit* mithin neben der Denkfigur einer hybriden und die Monarchie stärkenden Repräsentationskultur die fast zwanghaft anmutende Marginalisierung des kulturell, geographisch und geschlechtlich ‚Anderen‘: Dieses bedenkliche ‚Märchen‘ imaginiert und perspektiviert im Grunde einen von Alterität gereinigten, ständisch regierten Idealraum. Es ist dieses Rezeptionsangebot einer phantasmatischen und gerade auch spatial angelegten Exstirpation und Entschärfung des ‚Fremden‘, das die denkwürdigste Facette des „stark konservativ-aristokratische[n] Zug[s]“ des Romans bildet – und diesen „Zug“ mit bis dato selten problematisierter Emphase allererst ratifiziert.

112 GKFA 4.1. S. 34.

Edith Anna Kunz

Verrückte Möbel und Dinge

Kafkas Interieurs

The article shows, through a close reading of the two first chapters of Kafka's novel *The Trial*, that the irruption of the extraordinary and inexplicable in Kafka's text is demonstrated above all in a shift of the spatial order. The disturbance of K., the derangement of his habitual surrounding becomes readable not through his interiority, but rather in a literal de-rangement of interior spaces and of their objects that are presented in their exteriority.

Kafkas *Prozess* erzählt ein Verrückt- und Versetztwerden außerhalb von allem Gesetzten und Gewöhnlichen. Das Setting ist bekannt: Der dreißigjährige Bankprokurist Josef K. wird „im Bett“¹, in seinem Schlafzimmer, „in seiner Wohnung“ (Pr 11) verhaftet und „durch die Instanz eines undurchschauten Gesetzes verurteilt“². Die Handlung verlagert sich bald vom Schlafzimmer ins „Nebenzimmer“ (Pr 8), in das Wohnzimmer der Vermieterin Frau Grubach, und später ins Mietzimmer von Fräulein Bürstner.

Im ersten Kapitel „Verhaftung“ durchschreitet K. nacheinander drei aufeinanderfolgende Zimmer und ein Vorzimmer, bevor er schließlich mit einem Automobil zur Bank fährt; im zweiten Kapitel mit der Überschrift „Gespräch mit Frau Grubach Dann Fräulein Bürstner“ betritt er auf seinem Heimweg dieselben Zimmer in umgekehrter Reihenfolge und liegt am Ende wieder „in seinem Bett“, wo er „sehr bald“ (Pr 48) einschläft.

Man muss sich die beschriebene Wohnung so vorstellen, dass die einzelnen Zimmer – K.s Schlafzimmer, das Wohnzimmer von Frau Grubach und das Zimmer von Fräulein Bürstner – „eine Zimmerflucht“³ bilden, also ohne Zwischengänge aufeinanderfolgen. In einer solchen Raumanordnung, in der Privaträume gleichzeitig als Durchgangszimmer funktionieren und so

1 Franz Kafka. *Der Proceß*. Kritische Ausgabe. Hg. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1990. Im Folgenden zitiert mit der Sigle Pr und Seitenzahlen in Klammern.

2 Gerhard Neumann. „Franz Kafkas *Schloss*-Roman“. Ders./Wolf Kittler. *Kafkas Schriftverkehr*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1991. S. 199-221. Hier S. 206.

3 Barbara Hahn. „Die fremde Hilfe der Frauen. Tisch, Bett und Tür in Kafkas *Proceß*“. *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas ‚Vor dem Gesetz‘*. Hg. Klaus-Michael Bogdal. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993. S. 159-172. Hier S. 164.

ihrer Privatheit entbehren, sind unliebsame Begegnungen und Störungen geradezu vorprogrammiert.

Im Folgenden soll K.s Rundgang, der sich zwischen dem morgendlichen Aufwachen im Bett und dem abendlichen Einschlafen in demselben Bett vollzieht, noch einmal in einem *close reading* nachvollzogen werden. Das Augenmerk liegt dabei auf der räumlichen Darstellung.

1. Das Schlafzimmer von Josef K.

Das Außer-Ordentliche erreicht K. am Morgen im Bett, in der intimsten Zone seines Privatraums. Markiert durch den Gegensatz zwischen dem, was „jeden Tag“ und dem, was „diesmal“, „eines Morgens“ (Pr 7) eintritt, zeigt sich für den Protagonisten K. anfänglich in einer noch harmlos anmutenden kleinen Differenz: „Die Köchin der Frau Grubach [...], die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht“ (Pr 7). Das Befremden wird zuerst durch eine Auslassung, die Abwesenheit eines alltäglichen Geschehens hervorgerufen. Das, was „noch niemals geschehn“ (Pr 7), bezieht sich paradoxerweise auf das, was an diesem Morgen *nicht* eintritt. Der alltägliche, gewohnte Lauf der Dinge wird hier, zu Beginn der Erzählung, nur noch in der Verneinung aufgerufen.

Später manifestiert sich das Außerordentliche nicht mehr durch die Abwesenheit von etwas, sondern durch die Anwesenheit eines Akteurs, den K. „in dieser Wohnung noch niemals gesehen hatte“ (Pr 7). Wie ein Bediensteter, als eine Art Ersatz für die fehlende Köchin, tritt der Mann zuerst akustisch mit einem scheinbar höflichen Anklopfen in Erscheinung. Und wie ein Bediensteter richtet er sich an den im Bett liegenden K. mit der Frage „Sie haben geläutet?“ (Pr 7) Sobald der Mann im Zimmer *steht*, während K. immer noch in der Horizontalen *liegt*, zeigt sich auch hier der Unterschied zum Alltag: Der Fremde, der K. „im Tone einer Meldung“ (Pr 8) das Frühstück verweigert, entpuppt sich als Autorität. So ist schon das Schlafzimmer, das durch die Präsenz des Eindringlings an Intimität verliert, gekennzeichnet durch eine „Dialektik von Hinfälligkeit und Amtsautorität, von Intimität und Öffentlichkeit“⁴, die den gesamten *Proceß*-Roman durchzieht. „In Zimmern mit Betten“, begegnen sich in Kafkas Texten – wie Barbara Hahn treffend zusammenfasst – „Ungleiche, Angehörige zweier Ordnungen, wie die Mitglieder des Gerichts und Joseph K.“⁵ Das Aufeinandertreffen verschiedener Ordnungen zeigt sich visuell etwa in der unterschiedlichen Kleidung

4 Klaus Jeziorkowski. „Das Bett“. *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas ‚Der Proceß‘*. Hg. Hans Dieter Zimmermann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992. S. 95-107. Hier S. 98.

5 Barbara Hahn. Die fremde Hilfe der Frauen (wie Anm. 3). S. 166.

der beiden Figuren: K. ist noch im Nachthemd, einer Bekleidung, die im intimen Privatraum am Platz ist, während der Fremde ein „Kleid“ trägt, das „Reiseanzügen“ (Pr 7) ähnelt und damit über das Schlafzimmer und die Privatwohnung hinausweist. K.s Irritation zeigt sich insofern, als er das Kleid des Fremden weder in eine bekannte Kleiderordnung einreihen kann, noch weiß „wozu es dienen sollte“ (Pr 7). Die Szene nimmt im wörtlichen Sinn vorweg, was K. später im Zimmer des Anwalts ausspricht: dass der Prozess ihm „immer näher an den Leib rückt“ (Pr 254). Und bereits hier zeigt sich, was sich im Verlauf der Erzählung zunehmend bestätigt: dass K.s Versuche, Kleider und Innenräume als Zeichen für etwas, was ihm verborgen bleibt, zu lesen, unablässig scheitern.

Während Wohnen und Gewohnheit, wie auch Benjamin festgehalten hat – er definiert das „Wohnen“ als das „Nachziehen einer Spur, die von Gewohnheiten gestiftet wurde“⁶ –, in engem Zusammenhang stehen, geraten „Wohnen“ und Wohnung bei Kafka in Berührung mit dem Ungewohnten. Auf der Signifikantenebene geschieht dies bereits in einem der ersten Sätze, in dem das Verb „wohnen“ und das Adjektiv „ungewöhnlich“ zusammen auftreten: „K. [...] sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau die ihm gegenüber *wohnte* und die ihn mit einer an ihr ganz *ungewöhnlichen* Neugierde beobachtete“ (Pr 7, Hervorhebung EAK). In der doppelten Blickanordnung wird sowohl von der Nachbarin wie von K. eine vom Ungewohnten gezeichnete Spur nachgezogen. Das Ungewohnte und Unwohnliche macht sich unter anderem darin bemerkbar, dass K. nicht mehr Herr im Haus ist und die Öffnungen des Schlafzimmers – Fenster und Tür – durch Akteure besetzt werden, die plötzlich in K.s intimes Zentrum eindringen: Der fremde Mann verstellt die Schlafzimmertür und die Nachbarin erscheint in der Fensterfläche. Durch diese Barrikaden verliert das Schlafzimmer seine im positiven Sinne abschirmende Funktion und wird für K. zum beengenden Gefängnis. Da K. immer noch auf seinem Kopfkissen liegt und das Geschehen aus einer horizontalen und deshalb eingeschränkten Perspektive wahrnimmt, erscheint der fremde Mann im Zimmer in einer verzerrten, ihn vergrößernden Perspektive, die das hierarchische Gefälle zwischen dem Horizontalen und dem Vertikalen akzentuiert.

Nachdem K. die „Störung“ „im Nebenzimmer“ vorerst nur akustisch als Gelächter wahrnimmt, springt er „aus dem Bett“, um mit eigenen Augen zu „sehn“, was sich dort ereignet. (Pr 8) Mit dem Raumwechsel geht ein Kleiderwechsel einher: K. trägt zwar immer noch sein Nachthemd, zieht sich nun aber eine Hose über, um den Eindringlingen etwas offizieller gegenüberzutreten. Der fremde Türhüter, „öffnet[] nun freiwillig die Tür“ (Pr 8) und lässt K. in das andere Zimmer, in das „Wohnzimmer der Frau Grubach“

6 Walter Benjamin. „Spurlos wohnen“. *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1. Hg. Tillmann Rexroth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972. S. 427.

(Pr 9) eintreten. Hier wie in den folgenden Etappen der Erzählung ist es nicht K. selbst, der eine Tür öffnet oder schließt; ohne je eine Türklinke zu betätigen, wird er durch die Zimmerfolge geschleust, als wäre sein Weg, von wem auch immer, vorgezeichnet.

2. Das Nebenzimmer: Das Wohnzimmer der Frau Grubach

Auch im Wohnzimmer von Frau Grubach untersucht K. den Raum gleich bei seinem Eintritt in Hinblick auf Spuren der Veränderung, und er vergleicht die Zimmerausstattung minutiös mit derjenigen des Vorabends. Vor dem Hintergrund des privaten bürgerlichen Interieurs kommt die Verschiebung einer Ordnung zur Darstellung:

Im Nebenzimmer, in das K. langsamer eintrat als er wollte, sah es auf den ersten Blick fast genau so aus, wie am Abend vorher. Es war das Wohnzimmer der Frau Grubach, vielleicht war in diesem mit Möbeln Decken Porzellan und Photographien überfüllten Zimmer heute ein wenig mehr Raum als sonst, man erkannte das nicht gleich, umsoweniger als die Hauptveränderung des Raums in der Anwesenheit eines Mannes bestand, der bei offenem Fenster mit einem Buch saß [...]. (Pr 8f.)

Das Zimmer mit seiner Dingfülle und seiner textilen Ausstattung erinnert an die von Benjamin beschriebenen „Plüschgelasse“⁷ des 19. Jahrhunderts, in denen sich auf textilen Oberflächen Spuren und Abdrücke einprägen. Vorerst scheinen die Veränderungen, die K. wahrnimmt, gering und sogar ungewiss, wie die gehäuften Adverbien „fast“, „ein wenig“ und „vielleicht“ anzeigen. Das Mehr an Raum „als sonst“, das K. festzustellen meint, deutet auf ein Weniger an Inhalt, was insofern paradox erscheint, als vor allem die zusätzliche Präsenz eines Unbekannten ins Auge sticht, mit dem sich die Zahl der Wächter – wie auch diejenige der Schaulustigen am Fenster des gegenüberliegenden Hauses – im Vergleich zum Schlafzimmer verdoppelt. Das Zimmer mit der hohen Dichte an Möbeln und Dingen verwandelt sich allerdings auf den zweiten Blick etwas drastischer: „K. wollte sich setzen, aber nun sah er, daß im ganzen Zimmer keine Sitzgelegenheit war, außer dem Sessel beim Fenster“ (Pr 10). Im Wohnzimmer Frau Grubachs, von dem der Text zuerst sagt, es sei mit Möbeln überfüllt, scheint es auf einmal an Sitzgelegenheiten zu mangeln. Dieser Eindruck verstärkt sich mit der Aussage, dass K. „einige Male in dem freien Raum des Zimmers auf und ab“ (Pr 15) geht. Der Fokus des Geschehens liegt dabei auf der peripheren Zone am Fenster, wo die beiden Wächter an einem Tischchen sitzen und

7 Ebd.

K.s Frühstück verzehren. Wie das Frühstück an den falschen Ort gelangt ist, verschweigt der Text. Abgesehen von dem Tischchen, den zwei Stühlen und dem erwähnten Sessel am Fenster, scheinen sich sowohl die Möbel wie die zahlreichen Gebrauchs- und Dekorationsgegenstände in Luft aufgelöst zu haben. Das reichlich mit den Insignien der Gemütlichkeit ausgestattete Zimmer scheint sich im Verlauf des Erzählung fast unmerklich zu leeren und auszuhöhlen. Obwohl sich der allmähliche Wandel vom überfüllten und gemütlichen Wohnzimmer zum inhaltslosen und unwohnlichen Behälter reichlich fantastisch anhört, würde ich in Bezug auf Kafkas Darstellung von Innenräumen den Begriff des Fantastischen vermeiden, da es im Text keine Erzählinstanz gibt, die die Objektivität der Raumwahrnehmung verbürgt. Wiederholte Formulierungen wie „K. sah“ oder „sah er“ verweisen auf eine an die Figur K. gebundene Raumwahrnehmung.

K., der schon beim Eintritt ins Zimmer versucht hat, den Raum auf Spuren der Unordnung hin zu lesen, nimmt das Wohnzimmer, das ihm beim Eintritt in seiner Fülle entgegentrat, beim Austritt nur noch als „leere[s] Nebenzimmer“ (Pr 19) wahr. Das überladene Wohnzimmer wurde während des kurzen Aufenthalts K.s zum leeren, spurlosen Raum, in dem die Dinge nicht nur stumm und unklar erzählen, sondern abwesend sind. K.s Versuch, die ihm unbegreiflichen Geschehnisse im Wohnzimmer auf eine verborgene Logik hin zu untersuchen und sich im gestörten Umfeld zu orientieren, ist damit fehlgeschlagen. Sein hilfeschender Blick stößt beim Verlassen des Raums nur noch auf uniforme Oberflächen. Der ursprünglich weiblich besetzte Privatraum wird durch die Anwesenheit der beiden als „Wächter“ (Pr 15) bezeichneten Figuren zuerst zu einer Art Büroraum mit Tisch, Stühlen und Sessel, der die textilen Eigenschaften des Wohnzimmers verliert, bevor er sich schließlich während K.s Anwesenheit in einen gänzlich unpersönlichen Raum verwandelt. Eine Verschiebung zum Unpersönlichen vollzieht der Text auch mit der unterschiedlichen Benennung des Handlungsorts: Vom Schlafzimmer aus wird er, der Raumlogik entsprechend, „Nebenzimmer“ (Pr 8) genannt; sobald sich K. darin befindet, ist vom „Wohnzimmer der Frau Grubach“ (Pr 9) die Rede. Durch die Präsenz der Wächter verliert dieses *Wohn-Zimmer*, wie übrigens auch das *Schlaf-zimmer*, sowohl das auf Wohnen und Privatheit verweisende Attribut wie auch die Zuordnung zu seinen Bewohnern und wird nur noch unspezifisch „Zimmer“ (Pr 15) genannt.

Die von K. wahrgenommene Leere dieses Zimmers findet später ihr Echo auf der Ebene des Schriftbilds, wenn die Vermieterin Frau Grubach K. gegenüber von der Verhaftung spricht:

Sie sind zwar verhaftet, aber nicht so wie ein Dieb verhaftet wird. Wenn man wie ein Dieb verhaftet wird, so ist es schlimm, aber diese Verhaftung – . (Pr 28)

Die Vermieterin kann das Versetzen außerhalb des Gesetzten, das sie wie K. nicht einordnen kann, nur mit dem Negativvergleich „nicht so wie ein Dieb“ umschreiben. Sie vermag nicht zu artikulieren, was die Verhaftung bedeutet, sondern nur, was es damit *nicht* auf sich hat. Sobald sie K.s Verhaftung in Abgrenzung zum Gewöhnlichen („aber diese Verhaftung [...]“) positiv beschreiben will, gerät sie ins Stocken. Der Begriff, der das Außer-Ordnung-Geratene, das in ihr Wohnzimmer hereingebrochen ist, benennen könnte, ist nicht zur Hand. Auf der Textebene schlägt sich diese Leerstelle in einem Gedankenstrich nieder und wird damit als solche markiert. Der Strich sagt, dass hier etwas nicht gesagt wird oder gesagt werden kann.

Wie schon im Schlafzimmer verliert K. auch im Wohnzimmer von Frau Grubach die Herrschaft über Türen und Fenster: Nachdem er das Wohnzimmer betreten hat, steht der eine Wächter „in der Tür“ (Pr 9) des Schlafzimmers, während der andere „beim Fenster“ (Pr 9) sitzt. Auch auf der anderen Seite wird die Tür von den Wächtern verwaltet. Nicht nur die Barrikaden verdoppeln sich, auch das Gefängnis vergrößert sich inzwischen auf zwei Räume und wird sich in der Folge bekanntlich noch mehr ausweiten. Diese schrittweise topographische Ausdehnung unterstreicht die „Omnipräsenz des ‚Gerichts‘, die vollständige Durchdrungenheit von K.s Welt mit dem Prozess“⁸.

Während seines Aufenthalts im Wohnzimmer rennt K. dreimal in sein Schlafzimmer zurück. Beim ersten Mal will er seine Papiere holen und reißt „in der Aufregung“ die Schubladen seines Schreibtisches auf, um festzustellen, dass „dort alles in großer Ordnung“ „lag“ (Pr 12). Die Ordnung in der Schublade kontrastiert vorerst mit dem aus der Ordnung geratenen K. Der durch die Wächter gestörte Protagonist kann in der „große[n] Ordnung“ allerdings nichts mehr finden und zerstört diese, indem er hastig die Schublade durchwühlt und die darin liegenden Papiere verschiebt. Am Ende entspricht das *Dérangement* in der Schublade, die ein Interieur im Kleinen darstellt, seinem eigenen *Dérangement*. Die gestörte Ordnung im Wohnzimmer scheint nun auch Rückwirkungen auf K.s Schlafzimmer-Ordnung zu haben.

Das zweite Mal, als K. „in sein Zimmer zurück“ (Pr 16) geht, wirft er sich „auf sein Bett“ (Pr 16) und zieht sich damit in sein intimstes Zentrum zurück. Indem er an den ersten Ort der Verhaftung, an den Anfang zurückkehrt, versucht er das Rad noch einmal zurückzudrehen und so zu tun, als wäre weder bei ihm selber noch in seiner Wohnung etwas verrückt worden. Auffallend ist hier das wiederholte Possessivpronomen „sein“, das K.s Zugehörigkeit zum Zimmer und zum Bett gerade in dem Augenblick akzentuiert, in dem ihm das Zimmer abhandenkommt. K. beginnt gewissermaßen von vorn, indem er noch einmal zum Frühstück zurückkehrt, mit dessen

⁸ Susanne Hochreiter. *Franz Kafka: Raum und Geschlecht*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S. 153f.

Abwesenheit sich die Anwesenheit des Gerichts bemerkbar machte. Er isst einen Apfel, den er sich „gestern Abend“, als noch alles in Ordnung war, „für das Frühstück vorbereitet hatte“ (Pr 16). Für einen kurzen Augenblick stellt sich sogar so etwas wie Behaglichkeit ein: „Er fühlte sich wohl und zuversichtlich“ (Pr 16f.). Die Wohligkeit wird aber bald wieder dadurch unterlaufen, dass K. sich Gedanken nach dem Sinn oder Unsinn eines Suizids macht. Die kompensatorischen Versuche, das an diesem Tag ausbleibende Frühstück durch etwas anderes zu ersetzen und so die gestörte Ordnung wieder herzustellen, scheitern.

Während seines kurzen Aufenthalts im Schlafzimmer erscheint auch dieses zunehmend ausgehöhlt und von Hohlformen beherrscht, was sich in einer Verschachtelung von zunehmend inhaltslosen Behältern zeigt: K. nimmt die Schnapsflasche aus dem Wandschränkchen, füllt deren Inhalt in ein Glas, das er „zum Ersatz des Frühstücks leerte“ (Pr 17). Indem K.s Körper den Inhalt der sich leerenden Schnapsflasche aufnimmt, wird dieser seinerseits zum Behälter.

Für den Übertritt ins nächste Zimmer verlangen die Wächter wiederum eine Umkleidung: diesmal soll es ein „schwarzer Rock“ (Pr 18) sein. K., der sich inzwischen zum dritten Mal in seinem Schlafzimmer befindet, öffnet mit dem Kleiderkasten wiederum einen Behälter, in dem sich zahlreiche Kleider, also wiederum Hüllen ohne Kern, befinden. Er zieht für den nächsten Zimmerwechsel ein neues Hemd und ein „Jackettkleid“ (Pr 19) über. Den von den Wächtern als unpassend erachteten Rock wirft er „zu Boden“ (Pr 18), wo er unordentlich als K.s Körperhülle liegenbleibt. In der neuen, offizieller anmutenden Montur wird K. von den Wächtern ins nächste Zimmer gelotst:

Als er vollständig angezogen war, mußte er knapp vor Willem durch das leere Nebenzimmer in das folgende Zimmer gehn, dessen Tür mit beiden Flügeln bereits geöffnet war. (Pr 19)

Das Zitat macht noch einmal deutlich, dass die Zimmer ohne Zwischengänge aufeinanderfolgen, und es zeigt einmal mehr, dass es sich bei dem „leere[n] Zimmer“ (Pr 19) um das Wohnzimmer Frau Grubachs handelt.

3. Das Zimmer von Fräulein Bürstner

Das dritte Zimmer ist ein von Fräulein Bürstner bewohntes Mietzimmer. Der darin herrschende Ausnahmezustand wird mit einem „Jetzt“ eingeleitet: „Jetzt war das Nachttischchen als Verhandlungstisch von ihrem [Fräulein Bürstners] Bett in die Mitte des Zimmers gerückt und der Aufseher saß hinter ihm.“ (Pr 19f.) Auffallend ist hier die Passivformulierung, die

unterschlägt, wer für die Verschiebung des Tischchens verantwortlich ist. Möbel werden im *Proceß* wie von unbekannter Hand verrückt, genauso wie sich Türen und Fenster nahezu magisch öffnen und schließen. In dem zitierten Satz vollziehen sich mehrere Verschiebungen: erstens eine räumliche Verschiebung des Möbels von der Peripherie in die „Mitte“, zweitens eine Verschiebung von einem privaten zu einem einer offiziellen Sphäre zugehörigen Möbel, drittens eine Verschiebung der Zuordnung männlich /weiblich und viertens eine Verschiebung der Größenverhältnisse dieses Möbels. Auf der Signifikantenebene verschiebt sich das Möbel vom „Nachtischchen“ des Fräuleins über die Kurzform „Tischchen“ (Pr 20) zum „Tisch“ (Pr 20) und schließlich zum „Tisch des Aufsehers“ (Pr 25). Die unterschiedlichen Benennungen führen dazu, dass man als Leser im Laufe der Lektüre nicht nur aus den Augen verliert, dass es sich beim „Tisch“ immer noch um das „Nachtischchen“ handelt, sondern sich auch in den beschriebenen Räumlichkeiten verliert. K. vergleicht das Schlafzimmer des Fräuleins mit einem Arbeitsraum: „Es war still wie in irgendeinem vergessenen Bureau“ (Pr 24), wobei das vergleichende „wie“ auch hier gleichzeitig auf eine Ähnlichkeit mit Bekanntem als auch auf eine nicht genauer benennbare Differenz zu diesem hindeutet. Eine ähnliche Verschiebung zeigt sich in der Benennung des Kleids des ersten Wächters: Im Schlafzimmer war es zuerst ein noch unspezifisches anliegendes „Kleid“ (Pr 7), später wird es mit dem Zusatz „ähnlich den Reiseanzügen“ (Pr 7) spezifiziert. Im Zimmer des Aufsehers wird schließlich in einer typischen Aber-Konstruktion und einer komplexen Abfolge von Umschreibungen der Signifikant „Uniform“ aufgerufen: „Keiner hat eine Uniform, wenn man nicht ihr Kleid‘ – hier wandte er sich an Franz – ‚eine Uniform nennen will, aber es ist doch eher ein Reiseanzug.“ (Pr 21f.) Mit dieser Rede verfolgt K. wiederum eine Art Selbstberuhigungsstrategie: Das „Kleid“ mit seinen Schnallen, Knöpfen, Falten und Taschen lässt sich nicht auf eine Funktion festlegen, was K. vorerst die Möglichkeit gibt, sich für die harmlosere Variante zu entscheiden.

Mit dem Aufseher kommt im dritten Zimmer ein dritter Fremder hinzu. Auch in diesem Raum manifestieren sich die Veränderungen in einem seltamen Wechselspiel zwischen Fülle und Anwesenheit einerseits sowie Leere und Abwesenheit andererseits. Am Fenster hängt, anders als sonst, eine „weiße Bluse“ (Pr 20), auf dem Bett liegt mit dem „harten runden Hut“ (Pr 25) des Aufsehers eine andere Hohlform. Die Wächter sitzen auf einem hohlen Behälter, „auf einem mit einer Schmuckdecke verhüllten Koffer“ (Pr 24). Neben dem Nachtischchen selbst werden auch die auf diesem liegenden privaten Objekte der Bewohnerin verrückt: Der Aufseher „verschob [...] mit beiden Händen die paar Gegenstände die auf dem Nachtischchen lagen, die Kerze mit Zündhölzchen, ein Buch und ein Nadelkissen, als seien es Gegenstände, die es zur Verhandlung benötige“ (Pr 20). Der Verschiebung folgt eine Neuordnung: „[D]er Aufseher [...] stellte nun die Kerze in die

Mitte des Tischchens, während er die andern Sachen um sie gruppierte“ (Pr 20). Damit weicht die periphere Ordnung des vorangehenden Zimmers nun einer zentral organisierten Ordnung. Die Kerze, die vorher „lag“, steht nun senkrecht, womit zusätzlich eine vertikale Ordnung etabliert wird, die mit der horizontalen Ordnung des Schlafzimmers von Fräulein Bürstner und von K. – dort lag K. im Bett, dort „lagen“ die Papiere in seiner Schublade – kontrastiert. Die horizontale oder vertikale Ausrichtung ist im Roman signifikant. Allgemein lässt sich feststellen, dass die Dinge in diesem Text *liegen*, wenn die Privatheit der Räume vorherrscht, und *stehen*, wenn Räume ihren privaten Charakter verlieren.

In einer weiteren Etappe wird K. wieder aus dem Zimmer gelotst: Der Aufseher steht auf, die ganze Gruppe verschiebt sich in Richtung Tür und befindet sich unversehens im „Vorzimmer“ (Pr 28). In den vier aufeinanderfolgenden Handlungsorten, durch die es K. wie durch eine Schleuse zieht, vollzieht sich eine zunehmende Offizialisierung. K., der im Nachthemd überfallen wird, zieht zuerst eine Hose, dann ein Jackettkleid mit Hemd an und schließlich noch einen Hut aufgesetzt bekommt, verlässt das Haus in repräsentativer Kleidung.

4. K.s Heimkehr

Auch die Heimkehr K.s steht im Zeichen des Ungewöhnlichen und Unvorsehbaren. Mit der Gegenüberstellung eines „meistens“ und einem „[a]n diesem Abend aber“ (Pr 30) wird der Vergleich zwischen K.s üblicher Abendbeschäftigung und der an diesem Tage stattfindenden Ausnahme eingeleitet. Statt länger zu arbeiten, einen Spaziergang zu unternehmen, ein Bier zu trinken oder Elsa zu besuchen, geht K. „sofort nachhause“ (Pr 30). Der Begriff „nachhause“ ist hier besonders sprechend, da K. am Morgen ja gerade seines Zuhauses beraubt wurde. K. nimmt sich vor, die am Morgen durcheinandergeratene Ordnung wieder herzustellen:

[O]hne genau zu wissen, was er meinte, schien es ihm, als ob durch die Vorfälle des Morgens eine große Unordnung in der ganzen Wohnung der Frau Grubach verursacht worden sei und daß gerade er nötig sei, um die Ordnung wieder herzustellen. War aber einmal diese Ordnung hergestellt, dann war jede Spur jener Vorfälle ausgelöscht und alles nahm seinen alten Gang wieder auf. (Pr 30f.)

Der Text benennt die Verhaftung unspezifisch als „große Unordnung in der ganzen Wohnung der Frau Grubach“. Die Adjektive „groß“ und „ganz“ verweisen schon hier auf das Ausmaß des Vorgefallenen und künftig noch Vorfalenden. Die sich wiederholenden Passivsätze, in denen die handelnde Instanz

unbekannt bleibt, sind Indikatoren dafür, dass K. weder die Verursacher der Unordnung noch die Unordnung selber genau benennen kann. Während es ihm am Morgen darum zu tun war, die Spuren des Ungewöhnlichen aufzunehmen, geht es ihm am Abend darum, diese Spuren zu verwischen, die „große Unordnung“ wieder zu beheben, um den „alten Gang“ – ein Begriff, der auch auf die räumliche Zimmerflucht anspielt – wiederherzustellen. Wie am Morgen mit der Rückkehr auf sein Bett, versucht K. hier wiederum, zu einem *Status quo ante* zurückzukehren.

5. Das Zimmer von Frau Grubach II

Bevor K. aktiv etwas unternimmt, scheinen die Spuren im Wohnzimmer ausgelöscht zu sein: „K. sah sich im Zimmer um, es war wieder vollkommen in seinem alten Zustand, das Frühstücksgeschirr, das früh auf dem Tischchen beim Fenster gestanden hatte, war auch schon weggeräumt.“ (Pr 32) Während die Unordnung am Morgen vor der Folie einer alltäglichen Ordnung des Vorabends zur Darstellung kam, stellt das morgendliche Durcheinander wiederum die Folie für die am Abend scheinbar erneut hergestellte Ordnung dar. Das Frühstücksgeschirr, das am Morgen am falschen Platz war, ist nun „weggeräumt“, wohingegen die textile Ausstattung, die dem Raum durch die fremde männliche Besetzung scheinbar entzogen wurde, mit der im „Schooß“ (Pr 32) ruhenden Strickarbeit und den Strickstrümpfen, in die K. „von Zeit zu Zeit eine Hand“ (Pr 32) vergräbt, wieder Einzug ins Wohnzimmer Frau Grubachs hält. K. und Frau Grubach sitzen „beide am Tisch“ (Pr 32), womit die Zweiergruppe der fremden Wächter wieder ersetzt wird durch die private Hausgemeinschaft. Die erwähnten fleißigen „Frauenhände“ (Pr 32), die an die Stelle der „Hände“ (Pr 20) des Aufsehers treten sowie die Kombination von Frau und Handarbeit, die seit dem 19. Jahrhundert besonders eng mit dem privaten Interieur verknüpft ist, vermitteln den Eindruck von Privatheit und Gemütlichkeit. Die Behaglichkeit der Szene, in der K. seine Hand in die Strickstrümpfe gräbt, ist allerdings trügerisch. Sie vermittelt vorschnell den Eindruck, als könne K., dessen nach Erklärung suchende Blicke am Morgen stets nur auf Oberflächen gestoßen sind, in ein verborgenes Inneres, in eine Tiefe eindringen. Seine Geste erinnert an das Ausstülpen zusammengefalteter Strümpfe, von dem Benjamin in der *Berliner Kindheit* erzählt: „Nichts ging mir über das Vergnügen, meine Hand so tief wie möglich in ihr Inneres zu versenken.“⁹ Beim Ausstülpen, bei dem die Problematik der Enthüllung anschaulich wird, stellt das Kind fest, dass

9 Walter Benjamin. „Berliner Kindheit um 1900“. *Gesammelte Schriften* IV.1 (wie Anm. 6). S. 284.

„Hülle und Verhülltes“¹⁰ eins waren. Vor dem Hintergrund von Benjamins Text wird umso deutlicher, dass sich K., der zu Verborgendem vordringen will, weiterhin nur an Oberflächen reibt. Das führt die Szene mit der Hand im Strumpf, in der sich genau genommen nur zwei Oberflächen – Haut und Stoff – aneinander reiben, paradigmatisch vor. Kafkas K. wird wiederholt als Figur inszeniert, die im Kleinen wie im Großen an ihren Enthüllungs- und Deutungsversuchen der Welt des Prozesses scheitert.

6. Das Zimmer von Fräulein Bürstner II

Die nächste Station auf dem Rückweg ist das Zimmer von Fräulein Bürstner. Frau Grubach öffnet K. die Tür zu diesem Zimmer und bemerkt beschwichtigend: „[E]s ist auch schon alles in Ordnung gebracht, sehen sie selbst“ (Pr 35). So wie K. am Morgen nicht weiß, woher die Unordnung rührt, bleibt aufgrund der Passivformulierung „in Ordnung gebracht“ auch hier unklar, wer die beschriebene Handlung zu verantworten hat. An die Stelle der drei Nachbarn, die am Morgen neugierig ins Zimmer blickten, tritt nun der Mond, der „still in das dunkle Zimmer“ (Pr 36) scheint. Auch die Verschiebungen von Möbeln und Kleidungsstücken, die K. am Morgen feststellte, wurden wieder rückgängig gemacht: „Soviel man sehen konnte war wirklich alles an seinem Platz, auch die Bluse hieng nicht mehr an der Fensterklinke“ (Pr 36).

Selbst Fräulein Bürstner kann in ihrem Zimmer zuerst „keine Spur einer Unordnung finden“ (Pr 41), bevor sie schließlich entsetzt feststellt, dass ihre Fotografien, die vorsichtig an einer Wand aufgesteckt waren, „durcheinandergeworfen“ (Pr 41) wurden. Auch hier kommt das Nicht-mehr-am-Platze sein, das K. zunehmend erfährt, paradigmatisch in der Verschiebung einer räumlichen Anordnung zur Darstellung.

Am Abend will K. Fräulein Bürstner von den Geschehnissen im Zimmer berichten, gerät damit aber sprachlich an seine Grenzen. Seine wirren Ausführungen über eine „Untersuchungskommission“ (Pr 41) bleiben für das Gegenüber wie für ihn selbst unverständlich, weshalb K. versucht, nachzuspielen und zu zeigen, was er nicht zu artikulieren vermag. „Darf ich das Nachttischchen von Ihrem Bett herrücken?“ (Pr 44) fragt er Fräulein Bürstner. Die Antwort, die folgt, lässt sich auch poetologisch lesen: „Ja wenn sie es zur Darstellung brauchen, dann rücken Sie das Tischchen nur ruhig fort“ (Pr 44). Die Logik des Verrückens eines Möbelstücks wird hier nicht nur für den verunsicherten K. zum Darstellungsmittel, sondern auch zum Mittel der Darstellung in Kafkas Text. Dieser verlagert Verschiebungen, die sich bei den

10 Ebd.

innerlichkeitslosen Figuren vollziehen, erzählerisch auf ein Außen, auf die Ebene von räumlichen Arrangements und Dérangements.

Wie es am Morgen die Aufseher taten, stellt K. das Tischchen in die Mitte des Zimmers und setzt sich wie dieser dahinter. Was folgt, ist eine Art Brecht'sche Straßenszene. Diese Szene, mit der Brecht Jahrzehnte später die Distanzierung der Schauspieler zum Gespielten im epischen Theater vorführt, wird wie folgt charakterisiert:

Die Vorführung des Straßendemonstranten hat den Charakter der Wiederholung. Das Ereignis hat stattgefunden, hier findet die Wiederholung statt.¹¹

Mit gewollter Distanzierung inszeniert sich Kafkas K. als Zeuge seiner eigenen Verhaftung, wiederholt diese und holt sie damit wieder ins Zimmer. Wie in seinem eigenen Schlafzimmer bringt er auch in demjenigen Fräulein Bürstners die große Ordnung, die er doch gerade herstellen wollte, selber wieder durcheinander. Eifrig hin- und herrennend, übernimmt er in seinem Schauspiel verschiedene Rollen: Bald setzt er sich als Aufseher hinter das Tischen, bald steht er als K. „vor dem Tischchen“ (Pr 44). In einer Art epischen Kommentars fügt er hinzu: „[D]ort auf dem Koffer sitzen zwei Wächter, bei den Photographien stehn drei junge Leute. An der Fensterklinke hängt, was ich nur nebenbei erwähne, eine weiße Bluse“ (Pr 44). K.s Spiel ist auch im Weiteren durchsetzt mit distanzmarkierenden Kommentaren: „jetzt fängt es an“ (Pr 44), „[j]etzt fängt es also wirklich an“ (Pr 45), „[d]er Aufseher [...] schreit geradezu, ich muß leider, wenn ich es ihnen begreiflich machen will, auch schreien, es ist übrigens nur mein Name, den er so schreit.“ (Pr 45) Auf einmal beginnt K., sich mit seinem Spiel verstärkt zu identifizieren: „K. war zu sehr in seiner Rolle“ (Pr 45). Langsam schreit er seinen Namen „Josef K.“ (Pr 45) und verliert dabei die epische Distanz zur gespielten Figur. Damit verschiebt sich der Schrei des Wächters – und das ist wohl eine der eindringlichsten Verschiebungen, die der Text vollzieht – auf K. selber und wird zu seinem eigenen Schrei, der sich „allmählich im Zimmer zu verbreiten schien.“ (Pr 45) Selbst der Schrei erfährt hier eine Verräumlichung und füllt die Hohlräume des Zimmers.

„Kurz darauf“ (Pr 48), nach einem erotischen Intermezzo mit Fräulein Bürstner, liegt K. „in seinem Bett“ (Pr 48), womit sich der Kreis der ersten zwei Kapitel schließt. Das zweite endet fast so, wie das erste begann, nämlich in der Horizontalen. Der Text sagt uns, dass K. „zufrieden“ war, um diese Aussage gleich darauf zu unterlaufen: „Er wunderte sich aber, dass er nicht noch zufriedener war“ (Pr 48). Auch hier relativiert sich, nicht zum ersten

11 Brecht, Bertolt, „Die Straßenszene“. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd 21. Hg. Werner Hecht u. a. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M.: Aufbau Verlag und Suhrkamp, 1992. S. 385-392. Hier S. 385.

Mal, eine Szene der Behaglichkeit mit einem subtilen Nachsatz, der auf eine erneute Gefährdung hinweist.

Je beflissener K. versucht, Ordnung herzustellen, umso mehr gerät seine Umgebung in Unordnung – eine Unordnung, die sich erzählerisch vor allem auf der Raumebene manifestiert. Abschließend lässt sich festhalten, dass sich das Einbrechen des Außer-Ordentlichen und Unbegreiflichen im Text Kafkas vor allem in einer Verschiebung der räumlichen Ordnung zeigt. Die „Störung“ (Pr 8) K.s, das *Dérangement* seiner gewohnten Umgebung, wird nicht durch Innensicht lesbar, sondern vielmehr in einem buchstäblichen *Dé-rangement* von Innenräumen und ihren Objekten, die sich in ihrer Äußerlichkeit darstellen.

Michael G. Levine

Out-takes of a Life

On A Cinematic Moment in Benjamin's *The Storyteller*

Berühmt sind Benjamins Überlegungen zum bürgerlichen Interieur vor allem im *Passagen-Werk*. Weniger bekannt hingegen sind seine Reflexionen über eine eigenartige Form von Erzählraum, der sich in der Mitte seines Erzähler-Aufsatzes lokalisiert. ‚Eigenartig‘ ist er, weil es dort weniger um mündliches oder schriftliches Erzählen geht, als vielmehr um filmische Projektionen. Was projiziert wird, sind nach Benjamin „Ansichten der eigenen Person, unter denen er ohne es inne zu werden, sich selber begegnet ist“. Solche Begegnungen gehören weder zur Erfahrung dieser Person noch zu ihrer Selbsterzählung oder Autobiographie. Diese „Out-takes eines Lebens“ werden unwissentlich aufgenommen, unbewusst aufbewahrt und am Sterbebett mechanisch projiziert.

Benjamin modifiziert in seinem Erzähler-Aufsatz die geläufige, entscheidend filmische Vorstellung, dass einem kurz vor dem Tod noch einmal das ganze Leben vorgeführt werde: Die Vorführung, die hier stattfindet, projiziert nur die Momente, die nie wirklich zum eigenem Leben gehört haben. Um diese andere Erzählart und diesen anderen Erzählraum zu erkunden, muss die betreffende Stelle im Erzähler-Aufsatz zusammen mit Benjamins Schriften zum buckligen Männlein gelesen werden. Was sich durch diese Lektüre manifestiert, ist eine andere Theorie der erzählerischen Autorität und der Tradierbarkeit von „unvergesslichen“ Erfahrungen.

In the context of a volume devoted to the relationship between narration and space the present essay focuses on a spatially significant moment in Benjamin's famous 1937 essay, *The Storyteller*. It is a moment foregrounded by its placement at the center of the essay – that is, in the pivotal tenth section of a text divided into nineteen numbered segments. The Roman numeral X standing over it may certainly be voiced and understood as the number ten but it may also be said to mark a crux, turning point or chiasmus. Moreover, and especially in a text that concludes with a discussion of ideograms, the X may, like a mark on a pirate's map, designate a privileged site, a space where something unsaid and unsayable, untold and untellable, may give way to a language of silent gestures and a play of dumbshow performances. My focus, in short, is on the *Erzählraum*, the narrative space of Benjamin's essay, a space in which other notions of narrative authority and of life's "transmissible form" may be read.

In what follows I argue, moreover, that the moment in question is barely legible in its own terms, in terms, that is, of the framework provided by the surrounding eighteen sections. The X may in this sense also mark an opening

of *The Storyteller* to other Benjaminian texts of the period and especially to a passage composed in 1934 for inclusion in *Berlin Childhood* that never made it into the final 1938 version.

My point of departure is the deathbed scene in section X that comes after Benjamin notes a number of important changes in the history of dying: how the thought of death has declined in omnipresence and vividness; how its very face has been altered; how hygienic and social developments in the private and public institutions of nineteenth-century bourgeois society have made it possible for people to avoid the sight of the dying; how the dying are stowed away in sanatoria and hospitals by their heirs; and how in modern life in general dying has been pushed further and further out of the perceptual world of the living. After noting these changes, Benjamin moves to the deathbed scene and the moment in which, as he says, “not only a man’s knowledge or wisdom but above all his real life ... assume transmissible [*tradierbare*] form.” This moment, he adds, is the very stuff of which stories are made.

Just as a sequence of images is set in motion inside a man as his life comes to an end – unfolding the views of himself under which he has encountered himself without being aware of it – suddenly in his expressions and looks the unforgettable emerges and imparts to everything that concerns him that authority which even the poorest wretch in dying possesses for the living around him. This authority is at the very source of the story.¹

Because of its importance and specific wording I cite it again this time in German:

*So wie im Innern des Menschen mit dem Ablauf des Lebens eine Folge von Bildern sich in Bewegung setzt – bestehend aus den Ansichten der eigenen Person, unter denen er ohne es inne zu werden, sich selber begegnet ist – so geht mit einem Mal in seinen Mienen und Blicken das Unvergeßliche auf und teilt allem, was ihn betraf, die Autorität mit, die auch der ärmste Schwächer im Sterben für die Lebenden um ihn her besitzt. Am Ursprung des Erzählens steht diese Autorität.*² (emphasis added)

Even Benjamin’s most sensitive readers tend to pass over the strangeness of the phrase set off by dashes in the text in which Benjamin speaks of the moment when a series of images are set in motion, “unfolding the views of himself

1 Walter Benjamin. “The Storyteller”. *Selected Writings (SW)*, vol. 3 (1935-1938) Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge: Harvard University Press. P. 368-369.

2 Walter Benjamin. “Der Erzähler”. *Gesammelte Schriften (GS)* II.2. Ed. Rolf Tiedemann and Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. P. 449-450.

under which [the dying man] has encountered himself *without being aware of it*.” For example, Shoshana Felman paraphrases the moment as follows:

Medieval paintings [...] show the archetypal or inaugural site of narration to be the deathbed, in which the dying man (or the original narrator) reviews his life (evokes his memories) and thus addresses the events and lessons of his past to those surrounding him. A dying speaker is a naturally authoritative storyteller: he borrows his authority from death.³

I take issue with two aspects of this account: first, that the dying man *speaks* on his death bed, “addressing the events and lessons of his past to those surrounding him;” and second, that the reviewed life – or at least the images of it that are set in motion – are indeed his. If on the verge of death a series of images is indeed set in motion, they are, Benjamin emphasizes, views of the dying man under which he encounters himself *without being aware of it*. They are views of his life but, strangely enough, only to the extent that they do not belong to him, only to the extent that they are self-encounters without self-consciousness, moments recorded without the man’s knowledge, moments that are unconsciously retained and obviously archived. It is in this sense that one must understand Benjamin’s use of the term “unforgettable.” “Suddenly,” he writes, “in his expressions and looks the unforgettable emerges [*so geht mit einem Mal in seinen Mienen und Blicken das Unvergeßliche auf*].” Such views, I want to stress, remain unforgettable precisely to the extent that they were never consciously registered and never available to conscious recall. Only that which was never remembered, only that which will have been unknowingly retained elsewhere in a space *of* the person but not *belonging to* him, is it impossible to forget. What is unforgettable are not privileged moments of self-observation and self-recognition but rather scenes of self-encounter without self-awareness, scenes that are less the stuff of one’s own life story or autobiography than of a sort of auto-hetero-biography. Only the latter, I would suggest, are the stuff of which stories are made.

It should further be noted that the unforgettable is imparted and shared not in words but in looks. In contrast to Felman who claims that the “dying man (or the original narrator) reviews his life (evokes his memories) and [...] addresses the events and lessons of his past to those surrounding him,” I would emphasize how the scene transpires in silence, how its mode of address – such as it is – is visual rather than verbal. And what is seen is not a static image – even if Benjamin begins here by evoking medieval paintings – but rather “a *series of images set in motion*” inside a man as his life comes to an end. This series has more to do with cinematic projections than painterly depictions. Such projections are explicitly thematized in that other Benjamin text

3 Shoshana Felman. *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press, 2002. P. 28.

to which I referred earlier. Reading it together with *The Storyteller*, I hope to tease out the cinematic dimension of the scene of transmission described in the latter. Initially composed for inclusion in *Berlin Childhood*, the passage in question does not appear in the recently published English edition of Benjamin's *Selected Writing* and is to be found only at the very end of the 1934 draft published in volume 4, part 1 of the *Gesammelten Schriften*. I cite it here first in my own English translation and then again in the original German.

I imagine that the life that is said to pass before one's eyes at the moment of death is composed of those images that only the little man has of us all. They flit by quickly like pages in those tightly bound flipbooks that were the precursors of our cinematographs. With a slight pressure, the thumb moves across the edges of the page and the images, barely distinguishable from one another, become visible for just a second. In their fleeting succession one comes to recognize the boxer at work and the swimmer in his struggle against the waves. The little man has these images of me.

Ich denke mir, daß jenes „ganze Leben“, von dem man sich erzählt, daß es vorm Blick der Sterbenden vorbeizieht, aus solchen Bildern sich zusammensetzt, wie sie das Männlein von uns allen hat. Sie flitzen rasch vorbei wie jene Blätter der straff gebundenen Büchlein, die einmal Vorläufer unserer Kinomatographen waren. Mit leisem Druck bewegte sich der Daumen an ihrer Schnittfläche entlang; dann wurden sekundenweise Bilder sichtbar, die sich voneinander fast nicht unterschieden. In ihrem flüchtigen Ablauf ließen sie den Boxer bei der Arbeit und den Schwimmer, wie er mit seinen Wellen kämpft, erkennen. Das Männlein hat die Bilder auch von mir.⁴

The “little man” referred to here is *das bucklicht Männlein*, a figure that surfaces frequently in Benjamin's writings of the thirties ranging from *Berlin Childhood* to his Kafka essay to the theses on the philosophy of history. As has often been noted, the figure is associated with moments of rupture and strange forms of address. Thus, for example, in the last section of the final version of *Berlin Childhood* Benjamin recalls how his mother would say “*Ungeschickt läßt grüßen* [Greetings from Mr. Clumsy]” when he had broken or dropped something. “And now I understood what she was talking about,” he adds. “She was referring to the little hunchback who had been looking at me. Whoever is looked at by this little man pays no attention. Either to himself or to the little man. He stands dazed before a heap of fragments.” Benjamin's explanation of the unsettling mode of address associated with the look of the little man is accompanied by a citation of the following lines from *Des Knaben Wunderhorn*:

4 GS IV.1. P. 304

When I go up to my kitchen stove
 To make a little soup,
 I find a little hunchback there
 Has cracked my little stoup⁵

*Will ich in mein Küchel gehn,
 Will mein Süpplein kochen;
 Steht ein bucklicht Männlein da,
 Hat mein Töpflein brochen⁶*

Again, Benjamin emphasizes that he never saw the little man. “It was he who always saw me.” As an unseen seer and as one whose look has a shattering effect upon those at whom it is directed, the hunchback is associated not only with accidents that happen but, moreover, with an accidenting of the self. His visual address comes from elsewhere, but it is a kind of outside on the inside, a blind spot in one’s field of vision, a spot one has a vested interest in not knowing or seeing. It is a spot one sees only by accident, a spot whose blinding impact one experiences only in the form of a mishap.⁷ Accidenting the self, the hunchback’s address opens it to an otherness within. To be addressed by “Ungeschickt” is to be greeted not only by that which makes one clumsy and accident prone, but also by that which comes in the form of an accident. As his name *Ungeschickt* suggests, his greeting is never exactly sent, never sent from anywhere specific and never from a place located in any simple sense outside the self. If anything, his greeting opens the addressee to a locus of alterity one can only stumble on, a place already shattered and in ruins.

An unseen seer and unsent sender, the little man appears in the 1934 draft of *Berlin Childhood* cited earlier as a strange kind of receiver or, to be more specific, as a proto-cinematic recording device. Allow me to cite again the relevant passage. “I imagine,” Benjamin writes,

that the life that is said to pass before one’s eyes at the moment of death is composed of those images that only the little man has of us all. They flit by quickly like pages in those tightly bound flipbooks that were the precursors of

5 *SW* 3. P. 385

6 *GS* IV.1. P. 303

7 Cf. in this regard the language of sparks Benjamin uses in *A Little History of Photography* to describe what Barthes would later refer to as the “punctum” of the image. “Immerse yourself in such a picture long enough and you will realize to what extent opposites touch, here too: the most precise technology can give its products a magical value, such as a painted picture can never again have for us. No matter how artful the photographer, no matter how carefully posed his subject, the beholder feels an irresistible urge to search such a picture for the tiny spark of contingency, of the here and now, with which reality has, so to speak, seared the complexion of the image, to find the inconspicuous spot where in the immediacy of that long-forgotten moment the future nests so eloquently that we, looking back, may rediscover it. For it is another nature that speaks to the camera [...]” (*SW* 2. P. 510; *GS* II.1. P. 371) [trans. mod.] I discuss this language of sparks in “Of Big Ears and Bondage: Benjamin, Kafka and the Static of the Sirens.” *German Quarterly*, vol. 87, no. 2, Spring 2014. P. 196-215.

our cinematographs. With a slight pressure, the thumb moves across the edges of the page and the images, barely distinguishable from one another, become visible for just a second [...] The little man has these images of me.⁸

As in *The Storyteller*, it is a question here of a culminating moment, the very instant when one's life is said to pass before one's eyes at the moment of death. Life passes as though each of its moments were a separate image bound together in a little flipbook. The slight pressure of the thumb across the edges of the page sets these images in motion, giving them the cinematic appearance of visual fluidity and biographical continuity. That it is the "little man" who, according to Benjamin, "has these images of me," "images that only [he] has of us all," suggests, however, that what passes fleetingly before the dying man's eyes is not so much the film of his life as *out-takes* from it (just as the passage we are reading is itself a kind of outtake from *Berlin Childhood*). Even though the little man is now associated more with receiving than sending, more with mechanical modes of recording than disruptive ways of greeting, in both cases he marks a disruption of the self and an opening of one's life story.

The images passing before the dying man's eyes do not in this sense belong to him or the experience he has had of himself. Like the optical unconscious discussed in *A Little History of Photography*, it is a question here of "another nature that speaks to the camera rather than to the eye." It is "other," Benjamin explains, "above all in the sense that the space informed by human consciousness gives way to a space informed by the unconscious." What "speaks to the camera rather than to the eye," what addresses it and is recorded mechanically by it, are precisely those moments of encounter discussed in *The Storyteller*. Referring once again to images said to pass before one's eyes at the moment of death, Benjamin describes them as the views of himself that a dying man has under which he has encountered himself without being aware of it.

Though not explicitly mentioned in *The Storyteller*, the figure of the little hunchback seems to hover at the edge of the scene, peering through the cinematic terms that *The Storyteller* seems to borrow from the 1934 draft of *Berlin Childhood*.¹⁰ Not only are the terms cinematic – to recall, Benjamin

8 *GS* IV.1. P. 304.

9 *SW* 2. P. 510; *GS* II.1. P. 371

10 That this edge is a bedside reminds us of related appearances of the little man in *Berlin Childhood* and the Kafka essay where he addresses a little child, kneeling at the side of his bed, about to say his prayers „*Liebes Kindlein, ach, ich bit,/ Bet fürs bucklicht Männlein mit.*“ (*GS* IV.1. P. 304) In the final version of *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* this quote appears in the very last lines making an implicit connection between the signifiers *Bett, bitt, and mitbeten*. Cf. "Of Big Ears and Bondage." Perhaps more importantly in this context is the association

writes of “a sequence of images set in motion” – but the entire scene plays out as a silent film screening, since the dying man communicates to his audience not with words but only with his “expressions and looks.” Given the silence of this scene, as Benjamin depicts it, it is all the more curious that Felman would refer to it as an “inaugural site of *narration*.” The silence, it seems, is all too easy to miss. Rather than filling it in, however, as others feel impelled to do, I would like to underscore it and, in the process, explore the untold ways in which the scene acts out precisely what cannot be put into words or included in a narrative of the self. To do so, I would suggest, one needs to have the similarly worded passage from *Berlin Childhood* in mind and imagine the little hunchback hovering at the edge of this already liminal scene. Everywhere and nowhere, he is at once a keeper of recorded images and a kind of unconscious projector. No longer setting images of a life bound in a little flipbook in motion with the brush of his thumb, he is associated instead with an inner mechanism by which pictures move themselves.¹¹ “A series of images is set in motion inside the dying man,” writes Benjamin. “They are views of himself under which he will have encountered himself without realizing it.” These views are then silently screened on the face – above all in the expressions and looks – of the dying man. As noted earlier, they are views coming from elsewhere, images the man himself has never consciously seen, images that have been unconsciously archived and unwittingly projected. What suddenly surfaces in the dying man’s looks and expressions is what Benjamin calls “the unforgettable,” *das Unvergessliche*. As Freud observes in *Beyond the Pleasure Principle*, a text Benjamin cites and elaborates on in his Baudelaire essay, memory fragments “are often most enduring when the incident which left them behind was one that never entered consciousness.”¹²

Like Freud, Benjamin struggles to say where and in what form the “unforgettable” endures. His recourse to gestural language and folkloric figures such as the little hunchback is telling in this regard; for it suggests, first, that there was perhaps no more proper, non-gestural way for him to describe unconscious processes of registration, projection and transmission; and

of the little hunchback, connected in the 1934 draft with the threshold of death, with that of the *Jahrhundertsschwelle*. Thus the final draft concludes, „Jetzt hat [das Männlein] seine Arbeit hinter sich. Doch seine Stimme, welche an das Summen des Gasstrumpfs anklingt, wispert über die Jahrhundertsschwelle mir die Worte nach: „Liebes Kindlein, ach, ich bit,/ Bet fürs bucklicht Männlein mit.“ (GS IV.1. P. 304)

- 11 Thus, when Benjamin speaks at this point of “a sequence of images ... set in motion inside a man [im Innern des Menschen],” we should view this inside less as an organic interior or consciously accessible archive than as a kind of mnemonic prosthesis and inner mechanism.
- 12 Sigmund Freud. *Beyond the Pleasure Principle*. Cited in Felman. *The Juridical Unconscious* (as note 3). P. 190 fn. 70.

second, that his way of silently staging what cannot be said more directly as an interweaving of folklore, moving pictures and medieval paintings allows these seemingly discrete genres to interact and be read ultimately in their co-implication. Indeed, if there is a privileged relationship between scenes of weaving and the act of storytelling in Benjamin's essay, it is not just because the latter reached its historical highpoint in the age of artisanal production or that weaving permitted those gathered together to listen with a kind of distracted attention to the stories being told but also because weaving stands first and foremost in *The Storyteller* for the inextricable interrelationship of various, seemingly discrete activities. Nowhere is this point made more forcefully than in his concluding remarks about the coordination of soul, eye, and hand in the act of storytelling.

Having just cited a passage from Valéry, he comments:

With these words, soul, eye, and hand are brought into connection. Interacting with one another, they determine a practice. We are no longer familiar with this practice. The role of the hand in production has become much more modest, and the place it filled in storytelling lies in waste. (After all, storytelling in its sensory aspect was never for the voice alone. Rather, in genuine storytelling the hand plays a part which supports what is expressed in a hundred ways with its gestures trained by work.) That old coordination of the soul, the eye, and the hand, which emerges in Valéry's words, is that of the artisan which we encounter whenever the art of storytelling is at home.¹³

In addition to the interactions of which Benjamin speaks, the passage is notable for its own signifying network. In the German the terms *Werk*, *wirken*, *Handwerk*, and *ineinanderwirken* are themselves woven into and through one another – perhaps in silent acknowledgement of the derivation of the terms *Werk* and *wirken* from *Flechtwerk* – that is, from basket- or wickerwork. Benjamin's point is that the handiwork of weaving must be understood in its inextricable relation to the work of the hands in storytelling, to a gestural language that not only supports vocal expression but also – with and against it – may tell other stories of its own. This is certainly the case in the scene of transmission silently enacted in section X, itself a densely woven intertext, to which I now return. Reading this scene through Benjamin's remarks on the little man and his flipbook, we are led to view the face of the dying man as a kind of cinematic screen on which the unforgettable is projected. Whereas film usually provides the illusion of continuous motion through the projection of twenty-four frames per second, here the continuity is illusory for other reasons as well. For under the guise of reviewing his life story as an intact and seamless narrative what the dying man actually projects in his looks and expressions is the very life he will never have consciously lived,

13 *SW* 3. P. 161-62.

those moments of self-encounter of which he was unaware. If we continue to read *The Storyteller* through the 1934 draft of *Berlin Childhood*, we might note the way the phrase “mit einem Mal” [suddenly] in the former seems to replace the adverb “sekundenweise” in the latter in which it is a question of “images, barely distinguishable from one another, becom[ing] visible for just a second” [*dann wurden sekundenweise Bilder sichtbar, die sich voneinander fast nicht unterschieden*]. Whereas the former emphasizes the startling eruption of moving images that, coming from “inside the man,” in fact seem to come out of nowhere, the latter seems to accentuate the speed at which they flit by, moving so quickly that they are barely distinguishable from another, and, as such, give the appearance of cinematic continuity.

Yet, as I have argued elsewhere, the word “second” has special resonances in Benjamin’s work and these resonances may themselves be heard in the superimposition of *Berlin Childhood* and *The Storyteller*. As Benjamin writes in his 1940 theses on the philosophy of history, yet another text in which the figure of the little hunchback returns, this time in conjunction with a hidden chess player and the “services of theology” which themselves “have to be kept out of sight,” he describes the second [*die Sekunde*] as the strait gate [*enge Pforte*] through which the messiah might enter.

As Benjamin’s troping of the second as a doorway suggests, it is a question here more of narrow opening of time than of a small temporal unit. This opening of time has its counterpart in “The Storyteller” in the sudden gaping of that culminating moment in the dying man’s life when, according to legend, he is supposed to see his entire life pass in review before his eyes. What opens in Benjamin’s rewriting of this legendary moment is the projection of another story, the screening of out-takes of the dying man’s life. This sudden emergence of moving pictures, I would argue, has something of the messianic. What emerges in the dying man’s looks and expressions is messianic not in an extra-temporal, transcendental sense but in the sense of a sudden return of that which heretofore had no place in the man’s life, the return of what had been missed repeatedly and remained irreducibly other and imperceptible in moments self-encounter.

This shift from a culminating moment in which everything allegedly comes together suddenly and with tremendous concision to a narrow opening of time at the very threshold of life and death reminds one of that passage in the Kafka essay in which Benjamin, quoting a great rabbi, observes that when the Messiah comes he will transform the world not so much through great acts of violence but merely through a minimal modification. Not only is the hunchback once again very much on the scene but the speculation regarding the messiah’s world-altering intervention bears directly on the little man’s association with “distorted life” [*entstellte[s] Leben*] and indirectly on his stooped posture and generally distorted form.

This little man is at home in distorted life. He will disappear with the coming of the Messiah, who (a great rabbi once said) will not wish to change the world by force but will merely make a slight adjustment in it.

*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.*¹⁴

The small *Zurechtstellung* of which Benjamin speaks, setting the term in pointed apposition to the *entstelltes Leben* or distorted life in which the little man is said to abide, seems to suggest a process of setting things aright and of allowing the permanently bent-over hunchback finally to stand up straight. As the great rabbi observes, however, this *Zurechtstellung* will occur less as a wrenchingly orthopedic correction, less as a violently chiropractic process of putting something back in its rightful place, than as a “slight adjustment,” an ever so insignificant and barely perceptible shift. It is an alteration as small as a paranomastic exchange of letters in a word (as in Joyce’s “The letter! The litter!”) or a diacritical change of spacing between them (as in Hamacher’s title *Die Sekunde der Inversion* that must also be read as “*Diese Kunde der Inversion*”). In Benjamin’s *The Storyteller* this shift occurs as an ever-so-fleeting opening of that legendarily culminating moment when one’s life is supposed to pass before one’s eyes at the moment of death. As in the last scene of *Berlin Childhood around 1900* where the little hunchback may be heard to whisper across the threshold of the new century [*die Jahrhundertschwelle*], here the doorway of life-death gapes slightly and a heretofore untold and untellable life story, the story of one’s other life, of one’s missed self-encounters, suddenly emerges, projected with incredible rapidity as a silent film or as what Benjamin will later refer to in the fifteenth of his famous theses as “historical time-lapse photography” [*ein historischer Zeitraffer*] on the face of the dying man.

It is curious then that in the context of the temporal breaches and unconscious screenings depicted at the end of the tenth section of *The Storyteller* Benjamin should speak of narrative authority. “The unforgettable,” he says, “imparts to everything that concerned [the man on his deathbed] the authority which even the poorest wretch in dying possesses for the living around him. This authority is at the very source of storytelling.” [*Am Ursprung des Erzählens steht diese Autorität.*]¹⁵ If there is authority here, it is authorless. It is a source, ironically, that is without origin. If even the poorest wretch is said to possess it for those around him, this is not because it is an inalienable

¹⁴ *GS* II.2. P. 432.

¹⁵ *SW* 3. P. 368; *GS* II.1. P. 450.

property but rather because it concerns what was never in his possession in the first place.¹⁶

The shift is crucial, enabling us in turn to understand the distinction Benjamin makes between the noun *Tradition* and the adjective *tradierbar*, between what he describes in the thirteenth section as a chain of tradition created by memory that passes on a happening from one generation to the next and the “transmissible form” real life [*gelebtes Leben*] first assumes at the moment of death. The latter remark introduces the deathbed scene we have been analyzing. As this analysis has sought to suggest, there is a crucial difference between the chain of tradition created by memory and the concatenation of images associated with the “unforgettable” that is suddenly and unwittingly projected in the expressions and looks of the dying man. As we have already had occasion to note, these are not conscious images to which the man has direct access but unconscious projections those gathered around him are given to see.

Yet, what they themselves actually observe is unclear. Indeed, when life takes on “transmissible form,” it appears to do so blindly, mechanically and unconsciously. The views of himself which the dying man had never before seen, the self-encounters of which he had been unaware, thus suddenly find themselves screened on his face. Just as something within him, something we have referred to for lack of a better term as “the little man,” has blindly recorded these encounters, and just as these unforgettable images have been mechanically set in motion and unwittingly projected in his looks and expressions, so too can we assume that those in a position to view them do so without knowing what they are seeing and in turn pass them along without realizing they are doing so, without ever having possessed them in the first place.¹⁷ This, I would

16 This includes those moments of self-encounter of which one is not consciously aware and the “unforgettable” that endures precisely insofar as it never entered consciousness or conscious memory in the first place.

17 What it might mean to take things in without understanding them and how important this is to the retention and transmission of stories is discussed by Benjamin in section VIII. “There is nothing,” the section begins, “that commends a story to memory more effectively than the chaste compactness which precludes psychological analysis. And the more natural the process by which the storyteller foregoes psychological shading, the greater becomes the story’s claim to a place in the memory of the listener, the more completely is it integrated into his own experience, the greater will be his inclination to repeat it to someone else someday, sooner or later. This process of assimilation which takes place in depth, requires a sense of relaxation which is becoming rarer and rarer. If sleep is the apogee of physical relaxation, boredom is the apogee of mental relaxation.... For storytelling is always the art of repeating stories, and this art is lost when the stories are no longer retained. It is lost because there is no more weaving and spinning to go on while they are being listened to. The more self-forgetful the listener is, the more deeply is what he listens to impressed upon his memory.”

suggest, is what Benjamin means when he speaks of life assuming transmissible form at the moment of death. Such transmissions have more the form of an unconscious *chain reaction* than a traditional sequence created by memory. Rather than being consciously passed on as possessions from one generation to the next, they are perpetually *disowned*.¹⁸ And it is in this way that we can understand how the authority of which Benjamin speaks, the authority that is said to be at the source of storytelling, is authorless.

I imagine the X then as the pivot on which Benjamin's text turns, operating a slight but decisive shift from chains of tradition created by memory and transmitted across generations to chain reactions in which what has been unwittingly recorded, projected and viewed is unwittingly passed on. It operates a shift from property and its inheritance to inappropriable, unpossessable and unforgettable scenes being perpetually disowned. It operates a shift from the voice to the hands in which the latter are no longer understood merely to subtend and underscore what is said but through their silent gestures to tell a story of their own. In this sense "hand gestures" themselves stand for dumbshow performances and silently screened projections. And finally it opens the moment of death itself to an otherness within, insofar as the myth of the culminating instant at which suddenly and with unbelievable speed an entire life passes in review before the dying man's eyes gives way to projections of the life of another, a series of discontinuous moments connected neither with one another nor with the conscious experience of the one who had gone through them. Something radically other opens and is set in motion at the very limit of life and death. It is this opening, I would suggest, that is the very stuff of which stories are made.

(*SW* 3. P 366-367; *GS* II.2. P. 446) Needless to say, there is much that must be adjusted here to understand it in relation to the passage in section X especially with regard to terms like "memory" and "repetition." Yet even here it does not appear that Benjamin is speaking about memory as a process of conscious understanding and retention. Quite the contrary. To be bored while listening to a story is to attend to it in a pointedly inattentive and distracted manner. This inattentiveness and "self-forgetfulness" loosens the otherwise tight weave of concentration and conscious focus, allowing what is heard to pass more easily into the so-called "depths" where another "process of assimilation" is performed. One wonders here where the locus of memory is and whether the memory in question has to do primarily with conscious recall. Similarly, when Benjamin describes storytelling as "the art of repeating stories" one wonders what repetition involves. Might it not be more akin to unconscious acting out where what is silently performed is precisely that which cannot be consciously recalled and put into words? His remarks on hands and the role they play in storytelling seems to allude precisely to this gestural dimension.

18 Cf. Stanley Cavell. *Disowning Knowledge: In Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Michel Viegnès

Home, Dark Home

Décors aporétiques chez Borges et Mandiargues

An important motif of twentieth century fantastic literature is the exploration of a house or a room whose furniture and spatial organization are disconcerting. Such a motif is presumably symptomatic of a deep questioning on space structure understood according to Euclides and Newton ; it also echoes the anthropological crisis of the very notion of « place », a crisis mirrored in literature, visual arts and cinema, which can be deciphered in particular descriptive passages signaling the aporetic turn of narrative in fictions by J.-L. Borgès and André Pieyre de Mandiargues.

L'intérieur agencé d'une manière aberrante, déconcertante, d'un édifice que découvre et explore un personnage, parfois en l'absence de son occupant légitime ou supposé, est un *topos* assez fréquent du récit fantastique. Ni le déplacement corporel du personnage, ni celui du regard de l'instance narrative ou descriptive, ne suffisent à construire une topographie intelligible à partir de cet espace à la fois prolixe et mutique, lieu et *non-lieu*, composant avec son mobilier et ses objets un décor abscons pour un drame difficilement prévisible. Plus que toute époque antérieure, le vingtième siècle a mis à mal la notion de *lieu* en tant que portion d'espace circonscrite et fortement investie de sens, que ce soit par le sacré, l'histoire collective et familiale, les identités sociales ou le vécu individuel.¹ Cette *dislocation*, au sens propre, n'est pas seulement reflétée dans les arts visuels, elle a aussi affecté en profondeur la littérature.

Dans certaines « fictions » de Jorge Luis Borges, le traitement particulier de l'espace reflète une ontologie foncièrement paradoxale : on pense à de grands classiques tels que *Tlon Uqbar Orbis Tertius* ou *L'Immortel*. Un récit moins connu, « There are more things », que Borges présente lui-même dans l'« Épilogue » du *Livre de sable* comme un pastiche de Lovecraft², est

1 Sur cette question, voir l'étude classique de Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, et Michel Collot et Françoise Chenet (éd.), *Le Paysage, état des lieux*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1999, Paris, Ousia, 2001.

2 *Le Livre de sable* [1975], trad. Françoise Rosset, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 146. En même temps, le récit est dédié « à la mémoire de Howard Phillips Lovecraft » : curieux et complexe rapport de Borges à l'auteur de « The Dunwich Horror » – probable intertexte de cette nouvelle – et qui évoque les paradoxes détaillés par Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence*. On peut lire dans « Les

l'occasion d'une réflexion sur l'arrière-fond cognitif de notre perception de l'espace et des formes. Le narrateur autodiégétique de ce récit, dont le titre est une citation aisément identifiable de *Hamlet*, s'introduit nuitamment dans une maison ayant appartenu à un oncle défunt et qui été entièrement transformée de l'intérieur. Il y découvre au rez-de-chaussée des meubles aux formes si étranges qu'il lui est impossible de les décrire : « je ne suis pas sûr de les avoir vus, malgré l'aveuglante lumière »³, concède-t-il, car « pour voir une chose il faut la comprendre »⁴.

Ce mobilier, ayant été adapté à l'usage d'un être venu d'un monde à la structure spatiale différente, n'est pas intelligible ni même *perceptible* pour le narrateur, selon l'idée que la seule information sensorielle est nulle et non avenue si elle n'est pas « traitée » à l'intérieur d'un paradigme connu. La conclusion de ce paragraphe renverse les données de l'équation : « Si nous avions une vision réelle de l'univers, peut-être pourrions-nous le comprendre »⁵, ce qui suggère que nos organes sensoriels eux-mêmes ne sont pas adaptés à une perception adéquate et complète du réel, une idée avancée déjà par le narrateur de Maupassant à la fin du *Horla*. En outre, il est ironique que le narrateur de Borges se réfère ici à l'univers en tant qu'unité potentiellement intelligible, alors que précédemment il avait caractérisé la maison de son oncle défunt comme un véritable chaos esthétique, image d'un « multivers » fait de parties hétéroclites, à rebours de la doctrine de Leibniz : « Enfant, j'avais pris mon parti de ces laideurs, comme on accepte ces choses incompatibles qu'on appelle univers, du seul fait qu'elles coexistent ».⁶

Il faut rappeler que la maison de son oncle avait été initialement construite par un architecte nommé Alexander Muir, presbytérien rigoriste qui avait

théologiens », une nouvelle de *L'Aleph*, cette réflexion que l'on pourrait lire en parallèle : « Il y a des gens qui recherchent l'amour d'une femme pour l'oublier, pour ne plus penser à elle ; de même Aurélien voulait surpasser Jean de Pannonie pour conjurer l'aversion que ce dernier lui inspirait, non pour lui causer du mal » (*L'Aleph*, trad. Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1967, rééd. « L'Imaginaire », 2014, p. 51). « There are more things » est probablement un tel exorcisme, en forme d'hommage paradoxal au génial cauchemarleur de Providence.

3 *Le Livre de sable*, *op.cit.*, p. 67. Pour chaque citation en traduction française, la note mentionnera le numéro de page de la même édition et citera l'original, tiré du Pdf de la réédition d'*El Libro de arena* chez Alianza Editorial S.A., Madrid, 1998 (biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/libro_de_arena.pdf, consulté le 20.03.2017) : « *no estoy seguro de haberlos visto, pese a la despiadada luz blanca* ».

4 *Ibid.*, p. 68. (« *Para ver una cosa hay que comprenderla* »).

5 *Ibid.*, p. 67-68 (« *Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos* »).

6 *Ibid.*, p. 60 (« *De chico, yo aceptaba esas fealdades como se aceptan esas cosas incompatibles que solo por razón de coexistir llevan el nombre de Universo* »).

refusé de dresser les plans d'une chapelle catholique, temple d'idolâtrie selon sa confession. *A fortiori* avait-il rejeté la commande de celui qui avait racheté la maison après le décès de l'oncle, un certain Max Preetorius :

Ce juif de Preetorius voulait que je démolisse ce que j'avais construit et que je bricole à la place quelque chose de monstrueux. L'abomination peut prendre des formes diverses.⁷

Le narrateur borgésien féru de philosophie et de science, pour qui « il n'y a pas d'autre énigme que le temps, cette trame sans fin du passé, du présent, de l'avenir, du toujours et du jamais »⁸, va donc être forcé de s'intéresser en priorité à la structure de l'espace, telle qu'elle est modélisée selon des géométries non-euclidiennes, comme celle que développe à la fin du dix-neuvième siècle le mathématicien anglais Charles Howard Hinton, dont le nom apparaît dans le récit.⁹ Fatale préfiguration du drame futur, le narrateur se remémore « les prismes et les pyramides que nous dressâmes à l'étage où il [l'oncle] avait son bureau »¹⁰.

Autre mise en abyme et prolepse narrative, ce rêve du narrateur, précédant l'exploration de la maison remodelée de l'intérieur selon les plans de Preetorius:

A l'aube je rêvai d'une gravure de Piranèse que je n'avais jamais vue ou que, si j'avais vue, j'avais oubliée, et qui représentait un labyrinthe. C'était un amphithéâtre de pierre entouré de cyprès et qui dépassait la cime de ces arbres. Il n'y avait ni portes ni fenêtres mais une rangée infinie de fentes verticales et étroites. A l'aide d'une loupe, je cherchais à voir le Minotaure. Je l'aperçus enfin. C'était le monstre d'un monstre ; il tenait moins du taureau que du bison et, son corps d'homme allongé par terre, il semblait dormir et rêver. Rêver de quoi ou de qui ?¹¹

7 *Ibid.*, p. 63 (« *El judezno ese de Preetorius quería que yo destruyera mi obra y que en su lugar pergeñara una cosa monstruosa. La abominación tiene muchas formas* »).

8 *Ibid.*, p. 67 (« *...no hay otro enigma que el tiempo, esa infinita urdimbre del ayer, del hoy, del porvenir, del siempre y del nunca* »).

9 Charles H. Hinton (1853-1907) est sinon l'inventeur, du moins le promoteur du concept de « quatrième dimension » dans son ouvrage *A New Era of Thought* (1888). Il était également auteur de textes de fiction, dans la veine de ce que H.G Wells appellera *scientific romances*, avant que Hugo Gernsback ne crée le terme de « science-fiction ».

10 *Ibid.* (« *los prismas y pirámides que erigimos en el piso del escritorio* »).

11 *Ibid.*, p. 64 (« *Hacia el alba soñé con un grabado a la manera de Piranesi, que no había visto nunca o que había visto y olvidado, y que representaba el laberinto. Era un anfiteatro de piedra, cercado de cipreses y más alto que las copas de los cipreses. No había ni puertas ni ventanas, pero sí una hilera infinita de hendidias verticales y*

On sait que que Borges appréciait particulièrement Piranèse et possédait l'une de ses *vedute* de la Villa Adriana dans sa résidence de Buenos Aires. Mais il s'agit ici d'une œuvre « rêvée » : cette gravure imaginaire de l'auteur vénitien des *Prisons imaginaires* (*Carceri d'invenzione*) est elle-même, en tant qu'*ekphrasis*, un imaginaire imaginé, ou en d'autres termes « le monstre d'un monstre ». Cette formule peut annoncer la monstruosité « au carré » et donc irreprésentable que va rencontrer le narrateur, ou bien faire allusion à la réciprocité de la perception monstrueuse : le corps humain et l'espace euclidien auquel il est adapté apparaîtra tout aussi monstrueux aux yeux de l'être indescriptible que ce dernier aux yeux du narrateur. Chacun à sa manière, aussi bien le narrateur que le « monstre » dans son environnement, est le rêve ou le cauchemar de l'autre. Lorsqu'il se demande de qui ou de quoi peut bien rêver le Minotaure endormi, le narrateur – c'est-à-dire ce *je* narrant censé avoir déjà vécu l'aventure du *je* narré – « sait » déjà que le monstre rêve de lui et de son monde terrestre, et d'une certaine manière leur confère l'existence, selon un paradoxe assez classique que l'on trouvait déjà dans « Les ruines circulaires » de *Ficciones* (1944) et que reprend Julio Cortázar dans « La nuit face au ciel », une nouvelle du recueil *Les Armes secrètes* (1956).

Pour revenir à la problématique de l'espace, on reconnaîtra dans cette description d'un lieu sans portes ni fenêtres une allusion à la monadologie de Leibniz, d'autant plus significative que le nom du philosophe-mathématicien n'est jamais mentionné, alors que le récit abonde en références philosophiques et théologiques : Berkeley, Knox, Schopenhauer, Royce, Hinton, et que la célèbre *Bibliothèque de Babel* du recueil *Ficciones* peut être lue comme une allégorie de l'univers leibnizien.¹² Le microcosme piranésien décrit ici est une monade, et « There are more things » est le récit d'une rencontre théoriquement impossible entre deux entités qui ne sont pas compossibles selon les lois de la géométrie :

Aucune des formes insensées qu'il me fut donné de voir cette nuit-là ne correspondait à l'être humain ni à un usage imaginable. J'éprouvai du dégoût et de l'effroi. Je découvris dans l'un des angles de la pièce une échelle verticale qui menait à l'étage supérieur. Les larges barreaux de fer, dont le nombre devait dépasser la dizaine, étaient disposés à des intervalles irréguliers. Cette échelle, qui postulait l'usage de mains et de pieds, était compréhensible et j'en éprouvai un certain réconfort. J'éteignis la lumière et me tins un moment aux aguets

angostas. Con un vidrio de aumento yo trataba de ver el minotauro. Al fin lo percibí. Era el monstruo de un monstruo; tenía menos de toro que de bisonte y, tendido en la tierra el cuerpo humano, parecía dormir y soñar. ¿Soñar con qué o con quién? »).

12 Ce rapprochement a été fait par plusieurs commentateurs. Dans *Jorge Luis Borges, vérité et univers fictionnels*, Jean-Pierre Mourey rappelle que le fameux Pierre Ménard « auteur du *Quijote* » est aussi l'auteur d'une étude sur la *Caractéristica universalis* de Leibniz (Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1988, p. 79).

dans l'obscurité. Je n'entendis pas le moindre bruit mais la présence de ces objets échappant à l'entendement me troublait.¹³

L'une des aberrations architecturales de la cité-fantôme de « L'Immortel », dans le recueil *L'Aleph*, était l'irrégularité des escaliers ; ici, le symbolisme de l'échelle est ironiquement subverti. Contrairement à une échelle de Jacob, celle-ci ne conduit pas vers des degrés de plus en plus harmonieux de l'univers, mais au contraire vers des régions de plus en plus infernales du chaos :

Le cauchemar qu'était l'étage inférieur s'amplifiait et se déchaînait à celui-ci. On y voyait beaucoup d'objets, ou quelques-uns seulement mais qui s'imbriquaient les uns dans les autres. Je me souviens maintenant d'une sorte de longue table d'opération, très haute, en forme de U, avec des cavités circulaires à ses extrémités. Je pensai que c'était peut-être le lit de l'habitant, dont la monstrueuse anatomie se révélait ainsi, de manière oblique, comme celle d'un animal ou d'un dieu, par son ombre. Un passage de Lucain, lu jadis et oublié, me fit prononcer le mot *amphisbène*, qui évoquait sans le rendre certes dans son intégralité ce que mes yeux allaient voir. Je me rappelle également une glace en forme de V qui allait se perdre dans la pénombre du plafond.¹⁴

Il est révélateur que même le nombre des objets qui devraient structurer ce nouvel espace reste indéterminable. Si l'on admet que la réalité est construite selon les cinq paramètres fondamentaux de l'espace, du temps, de la forme, de la matière (ou substance) et du nombre¹⁵, ce dernier doit aussi sombrer dans le naufrage ontologique que vit la conscience du narrateur : on ne sait s'il y a « beaucoup d'objets ou quelques-uns seulement, mais qui s'imbriquaient les

13 *Op. cit.*, p. 68 (« *Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror. En uno de los ángulos descubrí una escalera vertical, que daba al otro piso. Entre los anchos tramos de hierro, que no pasarían de diez, había huecos irregulares. Esa escalera, que postulaba manos y pies, era comprensible y de algún modo me alivió. Apagué la luz y aguardé un tiempo en la oscuridad. No oí el menor sonido, pero la presencia de las cosas incomprensibles me perturbaba* »).

14 *Ibid.*, p. 69 (« *La pesadilla que prefiguraba el piso inferior se agitaba y florecía en el último. Había muchos objetos o unos pocos objetos entretrejidos. Recupero ahora una suerte de larga mesa operatoria, muy alta, en forma de U, con hoyos circulares en los extremos. Pensé que podía ser el lecho del habitante, cuya monstruosa anatomía se revelaba así, oblicuamente, como la de un animal o un dios, por su sombra. De alguna página de Lucano, leída hace años y olvidada, vino a mi boca la palabra anfisbena, que sugería, pero que no agotaba por cierto lo que verían luego mis ojos. Asimismo recuerdo una V de espejos que se perdía en la tiniebla superior* »).

15 Cf. Frithjof Schuon, « Structure et universalité des conditions de l'existence », dans *Du divin à l'humain*, Paris, Le Courrier du Livre, p. 61-75.

uns dans les autres »¹⁶. A la fin, en outre, le narrateur évoque la présence de « quelque chose de pesant, de lent et de multiple »¹⁷ qui s'approche de lui, évoquant le « chaos rampant » de la mythologie lovecraftienne, où s'effondre la distinction fondatrice du singulier et du pluriel. On peut presque regretter que Borges – maladresse réelle ou calculée ? – fasse ici référence à un monstre bien connu de la mythologie classique, à savoir l'amphisbène, serpent dont la queue se termine par une seconde tête, alors qu'il s'agirait, pour battre le maître de la Providence à son propre jeu, de suggérer un monstrueux « pur » dont l'altérité indescriptible échapperait au paradoxe que Descartes expose dans la première de ses *Méditations métaphysiques*.¹⁸ Cette figure de l'amphisbène est à rapprocher de la forme en U et en V des deux éléments principaux du mobilier de cette pièce : image graphique, peut-être, d'un corps ophidien recourbé avec deux extrémités en vis-à-vis. Mais l'on peut également rappeler que ces deux lettres, ou plus exactement les phonèmes qu'elles servent à noter, n'étaient pas distinctes dans l'alphabet latin classique, où le V servait seul à noter un phonème proche du /u/ espagnol ou français.¹⁹ Cette allusion latine est crédible dans un paragraphe où le nom de Lucain est mentionné : on aurait ainsi un effet « quantique » en fonction duquel le même objet prend deux formes distinctes, selon le point de vue. L'analogie visuelle entre objets « décrits » et formes graphiques introduit aussi un effet de cratylisme iconique, faisant du texte même un nouveau « monstre », par contamination spéculaire si l'on peut dire, ce qui donne une pertinence particulière à la remarque de Jean Ricardou, selon laquelle l'auteur argentin rend manifeste, comme Proust, « le fantastique de l'écriture »²⁰. D'autre part on peut se demander si Borges, bien qu'il fût devenu définitivement aveugle en 1955, avait entendu parler de *Forbidden Planet*, le classique de Fred McLeod Wilcox (1956) mentionné par Perec dans *Espèces d'espaces*. Ce film au scénario

16 *Op. cit.*, p. 68 (« *muchos objetos o unos pocos objetos entretejidos* »).

17 *Ibid.*, p. 69 (« *algo opressivo y lento y plural* »).

18 « Car de vrai les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux » (René Descartes, *Méditations métaphysiques*, éd. Jean-Marie et Michelle Beyssade, Paris, GF, 1992, I, § 6, p. 62).

19 Le V latin dérive probablement du caractère phénicien *vaw* qui prit dans les alphabets grecs la valeur phonétique de /u/ et de /ü/. En conservant le caractère entier ou seulement la partie supérieure, les Etrusques et les Latins en tirèrent les deux lettres V et Y. L'empereur Claude, dans sa réforme graphique, proposa de noter le son /v/ par un *digamma* inversé, mais c'est plus tard, après la chute de Rome, que l'on verra progressivement apparaître un graphème U, par arrondissement de la base du V.

20 *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil « Tel Quel », 1967, p. 136.

librement inspiré de *La Tempête* de Shakespeare donne en effet à voir, dans une scène d'anthologie, une porte en forme de V renversé et oblique, seul indice visuel laissé aux protagonistes pour imaginer la forme corporelle que pouvaient avoir les habitants d'un monde disparu.²¹

Quoi qu'il en soit, l'atteinte aux principes fondamentaux d'organisation de l'espace est une source d'horreur particulièrement efficace au vingtième siècle. L'idée newtonienne d'une étendue spatiale préexistante à ses contenus n'ayant plus guère de crédit, ce sont les objets, le mobilier ou les éléments d'architecture qui produisent ces espaces aberrants, distendus, voire intelligibles : ainsi du *Rêve de l'escalier* de Dino Buzzati²², des *Boutiques de cannelle* de Bruno Schulz²³ ou de plusieurs récits d'André Pieyre de Mandiargues (1909-1991). Ce dernier est un polygraphe accompli, puisqu'on lui doit de nombreux textes et recueils poétiques, des pièces de théâtre, des romans – dont *La Motocyclette* en 1963 et *La Marge*, Prix Goncourt en 1967 – ainsi que des écrits sur l'art, entre autres sur Leonor Fini et sur sa compagne la peintre Bona Tibertelli de Pisis. Mais c'est dans le récit bref que Mandiargues donne toute sa mesure : il a publié pas moins de sept recueils, du *Musée noir* (1946) au *Deuil des roses* (1983). L'érotisme sadien dont sont empreints quasiment tous ses récits – réaction peut-être à un milieu familial calviniste – le rattache autant que son esthétisme à un versant du dix-neuvième siècle qui va du romantisme frénétique au décadentisme fin-de-siècle. Lui-même se réclame de cette filiation, dans un entretien publié dans *Le Monde* du 19 novembre 1976, où il cite Hoffmann, Arnim, Nerval, Mérimée, Balzac, Flaubert, comme des modèles. Pour autant, son écriture relève clairement du vingtième siècle, et même de l'après-guerre, notamment par son traitement particulier de la description.

Sans aller jusqu'à évoquer le Nouveau Roman, un courant dans lequel il ne se reconnaissait pas du tout, on peut appliquer à Mandiargues certaines idées

21 Un film de science-fiction qui « explore les multiples variantes de confrontations avec l'altérité (...) où la menace de l'Autre monstrueux se révèle être l'incarnation même de la peur qu'on projette sur lui » (Laurent Guido, « Images du corps technologique dans le cinéma de science-fiction », dans *Souvenirs du futur. Les Miroirs de la Maison d'Ailleurs*, sous la dir. de M. Atallah, F. Jaccaud, F. Valéry, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2013, p. 172).

22 Première nouvelle du recueil éponyme, *Le Rêve de l'escalier*, trad. Michel Sager, Paris, Robert Laffont, « Pavillons », 1973.

23 Recueil de nouvelles réédité dans la collection « L'imaginaire » chez Gallimard en 2005. Cet auteur polonais (1892-1942) est encore très mal connu en Europe occidentale ; souffrant d'agoraphobie, il était obsédé par l'espace et ses paradoxes, comme on le voit aussi dans son importante œuvre graphique, conservée au musée Adam Mickiewicz de Varsovie.

exposées par Jean Ricardou dans son étude déjà citée, où le romancier-théoricien distingue trois modalités dans le processus par lequel la description « signifie » à l'intérieur du texte : soit l'on part d'un sens préétabli pour aboutir à une description qui s'y conforme, soit l'on fait le parcours inverse, en l'absence de tout présupposé. Dans une troisième modalité, la description ne « livre » pas le sens mais le fait pressentir seulement comme « hypothétique », ou bien, pour reprendre des notions aristotéliennes, en puissance et non en acte.²⁴

Dans le premier cas, le personnage ou l'environnement qui vont faire l'objet de la description sont déjà un « matériau préformé, préfabriqué », selon la formule de Florence Goyet²⁵, et ils répondent à un horizon d'attente bien identifié pour une certaine époque, pour un certain courant esthétique. Un exemple canonique est la symbiose entre le personnage et son environnement, postulée comme une évidence dans le roman du dix-neuvième siècle, où « le décor, c'est le milieu ; et tout milieu, notamment un intérieur domestique, peut être considéré comme l'expérience métonymique ou métaphorique d'un personnage ».²⁶ Relèvent plutôt du principe métonymique les lieux emblématiques du roman « réaliste », tels que la *workhouse* d'*Oliver Twist* ou la charcuterie du *Ventre de Paris*, et plutôt du principe métaphorique ceux des récits « gothiques » ou fantastiques, tels que le manoir des Usher, avec le détail bien connu de la lézarde sur le mur extérieur. Pour autant, la ligne de démarcation n'est pas toujours très nette, ou bien le régime métonymique peut être un leurre, comme le montre Paul de Man au sujet de la description de sa chambre par le narrateur de la *Recherche*.²⁷

À l'inverse, dans la seconde modalité évoquée par Ricardou, l'objet décrit est singulier, c'est-à-dire non identifiable à un système de références historiques, ethnoculturelles, sociologiques, et ne produit du sens qu'à partir d'un déploiement lexical hiérarchisé, faisant appel à la compétence herméneutique du lecteur, selon des modalités bien analysées par Philippe Hamon.²⁸

Un cas beaucoup plus complexe du parcours sémiotique de la description, entre son signifié visualisable et sa fonction paradiégétique – en tant que < tableau > et en tant qu'adjuvant du récit – se trouve dans « La Vision

24 *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1967, p. 91-109.

25 *La Nouvelle (1870-1925). Description d'un genre à son apogée*, Paris, P.U.F. « Ecriture », 1993, p. 61.

26 René Wellek, Austin Warren, *La Théorie littéraire*, trad. Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno, Paris, Seuil, « Poétique », 1971, p. 309.

27 *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven and London: Yale University Press, 1979.

28 *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993. Sur la question de la description, voir aussi Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif, poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, A. Colin, 2005.

capitale » de Mandiargues, dernière nouvelle de *Soleil des loups*, un recueil de 1952, où une jeune femme, hébergée dans la plus haute chambre d'un château, va se trouver confrontée à l'horrible vision d'un fou meurtrier tenant dans ses mains la tête tranchée de sa victime. La chambre en question fait l'objet d'un passage descriptif d'une précision et d'une longueur qui étonnent dans un récit relativement bref.²⁹ De toutes les pièces habitables d'une maison, la chambre à coucher est traditionnellement cette *camera obscura* qu'investit le plus facilement l'inconscient avec ses fantasmes et ses terreurs, mais l'élément le plus significatif de ce « décor » éminemment théâtral est le motif de la main : des mains de couleurs et de formes diverses surgissent des murs, et les meubles de la chambre écarlate sont eux-mêmes façonnés en forme de mains. La découverte d'un tel lieu constitue déjà en soi un événement et une sorte de récit minimal, mais le lecteur la perçoit aussi comme annonciatrice d'un événement « capital » qui va suivre.

Comme de juste, le vieillard aliéné aux pulsions meurtrières qui apparaît à la narratrice – en songe, croit-elle d'abord, en fait en réalité – tient dans sa main une tête de femme fraîchement coupée et sanguinolente. Il est intéressant que les deux parties du corps, ainsi *dé-taillé* au sens propre du mot, en soient les deux éléments les plus expressifs, principaux émetteurs de la communication visuelle : la main et la tête. Cette tête coupée que tient le fou et qui explique le jeu de mot du titre – l'adjectif « capital » renvoyant au latin *caput, capitus*, la tête – s'inscrit en outre dans une inversion du mythe de Persée et de la méduse Gorgone. Contrairement au héros grec statufié par Cellini, le fou ne brandit pas le trophée d'une victoire de l'humain sur le monstrueux, de la raison sur le chaos, selon la lecture traditionnelle des combats mythiques où un héros – Héraklès, Thésée, Persée, Bellérophon – triomphe d'un monstre. C'est bien lui, et non sa victime décapitée, qui induit cette horreur pétrificatrice, ce cauchemar vivant figeant la narratrice

29 « L'époque et la provenance du mobilier restent pour moi doublement énigmatiques. Il y avait la coiffeuse dont j'ai parlé déjà, une commode enflée, une armoire haute et maigre ainsi que le coffre d'une horloge, quelques guéridons qui portaient comme une invasion de vermine cornue sortie d'un banc de vase ou d'un tas de charbon ces mains innombrables aux doigts écartés dans l'air, trois ou quatre fauteuils, deux chaises ; le tout d'ébène, mais d'un travail si furieux que la moindre surface offrait en relief une figure écorchée copiée dans un cabinet d'anatomie, et qu'on ne voyait dossier, pied de fauteuil ou devant de tiroir qui ne fût ciselé à reproduire les muscles du thorax, de la tête, du bras ou de la jambe. Les sièges étaient recouverts d'un damas vieux rouge qui avait fourni aussi les rideaux des fenêtres et le dessus du lit. Ce dernier meuble, large pour une personne, étroit pour deux, reposait assez bas sur des supports en forme de poings fermés où se jouait la lumière avec un funèbre éclat » (*Soleil des loups*, Paris, Laffont, 1951, 235-237). On remarquera qu'il n'y a dans ce passage que deux champs sémantiques, celui de l'ameublement et celui de la vie/mort organiques.

dans une hébétude glacée, à tel point qu'elle croit avoir rêvé alors que la scène est bien réelle. L'expérience vertigineuse de l'observatrice – qui changera irrémédiablement sa personnalité – n'est pas sans rapport avec l'« oscillation infinie » que décrit Paul de Man entre la conscience observante et une conscience observée qui résiste à toute objectification, dans une dialectique de différence et d'identité :

Each time the observer actually succeeds in interpreting the subject he changes it, and changes it all the more as his interpretation comes closer to the truth. But every change of the observed subject requires a subsequent change in the observer and the oscillating process seems to be endless.³⁰

La confusion entre rêve et réalité, ou « vision » et « vue », pour reprendre les termes mallarméens³¹, est confirmée dès le lendemain par le serviteur du château qui lui révèle en effet qu'un fou enfermé dans un pavillon voisin s'est évadé et a décapité dans la nuit une malheureuse ouvrière agricole à l'aide d'une scie à bois. Mais c'est la tête du fou lui-même, signifiant vide de la folie, qui est la véritable source de terreur, une terreur du non-sens, de l'anarchie stérile des signes ; c'est elle, « secondée » par ses mains criminelles, qui jette un halo d'absurdité macabre sur un décor déjà indéchiffrable en soi, à la manière d'un code à la fois exhibé et caché, dont la clé ne nous en est jamais donnée.

Cette théâtralité énigmatique et funèbre est encore plus explicite dans « Le deuil des roses », la première nouvelle du recueil éponyme, le plus tardif de Mandiargues, publié en 1983 alors que l'auteur a 74 ans.

Ce récit met en scène, au sens le plus explicitement théâtral qui soit, l'agonie d'une actrice japonaise au cours d'une cérémonie d'adieu justifiant le titre, que l'on peut lire aussi comme « le deuil d'Eros ». Cette nouvelle dédiée à Bona, la compagne de Mandiargues, est peut-être un adieu à la puissance du désir qui a toujours constitué, avec l'art et le rêve, le moteur créatif de l'auteur. L'actrice Naka Han, venue s'établir en région parisienne, fait enlever par ses quatre « roses », de ravissantes mais redoutables *Geishas* aussi expertes en arts martiaux qu'en arts érotiques, un Français nommé Léon Lucaïn. Celui-ci est conduit, les yeux bandés, à la demeure de Naka Han, vieille bâtisse dont elle n'a conservé que les murs et qu'elle a entièrement remodelée de l'intérieur – même motif que dans le conte borgésien. Ses servantes et amantes

30 *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, second edition, revised, dans *Theory and History of Literature*, vol. 7, Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1983, p. 10. Je remercie Michael Levine de m'avoir suggéré ce rapprochement, ainsi que pour ses remarques très intéressantes sur ce passage de ma communication lors du colloque.

31 « Oui, dans une île que l'air charge/De vue et non de visions/Toute fleur s'éta-
lait plus large/Sans que nous en devisions » (« Prose pour Des Esseintes »).

expliquent à Léon Lucain que leur maîtresse voue une passion aux auteurs romantiques allemands, Kleist, Hoffmann, von Arnim, ce qui permet de la voir comme un *alter ego* de Mandiargues lui-même. C'est pourtant la France qu'elle a choisie pour finir sa vie, car elle est également passionnée par le théâtre de Racine et s'est rendue célèbre au Japon par son interprétation très personnelle d'Andromaque, qui selon l'une des « roses » « n'a pas été bien appréciée par l'attaché culturel français »³². En effet, comme la belle Daïni l'explique à Léon Lucain,

il est malaisé à l'un de vos semblables de bien apercevoir ce que chaque femme sensible aperçoit dans le rôle d'Andromaque et qui est son érotisme de jeune captive, de belle prisonnière, désirée par un maître qui l'aime trop passionnément pour la forcer tout simplement [...] Amour dont se joue la reine esclave avec maîtrise en ne cessant d'insister sur le fait que les chaînes dont elle est spirituellement chargée la défendent contre la soumission.³³

Naka Han, ajoute-t-elle, jouait ce rôle quasiment nue, en portant aux poignets « une chaîne en métal argenté léger longue d'un mètre à peu près [...]». Quand elle se courbait, mains jointes, la chaîne retombait avec un noble bruit qui réjouissait les spectateurs [japonais] »³⁴. Quand on explique à Léon Lucain qu'il va lui-même avoir l'honneur de porter cette chaîne pieusement conservée, le Français a son premier mouvement de révolte mais les inflexibles « roses » lui font comprendre qu'elles n'hésiteront pas à le tailler en pièces – littéralement – s'il ne se plie pas aux volontés de leur maîtresse, laquelle veut avoir en lui le spectateur de son dernier rôle, captif mais enchaîné dans un confortable fauteuil roulant. Naka Han a lu dans les astres la date et l'heure exacte de son trépas le jour suivant et a décidé de faire de cette mort sa dernière représentation, son ultime *performance*, au sens anglais du terme :

Nous vous roulerons en un lieu qui est la chambre triangulaire de notre maîtresse que, suivant ses instructions, nous avons arrangée en théâtre pour qu'à son heure, que nous ne savons pas encore, elle y meure devant vous en actrice solitaire de sa mort, tandis qu'en assistant solitaire du jeu suprême vous la regarderez mourir.³⁵

On retrouve ici l'idée que le « jeu » de l'acteur, cette *mimicry* dont parle Caillois dans *Les Jeux et les hommes*, est en fait une réalité par-delà la vie et la

32 Mandiargues, *Récits érotiques et fantastiques*, éd. Gérard Macé et Sibylle Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard, 2009, p. 808.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 809.

35 *Ibid.*, p. 816.

mort, d'où son caractère « suprême ». Si l'expression « jeu suprême » est empruntée à Mallarmé, on peut également souligner l'ambivalence de l'adjectif, qui retrouve ici son sens latin d'ultime, final.³⁶ Naka Han concevant le théâtre comme plus vrai que la vie, et ayant fait de sa propre vie un spectacle, elle veut logiquement faire de même avec sa mort. Car le jeu suprême n'est pas solipsiste, il se joue entre l'acteur et son public :

A l'idée de Naka, le théâtre est joué par les spectateurs autant que par les comédiennes et les comédiens, dont les premiers sont ainsi que des reflets assis [...]. Ce spectateur, ou critique idéal, rêvé une fois au moins par toute actrice, est enchaîné à son fauteuil, comme un chien à sa niche, pour être mieux soumis au jeu.³⁷

En outre, le spectacle se jouant dans la demeure privée de sa commanditaire et ordonnatrice, la scénographie des lieux est encore plus symbolique, chargée à la fois d'érotisme et de sens mystique. La chambre de Naka Han, constituant le théâtre proprement dit, est en effet de forme triangulaire et divisée en deux autres triangles égaux, l'un pour les spectateurs, l'autre constituant la scène. Ce double pubis symbolique a pour tout décor le lit de mort de l'actrice, aux draps noirs sur un sol rouge, entouré de murs blancs. Comme l'une des « roses » l'explique à Léon Lucain, il s'agit là des trois couleurs du *Bardo*, le *Livre des morts* du Bouddhisme.³⁸

Le protagoniste et unique spectateur doute un moment que l'actrice nipponne, qui ne prononce pas une seule parole articulée, soit réellement mourante : « Ce que votre maîtresse a représenté avec une magnificence affreuse pour vous et pour le spectateur que je suis n'est pas la tragédie de sa mort et pourrait bien être la comédie de son retour à la vie »³⁹. Mais Naka Han meurt

36 « Une dentelle s'abolit/Dans le doute du jeu suprême » (Sonnet sans titre, « Une dentelle s'abolit... »). Au chapitre XI de l'*Enéide* (v. 60-61) dans l'épisode du cortège funèbre de Pallas, Virgile combine les deux sens qu'a l'adjectif en latin même, à la fois maximal et ultime : « *et toto lectos ex agmine mittit/Mille viros, qui supremum comitentur honorem* ».

37 *Ibid.*, p. 816 et 821. Cette idée attribuée à l'actrice japonaise est d'ailleurs une problématique essentielle dans la théorie du théâtre contemporain : voir Thomas Hunkeler, Corinne Fournier Kiss et Ariane Lüthi, éd., *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, Metis Presses, « Voltiges », 2008.

38 Le *Bardo Thödol* est dans le Bouddhisme tibétain un « livre des morts » que l'on récite devant un mourant et qui décrit les étapes du voyage dans l'au-delà. Le terme *bardo* signifie « intervalle » en langue tibétaine : en l'absence d'une Illumination finale, l'âme du mort est condamnée à se réincarner, d'où la perception de la mort comme intervalle entre deux existences.

39 *Op. cit.*, p. 822.

bel et bien à l'issue de ce spectacle ou de cette cérémonie, les deux termes étant quasi équivalents : on rappellera en passant que *Le Roi se meurt* devait initialement s'intituler *La Cérémonie*. Ses quatre servantes disposent de son corps selon les instructions qu'elle leur avait laissées, puis libèrent Léon Lucain en lui proposant de revenir à son gré dans cette demeure dont elles vont hériter, et où elles assouvirent tous ses désirs. La finale ouverte du récit laisse entendre que l'ex-otage ne pourra pas refuser une offre aussi alléchante.

Ce bref synopsis, s'il ne rend pas justice à un récit aussi riche, révèle du moins qu'il s'agit du récit d'un spectacle, avec la description d'une mise en scène à la fois calculée et laissant place à l'inconnu, où le jeu devient un rite dépassant les apparences pour atteindre à une assomption à la fois artistique et spirituelle dans la mort. Le théâtre retourne ainsi à ses lointaines origines magiques et religieuses. Le seul mais important point commun entre les deux récits de Mandiargues que nous avons abordés et que plus de quarante ans séparent, est la manière dont ils insistent sur le décor, sa structure, sa géométrie. Le drame est pour ainsi dire secrété par le lieu du spectacle et sa spatialité particulière : celle d'un intérieur hanté dans un cas, hautement ritualisé dans l'autre, et qui constitue un point de passage entre la vie et la mort, entre deux, voire plusieurs dimensions où les mêmes individus sont acteurs, metteurs en scène et spectateurs d'un « événement intersubjectif au présent », pour reprendre la formule connue de Peter Szondi⁴⁰. Ce présent de l'événement s'inscrit dans une temporalité cyclique, fatale, qui ne laisse comme seule liberté à l'être humain que d'être l'ordonnateur de sa propre prédestination.

On voit ainsi, à la faveur de ces exemples, que la description d'un intérieur paradoxal est l'un des ressorts majeurs du fantastique moderne. Ces descriptions ne tranchent pas la controverse sur l'autonomie de la structure spatiale ou sa dépendance par rapport aux objets qui l'habitent. Ce qui est important est l'autonomie signifiante du descriptif par rapport au récit, soit parce que l'événement qui en forme la trame est repoussé dans un hors-champ extra-diégétique, soit parce qu'il n'est intelligible que par ses liens métonymiques mais complexes avec le décor. Jorge-Luis Borges et André Pieyre de Mandiargues ont illustré la productivité de ce *topos* ouvrant sur la mise en crise du rapport entre sujet et objet, narration et description, sens et espace.

40 *Théorie du drame moderne* (1956), trad. Sibylle Muller, Paris, Editions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006. Paradoxalement, alors que selon Szondi le théâtre a été « contaminé » par le roman dès la fin du dix-neuvième siècle, il semblerait que la fiction fantastique, lorsqu'elle joue sur l'effet de pulsion optique et de « sidération » mis en avant par Denis Mellier (*L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, H. Champion, 1999) soit à son tour « contaminée » par le théâtre.

Andreas Härter

Wohnhaft im Text

Versuch über narrative (De-)Semantisierung von Räumen

The article investigates a particular mode of semanticization of space in storytelling: it explores cases of narrative de-semanticization of space, especially of interior space. The focus of this endeavor is on the relation of the narrative creation of space and narratological self-reflection. In a reading of Descartes' *Discours de la méthode*, the article exposes how the philosophical construction of the spaceless "je pense, donc je suis" diminishes the production of spatial meaningfulness provided by the narrative from which it emerges, thus exhibiting the disparity of Descartes' philosophical and narrative concepts of space. – Unlike Descartes' *Discours*, Richard Ford's story "I'm Here" (from the volume *Let Me Be Frank With You*) performs spatial desemanticization by staging physical destruction of interior space. The article examines how the narrative, by introducing the disintegration of a home, constructs its own starting point and thus exposes its self-generation originating in an imaginary lack of spatial significance.

Wenn die Erkundung von Raum als Phänomen des Erzählens in Betracht genommen wird, öffnet sich eine vielgestaltige Szenerie. Untersucht werden etwa konkrete narrative Ausgestaltungen räumlicher Habitualisierung oder die Raumspezifität der Entfaltung von Subjektivität¹; analysiert werden spezifische Innenraumausstattungen, wobei historisch variable soziale und ästhetische Interferenzen von Raumstrukturen, die Geschichte von Materialien, von ökonomischen und politischen Signifikationen, Harmonisierungs- und Verdrängungsstrategien erhellt werden²; erkundet wird die Bedeutung realer Orte und Regionen in fiktionalen Texten³. Ebenso lässt sich die Innenraum-Außenraum-Differenz in Motivzusammenhängen erschließen, wenn etwa

1 Vgl. zum Ersteren etwa Bernhard Waldenfels. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997; zum Zweiteren u. a. Harald Schmidt. *Melancholie und Landschaft. Die psychotische und ästhetische Struktur der Naturschilderungen in Georg Büchners „Lenz“*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994 (Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur).

2 Vgl. hierzu u. a. den Band *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hg. Wolfgang Hallet/Birgit Neumann. Bielefeld: transcript, 2009, siehe dort insbes. dies. „Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung“. S. 11-32.

3 Vgl. insbes. Barbara Piatti. *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungs-räume, Raumphantasien*. 2. Aufl. Göttingen: Wallstein, 2009.

narrative Inszenierungen von Mobilitätsdynamiken⁴, transkulturellen Interaktionen⁵, konfliktiven Machtstrukturen untersucht werden. Solche Erkundungen leisten Sucharbeit zur narrativen *Darstellung* von Raum; diese Sucharbeit sieht sich indessen unabweislich zur narratologischen Reflexion über die *Herstellung* von Raum im Erzählen veranlasst. Dieser Reflexion gelten die folgenden Ausführungen.

Dass Erzählen ohne Raum genauso wenig möglich ist wie Erzählen ohne Zeit, liegt auf der Hand⁶, trotz der oft konstatierten Vernachlässigung narrativer Raumkonstruktion in der Geschichte der Erzähltheorie.⁷ Ein ausdifferenzierter Konsens zur theoretischen Konzeption von erzähltem Raum scheint kaum vorhanden zu sein; dennoch lassen sich aus der Erzähltheorie und weiteren Theorieansätzen⁸ einige zustimmungsfähige Prämissen herleiten. Eine dieser Prämissen besagt, dass der erzählte Raum im Prozess des Erzählens erst entsteht und dass er dabei nicht nur in Beschreibungen konstituiert wird, sondern ebenso in der Dynamik der Interaktion, der Bewegungen und Wahrnehmungen der Figuren, also in deren räumlich situierten Praktiken. Selbst dort, wo Raum in vermeintlich reinen Beschreibungspassagen etabliert wird, bleibt er dem erzählten Geschehen zugewandt und dem Erzählprozess verhaftet. Erzählter Raum ist als dynamisches und relationales Phänomen zu sehen, auch wo seine Materialität im Blick ist.⁹

4 Z. B. *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Hg. Gabriele Klein. Bielefeld: transcript, 2004.

5 Vgl. etwa Ottmar Ette. *ZwischenWeltenSchreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005; und *Topographien der Literatur: Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Hg. Hartmut Böhme. Stuttgart: Metzler, 2005, dort v. a. die Beiträge zu Teil IV „Die Grenzen und das Fremde“, S. 597-778.

6 Vgl. z. B. die Herausstellung des spezifischen Raum-Zeit-Gefüges im mittelalterlichen Epos bei Lucian Hölscher. *Semantik der Leere. Grenzfragen der Geschichtswissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2009. S. 13-32, dort v. a. S. 17-21.

7 Siehe die Übersicht bei Kathrin Dennerlein. *Narratologie des Raumes*. Berlin: de Gruyter, 2009. S. 13-47. Siehe auch Ansgar Nünning. „Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven“. *Raum und Bewegung in der Literatur* (wie Anm. 2). S. 33-52.

8 Insbesondere der soziologischen Raumtheorie; vgl. Martina Löw. *Raumsoziologie*. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012; Markus Schroer. *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.

9 Siehe den Überblick bei: Sylvia Sasse. „Literaturwissenschaft“. *Raumwissenschaften*. Hg. Stephan Günzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009. S. 225-241. Der Band *Raum und Bewegung in der Literatur* (wie Anm. 2) setzt das Konzept der narrativen Raumgenese – schon vom Titel her – programmatisch um. Basiert ist das Konzept zum einen auf der Raumsoziologie (vgl. u. a. Löw. *Raumsoziologie*, wie Anm. 8, v. a. S. 130-151); siehe schon Cassirers für die Raumsoziologie grundlegende Rückbindung von Raum und Raumwahrnehmung an „Sinnordnungen“

Als zweite Prämisse lässt sich festhalten, dass Raum nicht einfach narrativ geschaffen, sondern im Ausbau des Erzählgefüges und im Gang des Erzählprozesses zugleich mit Bedeutung ausgestattet wird. Die *Semantisierung* von Räumen ist mit deren narrativer Herstellung gleichursprünglich.¹⁰ Das heißt auch, dass die vielfältigen Möglichkeiten der Semantisierung, etwa funktionale, interaktive, ästhetische, symbolische, allegorisierende, gleichursprünglich sind.¹¹ Ein erzähltes Zimmer ist nicht primär eine symbolische Repräsentation des Innenlebens einer Figur und nebenher auch noch eine materielle Gegebenheit; vielmehr bleiben allfällige Repräsentationszuweisungen mit der Materialität und Funktionalität des Zimmers vermittelt. Dies zu betonen, heißt auch, beim Lesen die narrative Textualität eines Texts nicht außer Acht zu lassen.

Der narrativen Raumsemantisierung – oder doch einem Aspekt dieses Phänomens – gilt das Interesse der folgenden Ausführungen. Ob Raumsemantisierung ins Zentrum von Erzählungen rückt, wie etwa in Defoes *Robinson Crusoe* oder in Kleists *Erdbeben in Chili*, oder ob sie eher nebenher vor sich geht: Keine Figur bewegt sich *nicht* im Raum, und stets ist Raum in der einen oder anderen Weise – auch durch die Figur – semantisiert. Angesichts dieses Nicht-anders-Könnens mag sich die Frage nach der Möglichkeit narrativer *De-Semantisierung* von Räumen stellen. Können Erzähltexte Raum – statt Bedeutung – den Verlust, die Minderung, das Fehlen von Bedeutung

in „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“. Ders. *Aufsätze und kleine Schriften (1927-1931)*. Text und Anmerkungen bearb. von Tobias Berben. Hamburg: Meiner, 2004 (*Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. 17). S. 411-427. Andererseits gründet das Konzept der narrativen Raumgenese auf kulturwissenschaftlichen Zugängen; siehe dazu Hartmut Böhme. „Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie“. *Topographien der Literatur* (wie Anm. 5). S. IX-XXIII; sowie ders. „Kulturwissenschaft“. *Raumwissenschaften* (wie Anm. 9). S. 191-207. Vgl. auch die Ausdifferenzierung der narrativen Raumgenese in Romanen der Postmoderne bei: Ulrich Meurer. *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. München: Fink, 2007.

- 10 Bei Lotman, der die strukturalistische Analyse der Raumsemantik in die Literaturwissenschaft eingeführt hat, wird diese zunächst als textuale Gegebenheit, nicht als generativer Prozess betrachtet. Jurij M. Lotman. *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. 4. Aufl. München: Fink, 1972, S. 311-329. Später, im Horizont seiner kulturtheoretischen Erörterung der „Semiosphäre“, verschiebt sich der Blick hin zu den „semiotisierenden Prozesse[n]“: Jurij M. Lotman. *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. A. d. Russischen v. Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Hrsg. und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 161-290, dort S. 182.
- 11 Beispiele solcherart disponierter Lektürepraxis bietet Oliver Simons. *Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*. Paderborn: Fink, 2007. Dort v. a. S. 247-338.

zuweisen, wo doch Raumsemantisierung vom Erzählen unablösbar ist? Dieser Frage soll hier mit Blick auf Innenräume nachgegangen werden. Wenn die raumsemantisch unablässig aktive narrative Praxis die Semantik des von ihr erzählten Innenraums verringert, könnten in dieser konträren Bewegung Bedingungen ebendieser Praxis erschließbar werden. An zwei Texten aus verschiedenen Jahrhunderten und Kontinenten wird dies hier versucht. Beide Texte handeln von Häusern; einmal im Modus der Konstruktion, einmal in dem der Destruktion: Im einen Fall wird von der Errichtung eines Hauses berichtet, im anderen steht ein zerstörtes Haus im Blick; in beiden Texten ist anspielungsreich von Fundamenten die Rede, von Innenräumen und deren Bewohnbarkeit.

„Je suis“ (Descartes)

Der erste der beiden Texte erzählt von den Umständen eines Hausbaus; er tut dies mit Blick auf die Bauplanung sachkundig; an eine vorübergehende Unterkunft für den Bewohner wird ebenso gedacht wie an die Wiederverwendung von Material.

[...] ce n'est pas assez, avant de commencer à rebâtir le logis où on demeure, [...] de l'abattre, et de faire provision de matériaux et d'architectes, ou s'exercer soi-même à l'architecture, et outre cela d'en avoir soigneusement tracé le dessin; mais [...] il faut aussi s'être pourvu de quelque autre, où on puisse être logé commodément pendant le temps qu'on y travaillera [...].

[...] en abattant un vieux logis, on en réserve ordinairement les démolitions pour servir à en bâtir un nouveau [...].

Bei dem dergestalt bauplanerisch kompetenten Text handelt es sich um Descartes' *Discours de la méthode* (1637)¹². Das zu errichtende Gebäude ist theoretischer Art, die Rede vom Hausbau metaphorisch. Dass es sich beim *Discours* um einen narrativen Text handelt, zeigt Descartes' Vorschlag, „cet écrit ... comme une histoire, ou, si vous l'aimez mieux, ... comme une fable“¹³ zu lesen. Der *Discours* weist den Charakter einer – weithin das

12 René Descartes. *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences / Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*. Französisch – deutsch. Übers. v. Lüder Gäbe, durchges. u. m. neuem Register sowie einer Bibliographie von George Hefernan. Hamburg: Meiner, 1997 (Philosophische Bibliothek, 261). Das erste Zitat stammt von S. 36, das zweite von S. 46.

13 Descartes. *Discours* (wie Anm. 12). S. 6.

epische Präteritum verwendenden¹⁴ – autobiographischen, autodiegetischen Erzählung auf, die mit Zeitverläufen, Schauplätzen, Bewegungen im Raum und natürlich sehr viel ‚Innensicht‘ operiert. In dieser narrativen Struktur wird von der Entwicklung der cartesischen Methode der Herstellung von Erkenntnisgewissheit berichtet, von der rationalen Fundierung der Metaphysik bzw. der metaphysischen Fundierung der Rationalität. Die vier Jahre später erscheinenden *Meditationes de prima philosophia* (1641), welche Descartes' philosophisches Gewissheitsexperiment vertiefen, weisen zwar weniger deutlich, aber dennoch unübersehbar ebenfalls narrative Qualitäten auf. *Discours* und *Meditationes* lassen sich als Orte einer philosophischen Versuchsanlage in narrativer Gestalt lesen, wobei der Charakter der Erzählung, genauer: der Ich-Erzählung, dieser Anlage nicht äußerlich ist.¹⁵

Als Erzählung kommt der *Discours* ohne Raum nicht aus. Nun ist Raum bei Descartes keine beliebige Größe, sondern das Differenzkriterium der für seine Philosophie elementaren Dualität von Denken und Außenwelt bzw., mit den Begriffen der *Meditationes*, von *res cogitans* und *res extensa*. Raum hat im *Discours* also einerseits narrative, andererseits philosophische Qualität, und die beiden – durchaus nicht gleichartigen – Qualitäten sind im Text interdependent verknüpft.

Descartes' Frage nach der Möglichkeit von Erkenntnisgewissheit führt bekanntlich auf dem Weg des methodischen Zweifels zum Ausschluss aller Wissens- und Denktraditionen aus der Sphäre der Gewissheit, dann zur Infragestellung der Existenz und Erkennbarkeit der Außenwelt überhaupt und schließlich zur Invalidierung der möglicherweise nur scheinbaren logischen Verlässlichkeit des eigenen Denkens, damit zum Ausschluss von Denkinhalten überhaupt (wenngleich nicht zum Ausschluss aller Denkstrukturen). Mit dem begründeten Zweifel an der Existenz der Aussenwelt und am Wahrheitsgehalt des eigenen Denkens hat der *Discours* den Raum bzw. das Konzept der Räumlichkeit aus dem Bereich der Gewissheit ausgeschlossen und von diesem abgespalten; was bleibt, ist das einfache „je pense, donc je suis“. Das Denken des „je pense, donc je suis“ ist als Gewissheitskern raumlos; es impliziert die körperlose bzw. unkörperliche Entität der *res cogitans*,

14 Harald Weinrich differenziert die Zeitformen des Erzählens im Text weiter aus; vgl. ders. „Erzählte Philosophie oder Geschichte des Geistes“. Ders. *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*. München: dtv, 1986. S. 184-202, dort S. 188-193.

15 Weinrich bezieht die Tatsache der Ich-Erzählung auf die Tradition der „Ingenium-Philosophie“ (vs. „Mens-Philosophie“), d. h. auf die je individuelle Praxis des Vernunftgebrauchs; die Nicht-Äußerlichkeit des narrativen Charakters ist damit dieser Tradition zugewiesen, aber nicht der philosophischen Konstruktion des Textes selbst. Vgl. Weinrich. „Erzählte Philosophie oder Geschichte des Geistes“ (wie Anm. 14). S. 184-188. Vgl. auch ders. *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck, 1997. S. 79-85, v. a. S. 82f.

„une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle“¹⁶. Der Name dieser „substance“, dieser *res*, der ein Sein, aber keine Räumlichkeit zukommt, ist „Seele“ (*âme, anima*).¹⁷ Wäre sie ein Teil der *res extensa*, wäre sie eine den Naturgesetzen unterworfenen physikalische „Kraft“ (eine „puissance de la matière“¹⁸). Das kann sie, da ihre Selbstpräsenz allein im Denken liegt, nicht sein. Zur primären Erkenntnisgewissheit gehört bei Descartes die Abwesenheit von Raum.

Von der Erlangung dieser raumlosen Gewissheit ist nun aber in einem *Erzähltext* die Rede, zu dem Raumerzeugung und Raumsemantisierung zwingend gehören.¹⁹ Zu fragen ist damit, wie sich das raumlose „je pense“ und die raumkonstituierende Erzählung von ihm zueinander verhalten. Das Erzählsubjekt des *Discours* berichtet von seinem Aufenthalt in einem Innenraum, oder genauer: in zwei Innenräumen, in denen es, zurückgezogen von der Welt wie Dürers Hieronymus im Gehäuse, seine Philosophie entwickelt habe: im ersten Innenraum die Methode, im zweiten ihre Anwendung auf Metaphysik. In biographischer Sicht liegt der erste Ort in Neuburg an der Donau (wo Descartes sich 1619 mit dem bayerischen Heer im Winterquartier befindet²⁰), der zweite in den Niederlanden, wo Descartes von 1629 bis 1649 an mehreren Orten lebt²¹.

16 Descartes. *Discours* (wie Anm. 12). S. 54. Zum Begriff der *res cogitans* als der Substanz des *cogito* (entwickelt in der zweiten der *Meditationes*) siehe u. a. Rainer Schäfer. *Zweifel und Sein. Der Ursprung des modernen Selbstbewusstseins in Descartes' cogito*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006. S. 46-56.

17 Von den materiellen Dingen und dem Verhältnis von Seele und Körper handelt bekanntlich die sechste Meditation: Descartes, *Meditationes de prima philosophia. Méditations métaphysiques*. Texte latin et traduction du Duc de Luynes. Paris: Vrin, 1966. S. 70-87. Siehe zur sechsten Meditation Gary Hatfield. „Mind-Body Relation, External Objects, and Sense Perception“. *René Descartes. Meditationen über die Erste Philosophie*. Hg. Andreas Kemmerling. Berlin: Akademie Verlag 2009. S. 123-146.

18 Descartes. *Discours* (wie Anm. 12). S. 96.

19 Der narrative Charakter des Texts, aus dem das *cogito* hervorgeht, ist in der Literatur zu Descartes kein prominentes Thema; siehe exemplarisch Peter Markie. „The Cogito and its Importance“. *The Cambridge Companion to Descartes*. Hg. John Cottingham. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. S. 140-173; oder auch Bernard Williams. *Descartes. The Project of Pure Enquiry*. Oxfordshire: Routledge, 2005 (Erstausgabe 1978). S. 57-86.

20 Descartes. *Discours* (wie Anm. 12). S. 19.

21 Descartes. *Discours* (wie Anm. 12). S. 50. Damit ist natürlich nicht gesagt, der *Discours* lasse sich als autobiographischer Text lesen; der Abstraktionsprozess des methodischen Zweifels reduziert die Gewissheit des Denkens des Ich auf dessen blossen Vollzug, nimmt ihm also die persönlich-autobiographische Signifikanz. Diesbezüglich ist, auf der Seite der narrativ-fiktionalen Textualität, auch

J'étais alors en Allemagne, où l'occasion des guerres qui n'y sont pas encore finies m'avait appelé; et comme je retournais du couronnement de l'empereur vers l'armée, le commencement de l'hiver m'arrêta en un quartier où, ne trouvant aucune conversation qui me divertît, et n'ayant d'ailleurs, par bonheur, aucuns soins ni passions qui me troublassent, je demeurais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avais tout loisir de m'entretenir de mes pensées.²²

Die Erzählung des *Discours* scheint hier die für die Erzählliteratur klassische Analogie von Innenraum und geistiger oder „seelischer“ Innenwelt herzustellen. So, wie der Innenraum, das geheizte Zimmer im Winterquartier, vom Aussenraum abgegrenzt wird, wird im Verlauf der philosophischen Reflexion die Innenwelt des Denkens von der den Sinneswahrnehmungen zugänglichen Außenwelt, dem „livre du monde“²³, abgetrennt. Der Innenraum wird mit dem Topos der Einsiedelei als Ort der Sammlung pointiert; hier konzentriert sich das Subjekt des Diskurses ganz auf das Denken – auf das „Bewusstseinszimmer“, wie es später bei einem anderen erzählenden Philosophen in metaphorologischer Ironie heißen wird²⁴. Die Außenwelt wird ausgeschlossen, auch die Ausstattung des Innenraums kommt nicht in Betracht; die warme Stube wird zum semantisch unterbesetzten, spurlosen, damit unlesbaren Ort, zum bloßen Hier, bzw. zum bloßen Dass des Hierseins des Subjekts. Dasselbe scheint auch mit dem Denken zu geschehen: Im Prozess der argumentativen Erzählung baut das Denken nicht nur die Außenwelt, sondern auch seine eigene thematische Ausstattung ab; das gesamte Intérieur der Gedankenwelt, der Begriffe und Urteile, der Vorstellungen und Absichten, wird in seinem Wahrheitspotential in Zweifel gezogen, bis einzig das einfache Dass des einfachen „je pense“ bleibt. Dieses ist aber kein einfaches Dass eines Hierseins, sondern das bloße Dass eines bloßen Seins, dem jedes Hier, jeder Ort, alle Räumlichkeit fehlt. An dieser Stelle löst sich die Analogie von Innenwelt und Innenraum auf.

Descartes' Vorschlag, den *Discours* „comme une fable“ (wie Anm. 12, S. 6) zu lesen, in Betracht zu halten. Vgl. – dort allerdings mit Bezug auf den Begriff des *ingenium* bei Descartes – Stefan Rissi. *Descartes und das Problem der Philosophie*. Basel: Schwabe, 2005 (Schwabe Philosophica, VII). S. 172-178, dort S. 173f.

- 22 Descartes. *Discours* (wie Anm. 12). S. 18. In dieser Passage zeigt sich geradezu exemplarisch, wie Raum narrativ aus Bewegungen und Haltungen der Ich-Figur hergestellt wird.
- 23 „Mais après que j'eus employé quelques années à étudier ainsi dans le livre du monde et à tâcher d'acquérir quelque expérience, je pris un jour résolution d'étudier aussi en moi-même, et d'employer toutes les forces de mon esprit à choisir les chemins que je devais suivre.“ Descartes. *Discours* (wie Anm. 12). S. 16f.
- 24 Friedrich Nietzsche, „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“. Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München: dtv / Berlin: de Gruyter, 1980, Bd. 1. S. 873-890, dort S. 877.

Damit entsteht ein Paradox: Das im eigenen Denkprozess seiner selbst gewisse Ich, seine vollständige Präsenz im *cogito*, ist nicht hier: nicht im Zimmer, nicht in der Rede von ihm, nicht im Text. Da dem *cogito* keine Räumlichkeit zukommt, kann es nicht Teil jener *res extensa* sein, in der es Innen- und Aussenräume und ihre Ausstattungen, darunter auch Texte und Bücher, gibt. Das raumlose „je pense“ kann auch nicht Teil einer Erzählung sein, da Erzählungen notwendig räumlich organisiert sind.²⁵ Also kommt das „je pense“ in dem *Discours*, der von ihm spricht, nicht vor. Genauer: Das „je pense“ befindet sich nicht *actualiter* im Text; dieser erzählt aber von ihm. Wenn von ihm *nicht* erzählt würde, bliebe es in seinem Vollzug unmitteilbar und damit unzugänglich. Ohne den narrativen Text wäre das *cogito*, das in seinem Denken seiner selbst gewisse Ich, nicht zu gewinnen und schon gar nicht als metaphysisches Zentrum einer Philosophie zu kommunizieren. Die einzige Weise, zum *cogito* vorzustoßen, ist, autodiegetisch von ihm zu erzählen.²⁶ Das bloße *cogito* ist selbst nicht wohnhaft im Text; es *kann* im Text nicht wohnhaft sein, aber der Zugang zu ihm ist nirgendwo anders möglich; darin besteht seine Haft im Text.

Die Erzählung des *Discours* befördert das, wovon sie erzählt, aus ihrem Raum hinaus; darin liegt ihre philosophische Leistung und zugleich ihr narrativer Verlust. Damit kommt die Frage der narrativen Desemantisierung von Raum in den Blick. Das Hinausbefördern des *cogito* aus der Erzählung in die Raumlosigkeit des reinen Denkens ist ein den erzählten Innenraum desemantisierender Vorgang, aber nicht dadurch, dass ein semantisierter Körper verschwände; das erzählte Ich sitzt ja in seinem Zimmer, physischräumlich präsent, daran ändert sich nichts, und das Denken ist wesentlich raumlos, sein Verschwinden also räumlich gesehen kein Verlust. Es handelt sich vielmehr um einen Desemantisierungsvorgang dadurch, dass die *Raumsemantisierungsleistung* des Denkens des erzählten Ich aufhört, jene Leistung, die sich später im *Discours* in der Demonstration naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und Wissensbestände manifestieren wird²⁷: Das Denken des

25 Das raumlose *cogito* ist kraft seiner ausschließlichen Selbstpräsenz vollständig isoliert. Auch in dieser Hinsicht widerspricht es dem Gestus des Erzählens, aus dem es hervorgeht: Erzählen lässt sich als kommunikativer Vorgang auffassen; es setzt Raum als Sozialraum sowie Interaktion, d. h. weitere Subjekte, voraus. Auf diese Art des Widerspruchs verweist auch – mit Bezug nicht spezifisch auf das Erzählen, sondern auf Sprache und auf Descartes' Darstellungsweisen im Allgemeinen – Rissi. *Descartes und das Problem der Philosophie* (wie Anm. 21). S. 232.

26 Das in Rede stehende Ich mag, gemessen an der Universalität der *cogito*-Schlussfolgerung, die jedem aktual denkenden Ich zukommen muss, kontingent erscheinen. Für die narrative Gewinnung der Schlussfolgerung ist das Ich – je dieses Ich – zwingend.

27 Siehe zu Descartes' naturwissenschaftlichem Denken Bernard Williams. *Descartes. The Project of Pure Enquiry* (wie Anm. 19). S. 239-264.

erzählten Ich – davon erzählt das erzählende Ich – semantisiert nicht mehr Raum, sondern kommt im „je pense, donc je suis“ raumlos zu sich selbst.

Die Raumsemantisierungsabstinz des „je pense“ stellt für die Philosophie kein Problem dar. Deren Raumbegriff ist unter der Bedingung der Abwesenheit des *cogito* konstruiert. Das *philosophische* Konstrukt weist eine klare Dichotomie auf: Es gibt Körper, und wo Körper sind, ist Raum, *res extensa*; und es gibt das Denken, welches die *res extensa* erforscht, ohne ihr selbst anzugehören.²⁸ Raum ist im philosophischen Begriff des *Discours* keine Frage der Semantisierung, sondern der *Ausdehnung*. Das *narrative* Konstrukt hingegen, welches das philosophische Konstrukt in sich enthält, kann nur innerhalb der *res extensa* und mit Bezug auf sie existieren. Und zugleich beschreibt die Eigenschaft der Ausdehnung ihren Raumbegriff nicht zureichend. Alles, was sie konstruiert, hat Implikationen räumlicher und raumsemantischer Gestaltung. Das heißt: Descartes' naturphilosophischer Begriff des Raums als Ausdehnung – genauer: als Ausdehnung der Körper²⁹ – verdankt sich im *Discours* einer narrativen Textualität, die einen sehr anderen Raumbegriff impliziert als jenen, den sie zuhanden der Philosophie hervorbringt. In diesem anderen, narrativen Raumbegriff definieren *cogito* und Raum keinen Dualismus, sondern sind immer schon miteinander vermittelt.

Da die erzählte Figur Teil der narrativen Raumsemantisierungsaktivität des Texts ist, affiziert ihr Austritt aus dieser Aktivität die Erzählung – und das Erzählen – selbst, indem es deren raumgestaltendes Potential reduziert. Die *Raumdesemantisierung*, welche die Erzählung exponiert, lässt deren Semantisierungspraxis jedoch nicht zum Erliegen kommen. Vielmehr zeigt die Erzählung des *Discours* durch ihr bloßes Bestehen, dass das aus dem Text und seiner Räumlichkeit entschwunden gewesene Denken des erzählten Ich in den Raum des Erzählens zurückgekehrt bzw. in ihn zurückkonstruiert worden ist, dass es seine raumsemantisierende Aktivität also wieder aufgenommen hat, etwa in Gestalt kosmologischer Spekulation.³⁰

Descartes' Erzählung vom Hausbau führt in die Raumlosigkeit. Die Hausbau-Metapher besagt, dass das Haus der Gewissheit auf dem *Fels* der „méthode pour bien conduire sa raison“ erbaut wird. Das Fundament des auf diesem Fels zu errichtenden Hauses ist das „je pense“, zusammen mit dem zirkulär angelegten Gottesbeweis, der die Existenz und Erkennbarkeit der

28 Zum Verhältnis des *cogito* zu jenem speziellen Körper, der „meiner“ ist, siehe Bernard Williams. *Descartes. Das Vorhaben der reinen philosophischen Untersuchung*. Aus d. Engl. v. Wolfgang Dittel u. Annalisa Viviani. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1988. S. 235-257.

29 Descartes' Raumbegriff ist entfaltet in den *Principia Philosophiae*. René Descartes. *Die Prinzipien der Philosophie*. Lateinisch – Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Christian Wohlers. Hamburg: Meiner 2005 (Philosophische Bibliothek, 566). S. 100/101-108/109, v. a. S. 104f./105f. (Zweiter Teil, Abs. 13).

30 Vgl. Kapitel 5 des *Discours* (wie Anm. 12).

Außenwelt garantieren soll, in welcher das Haus stehen wird. Die Raumlosigkeit des „je pense“ widerstreitet in elementarer Weise der Metapher des Gebäudes, dessen Fundament sie bilden soll. Die Frage mag erlaubt sein: Was ist instabiler, das metaphysische Gebäude oder die es narrativ vermittelnde Raummetaphorik? Oder anders: Entgeht die Frage der Gewissheit den narrativen und metaphorischen Unwägbarkeiten, die ihre Thematisierung charakterisieren?

„I’m Here“ (Richard Ford)

Instabilität ist das Thema des zweiten Texts, von dem hier die Rede sein soll. Stand bei Descartes die Desemantisierung von erzähltem Raum durch *Entzug des Semantisierungsvermögens der erzählten Figur* als raumproduktiver Instanz im Blick, ist es bei dem zweiten Text die Desemantisierung durch physische *Zerstörung von Innenraum* im Interesse der narrativen Progression. Generiert Descartes’ topologisches Verfahren ein Außerhalb von Räumlichkeit überhaupt, einen Ort, der keiner ist, aber dennoch seinen Gegensatz zur *res extensa* nicht loswird, erweist sich im zweiten Text die narrative Interaktion der Zustands- und Semantisierungsmodi von Innenräumen als Topologie des Erzählverfahrens selbst.

Die erzählte Welt dieses Texts liegt nicht in Europa, sondern in den USA; seine erzählte Zeit ist beinahe vier Jahrhunderte später anzusiedeln als jene des *Discours de la méthode*. Es ist November 2012, vor einigen Wochen hat der Wirbelsturm Sandy die amerikanische Ostküste heimgesucht, und er hat auch in der Raumgestaltung der Erzählung Spuren hinterlassen, die nun in Betracht gezogen werden soll. Die Rede ist von der ersten der vier Erzählungen, die Richard Ford 2014 unter dem Titel *Let Me Be Frank With You* veröffentlicht. *Let Me Be Frank With You* ist, nach den Romanen *The Sportswriter* (1986), *Independence Day* (1995) und *The Lay of the Land* (2006), das vierte Buch von Richard Ford, als dessen Hauptfigur Frank Bascombe agiert. In *The Sportswriter* tritt Bascombe noch als Sportjournalist auf, dann wechselt er das Metier und ist seit *Independence Day* als Immobilienmakler in New Jersey tätig. Nicht nur bietet die Tätigkeit des Immobilienmaklers eine Perspektive, aus der sich US-amerikanische Befindlichkeit – und, in dieser, die politische und gesellschaftliche Lage und die ihr korrespondierenden Diskurse – reflektieren lässt; der Beruf indiziert auch eine Sicht auf Innenräume, die Aufschlüsse über das Verhältnis von Narration und Raum bietet.

Die Erzählung trägt den topographisch signifikanten, zunächst aber deiktisch unbestimmten Titel „I’m Here“. Schauplätze sind Haddam, der fiktive Wohnort des inzwischen in den Ruhestand getretenen Frank Bascombe (in der Gegend von Princeton anzusiedeln), sowie Sea-Cliff, ein ebenfalls fiktiver Ort in der Gegend von Seaside Heights auf einer der Barriereinseln vor New

Jersey. Beide Orte sind aus den vorangehenden Romanen bekannt.³¹ Die Erzählung ist durchaus konventionell gebaut; sie weist eine Haupt- und eine Nebenzeitebene auf, wobei die Nebenzeitebene den Erzählanlass beinhaltet, der das Geschehen auf der Hauptzeitebene motiviert. Diese ist im Präsens gehalten und suggeriert damit die auch temporale Identität von erzählendem und erzähltem Ich. Die Präsenzsuggestion wird dadurch verstärkt, dass die Erzählung über weite Strecken Bascombes assoziative Gedankengänge vorträgt; diese werden durch das äussere Geschehen angeregt, verweisen aber auf einen Reflexionsstrom, der über dieses weit hinausgeht und es in ausge dehnte thematische Kontexte und Diskurse stellt.

Die Erzählung exponiert auf der Vorzeitebene Bascombes aktuelles Zuhause in Haddam als Ort dezidierter Ereignislosigkeit. Die Herstellung solcher Geschehnisferne lässt sich als eine bestimmte Weise der Raumsemantisierung lesen:

I'd been lying awake in the early sunlight and shadows, daydreaming about the possibility that somewhere, somehow, some good thing was going on that would soon affect me and make me happy, only I didn't know it yet.³²

„The possibility“ of „some good thing“ – der Ort dieser thematischen Unbestimmtheit ist Franks Schlafzimmer, und die nahezu abwesende Thematisierung des Tagträumens ist erwünscht. Im zweiten Passus der Vorzeitebene wird die thematische Kargheit noch deutlicher:

Later yesterday morning, after I spoke with Arnie, Sally came downstairs to where I was eating my All-Bran, and stood staring, musing through the window into the back yard at the late-autumn squirrel activity. I was pleased to be thinking nothing worth recording, not about Arnie Urquhart, just breathing to the cadence of my chews.³³

Der Innenraum des eigenen Heims wird als Ort willkommener Ereignislosigkeit exponiert, als Ort des Ausschlusses von Geschehnissen, die ‚von aussen‘ hereinbrechen und das vage Sinnieren semantisch aufladen könnten. Natürlich ist hier die Vorstellung des vor äusseren Zumutungen geschützten Privattraums im Blick; sie ist es, die in „I'm Here“ nachhaltig in Frage gestellt wird. Mit Blick auf Raumpraxis gesagt, strebt Frank Bascombe in den Innenräumen seines Zuhauses eine Minimierung an Raumsemantisierungsbedarf an, eine Art raumsemantischen Moratoriums: Bascombes häuslicher

31 Aus diesen lässt sich auch der realgeographische Kontext der fiktiven Lokalitäten erschließen.

32 Richard Ford. „I'm Here“. Ders. *Let Me Be Frank With You. A Frank Bascombe Book*. London: Bloomsbury, 2014. S. 1-60, dort S. 7.

33 Ford. „I'm Here“ (wie Anm. 32). S. 18.

Aufenthalt – und damit sein Aufenthaltsort – soll, was thematische Zumutungen betrifft, in seiner semantischen Ausstattung kontrollierbar und stabil moderat bleiben; allenfalls „some good thing ... that would ... make me happy“ wäre im Modus des Tagtraums akzeptabel.

Dass mit der solcherart implizierten Ereignisarmut narrativ nicht viel anzufangen ist, liegt auf der Hand. Es bedarf einer Intervention – einer *inventio* –, um die Erzählung aus dem untersemantisierten Innenraum des Wohnhauses hinaus- und in ein ‚Geschehen‘ hineinzuführen, das den weiteren erzählten Raum einer ‚Geschichte‘ aufspannen würde. Bascombe erhält denn auch einen Anruf von dem Mann, dem er vor acht Jahren sein eigenes Haus an der Küste verkauft hat; Arnie Urquhart ist auf dem Weg nach Sea-Clift, um die Reste des vom Wirbelsturm Sandy zerstörten Hauses in Augenschein zu nehmen, und fordert Bascombe auf, ihn zu begleiten. Frank macht sich anderntags auf den Weg, um Arnie vor der Hausruine zu treffen. Damit ist das narrativ zu exponierende Geschehen in Gang gesetzt.

Die Fahrt nach Sea-Clift löst eine Kette von Assoziationen aus, welche die Themenabstinz des heimischen Innenraums beenden, indem sie angesichts der Sturmschäden US-amerikanische Geschichte und Politik aufrufen. In der Alltagsrede wecken von Naturkatastrophen verursachte Zerstörungen oft Vergleiche mit den destruktiven Folgen von Kriegen und Kampfhandlungen, und „I’m Here“ macht keine Ausnahme: Die Erzählung schreibt Bascombe ein Assoziationsrepertoire zu, welches das globale militärische Eingreifen der USA exponiert: „... Sea-Clift was where the big blow had come ashore like Dunkirk.“³⁴ Er bezeichnet das zerstörte Sea-Clift als „Nagasaki-by-the-sea“³⁵; 9/11 wird genannt, die Twin Towers, dann die Taliban, Kabul, Kandahar und Riad; Bascombe denkt an sein patriotisches Engagement, das darin besteht, heimkehrende Soldaten zu begrüßen, und damit an Afghanistan und Irak. Obama, der am 6. November 2012 wiedergewählt wurde, ist präsent, ebenso Bush, Romney, Biden, das vergiftete politische Klima zwischen Republikanern und Demokraten – US-amerikanische Wirklichkeit, die sich im Angesicht der Zerstörungsmacht des Wirbelsturms als begrenzt stabiles, in Schiefelage geratenes, angeschlagenes Konstrukt zeigt.

In diesem narrativ etablierten Geflecht politischer und militärischer Referenzen trifft Bascombe Arnie Urquhart vor den Trümmern des Hauses, das einst dem Ersteren gehörte, nun aber, nach dem Eintreffen des „climatological shit train“³⁶, von Letzterem als Verlust abgebucht werden muss. Der Innenraum ist nach außen gekehrt, das einstige Refugium zum Heterotopos mutiert.

34 Ford. „I’m Here“ (wie Anm. 32). S. 10.

35 Ford. „I’m Here“ (wie Anm. 32). S. 11.

36 Ford. „I’m Here“ (wie Anm. 32). S. 30.

At the end of Central, where my house sat, there was never an actual street, just a sign — Poincinet Road — and a rough beachfront sand track and five large, grandfathered residences, with the ocean and pearlescent beach stretching out front, the way you'd dream it. Nothing between you and paradise but fucking Portugal. It's now become an actual street — or *had* been before the climatological shit train pulled in. I see no sign of Arnie or his Lexus as I turn down the sanded-over asphalt. Though as attested, my former home, number seven — once a tall, light-strewn, board 'n' batten 'n' glass beach dazzler — lies startlingly up to the left (not right), washed backwards off its foundation, boosted topsy-turvy across the asphalt, turned sideways, tugged on its side against the grassy-sandy beach berm, and (by water, wind, and the devil's melee) ridded of its roof. Its back-side exterior wall where I once entered through a red door (gone) is stripped of its two-car garage and torn free of interior fittings (pipes, re-bar, electric), the dangling filaments of which along with whatever else ever connected it to the rest of the world, hanging limp from the house's exposed "bottom," which you used not to be able to see. The blond-brick chimney's gone — though not the stone fireplace, which I can make out in the ripped-open living room. The banistered outside steps have disappeared. The panoramic deck, where I spent happy nights gazing at constellations I couldn't identify, is bent down and clinging to the broken superstructure by lug bolts I dutifully tightened each fall. What was then glass is now gaping. Studs show through the "open plan" where, in years past, transpired sweet, murmurous late nights with Sally, or merry drinks' evenings with some old Michigan chum who'd shown up unexpected with a bottle of Pouilly-Fuissé... where life went on, in other words.

[...]

Arnie's walked on away from me and come to stand in front (though also possibly to the side) of our ruined house. He's looking up into what's been skinned open by the wind and water — stark rooms with furniture, plumbing, appliances, ceiling fixtures, white electric harness-work sprung and dangling, giving the shambles a strangely hopeful stage-set look of unfinality, as if something might still be done. It can't.³⁷

Das Haus und seine Räume sind in ihrer Dysfunktionalität keiner Raumnutzung, keiner konstruktiven Raumsemantisierung mehr zugänglich; das Semantisierungspotential des Trümmerhaufens ist materiell ebenso reduziert wie die Möglichkeit des resemantisierenden Zugriffs durch die beiden Hausbesitzer, für welche die Innenraumsemantik der Hausruine primär in Erinnerungsmotiven liegt. Im Angesicht der Zerstörung erweist sich die Idee des sicheren Refugiums, der Bascombes Raumsemantisierungspraxis in seinem Haus in Haddam ebenso folgt wie seine frühere Tätigkeit als Häusermakler, als prekär. Das von seinem Fundament geschobene, umgekippte, aufgerissene Haus am Strand von Sea-Cliff wird, zumal angesichts der oben

37 Ford. „I'm Here“ (wie Anm. 32). S. 31f. und S. 46.

genannten Assoziationsketten, deren Bildung durch die Zerstörungskraft des Wirbelsturms in Gang gesetzt wird, zum Zeichen des fragwürdigen Status einer privaten Innerlichkeit, die sich in der Innenwelt der eigenen heimlich-heimischen Behaustheit ihrer selbst zu vergewissern sucht. Dass dieser Vorbehalt Fords literaturpolitischer Haltung entspricht, zeigen seine Romane und Erzählungen in wünschbarer Klarheit.³⁸

Der Schritt vom Refugium zur Ruine lässt sich narratologisch betrachten. Gemäß Aristoteles unterscheidet sich der Dichter vom Geschichtsschreiber darin, dass er nicht erzählt, was geschehen ist, sondern was geschehen könnte oder hätte geschehen können.³⁹ Zu diesem Zweck muss er, anders als der Geschichtsschreiber, dafür sorgen, dass auch tatsächlich etwas geschieht; das tut er, indem er erzählt.⁴⁰ Jede Erzählung braucht etwas, was sie als „Begebenheit“ in Szene setzen kann; einen Anlass, der es ihr erlaubt, sich von einem narrativen Anfangszustand wegzubewegen und diesen zu modifizieren. Dieses narratologische Prinzip wird in Fords Erzählung signifikant *räumlich* inszeniert, indem diese mit der Zuschreibung semantischer Unterbestimmtheit zum heimischen Innenraum ein narratives Vakuum erzeugt, welches sie zu füllen sich anschickt – sich anschicken muss, um den narrativen Unterdruck auszugleichen. Für Bascombe ist diese Unbestimmtheit ein Wunschzustand; für die Erzählung hingegen ist sie der narrativ defizitäre Ort, dem sie entkommen können muss: Von der präsentischen Hauptzeitebene aus betrachtet, rekonstruiert die Erzählung in der Neben- und Vorzeitebene die semantische Unbestimmtheit von Bascombes heimischem Innenraum als ihren eigenen Ausgangspunkt, von dem aus kraft narrativer Intervention – dem Anruf von Arnie Urquhart – eine Geschichte erzählbar wird. Das Erzählen schafft sich also einen Erzählbedarf, als dessen Deckung die Erzählung auftritt. Damit

38 Siehe hierzu auch die zweite Erzählung in *Let Me Be Frank With You*, deren Titel den Schluss der vorangehenden Erzählung zitiert: „Everything Could Be Worse“. Hier wird Bascombe von einer früheren Bewohnerin seines Hauses besucht, einer Afroamerikanerin, die ihm erzählt, ihr Vater habe seinerzeit im Keller seine Frau und ihren Bruder umgebracht. Mit diesen Leichen im Keller ist die Geschichte des amerikanischen Rassismus ins Fundament des Hauses eingezogen; auf solche Weise wird die Behausung des weißen Amerikaners mit einer politischen Semantik aufgeladen, angesichts derer die Geschütztheit seiner innenräumlichen Privatsphäre als problematische, alles andere denn gewaltfreie Konstruktion erscheint. Richard Ford, „Everything Could Be Worse“. Ders. *Let Me Be Frank With You* (wie Anm. 32). S. 61-111.

39 Aristoteles. *Poetik*. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. Berlin: Akademie Verlag, 2008 (Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung, 5). S. 13f.

40 Der Orientierung der Fabel am Charakter der Figur in Aristoteles' *Poetik* (wie Anm. 39, S. 14) korrespondiert bei Ford die Anbindung der Erzählung an die Raumsemantisierungsdynamik der Hauptfigur. Vgl. den Kommentar zu Kap. 9 der *Poetik* (wie Anm. 39), S. 372-426, v. a. S. 372f. und S. 381-387.

exponiert der Text allegorisch die Selbsterzeugung – und die Selbstermächtigung – des Erzählens aus der inszenierten Ereignislosigkeit, und sie schreibt dieser Mangelsituation als Ort den untersemantisierten Innenraum privater Existenz zu. Erzählt wird so nicht nur eine Geschichte; erzählt wird auch – im Medium der Raumreflexion – vom Erzählen.

„I’m Here“ handelt vom Erzählen und – nicht unverbunden mit diesem – vom Tod. Bereits auf dem Weg an die Küste verdichten sich die Zeichen der Zerstörung zu einem allgemeinen *Memento mori*. „NOTHING BESIDE REMAINS“ steht auf einem der entlang der Straße angebrachten Schilder, neben „WE’LL BUY YOUR HOUSE (OR WHAT’S LEFT OF IT)“ oder „LEARN GRIEF COUNSELING IN TEN DAYS“⁴¹. Das erstgenannte Schild zitiert, „for victims with a liberal arts degree“, wie der Erzähler ironisch vermerkt, eine Zeile aus Percy Shelleys Gedicht „Ozymandias“ aus dem Jahr 1817⁴². Das Sonett beschreibt die Trümmer einer Königsstatue, deren stolze Inschrift – „My name is Ozymandias, King of Kings; / Look on my Works, ye Mighty, and despair!“ – durch den Zerfall der Statue im desolaten Wüstensand melancholisch konterkariert wird. Der Doppelsinn von „Nothing beside remains“ zeigt, die Schweben von Verb und Nomen haltend, Zerfall und Dauer: Was im Zerfall bleibt, ist die in den Stein gemeißelte Rede von seiner Negation. Aus dieser Opposition erwächst das narrative Potential des Bildes; Fords Erzählung setzt es in Gang.

Aber das *Memento mori* konstituiert sich nicht erst aus der Zerstörungsmacht des Wirbelsturms. Es zeigt sich bereits in jenem Moment, welcher der Erzählung den Titel gibt: „I’m Here“. Dieser Titel weist nicht unmittelbar auf das Trümmererlebnis hin, sondern auf ein häusliches Geschehen vor der Fahrt an die Küste. Sally, Frank Bascombes Frau, berichtet ihrem Mann, der am Küchenfenster sein Frühstück isst, von ihrer morgendlichen Lektüre. Im Jahr 1862, zur Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs, wurde, so berichtet sie – und so ist es geschehen –, in Minnesota ein Aufstand von Sioux-Indianern niedergeschlagen. Dabei wurden im Rahmen eines Gerichtsverfahrens an einem eigens gebauten Galgen 38 Indianer gleichzeitig gehängt.⁴³

„The Indians. They all began shouting out as they were standing on the gallows, waiting to drop and never speak again.“ [...] „They all shouted, ‘I’m here!’ They started calling that out in their Sioux language, all around that awful contraption that was about to kill them. People who heard it said it was

41 Ford, „I’m Here“ (wie Anm. 32). S. 25.

42 Percy Bysshe Shelley. *The Poems of Percy Shelley*. Vol. 2 (1817-1819). Ed. Kelvin Everest/Geoffrey Matthews. Harlow, England: Longman, 2000. S. 145.

43 Vgl. u. a. John A. Haymond. *The Infamous Dakota War Trials of 1862: Revenge, Military Law and the Judgment of History*. Jefferson NC: McFarland, 2016. S. 119-125; Michael Clodfelter, *The Dakota War. The United States Army Versus the Sioux, 1862-1865*. Jefferson NC: MacFarland, 1998. S. 58f.

awe-inspiring.“ [...] „No one ever forgot it. Then they hanged them. All of them. At one moment, I'm here. As if that made it all right for them. Made death tolerable and less awful. It gave them strength.“⁴⁴

Ob die Indianer – denen vor der Hinrichtung die Augen verdeckt worden waren⁴⁵ – einander Mut zurufen, wie Sally vermutet⁴⁶, ob sie ihre Götter anrufen, oder ob es ein Ruf der Selbstvergewisserung vor dem Ende ist, bleibt in Fords Erzählung offen. „It gave them strength“ ist Sallys (dem Wunschenken verpflichtete?) Deutung, die dem gemeinsamen Hier eine stärkende Funktion zuspricht, wo das Sein in Gefahr ist. „I'm here“ benennt in dieser Deutung den existentiellen Punkt, aus dem Hier-Sein als Anwesendsein im gemeinsamen Raum (der durch diese Gemeinsamkeit geschaffen wird) verstehbar wird. Bascombe sagt den Satz seinerseits zu seiner sichtlich bewegten Frau (die vordergründige Anteilnahme von „I'm here for you“ weist er zurück⁴⁷, aber wohl nicht die existentiell verbindlichere Bedeutung von „I'm here with you“), bevor er ihn auf seine Fahrt an die Küste mitnimmt.⁴⁸ Was heißt „I'm here“ angesichts der Hausruine an der Küste, der zerstörten Innenräume, des bloßgelegten Fundaments? Das ist die naheliegende Frage; aber sie stellt sich auch schon mit Bezug auf Bascombes intaktes Zuhause in Haddam. Mit dem Hinrichtungsgeschehen von 1862 rückt die amerikanische Siedlungs- und Aneignungsgeschichte in den Blick, aber das geschieht nicht erst draußen, unterwegs oder an der Küste, wo Bascombe

44 Ford, „I'm Here“ (wie Anm. 32). S. 20.

45 Ein Augenzeugenbericht, „made expressly for the St. Paul Pioneer, and published in that paper under date of December 28, 1862“ (S. 473), ist zitiert in: *A History of the Great Massacre by the Sioux Indians in Minnesota, Including the Personal Narratives of Many Who Escaped*. By Charles S. Bryant A. M., and Abel B. Murch. 2nd ed. Cincinnati OH: Rickey and Carroll, 1864. S. 473-478, v. a. S. 476-478 (digitalisierte Edition: <https://archive.org/details/ahistorygreat-ma01muregoog/10.05.2017>).

46 Auf diese Deutung legt sich auch der Augenzeuge (wie Anm. 45, S. 477) fest.

47 Ford, „I'm Here“ (wie Anm. 32). S. 59.

48 Er nimmt den Satz in der Bedeutung der Zeugenschaft – als Konkretisierung des Sozialraum stiftenden „I'm here with you“ – mit: „Though what I sense with my ex-realtor's brain is that Arnie may simply want me to take the trouble to be there — to be his witness. It's what the Christers all long for, dawn to dusk. It's why there are such things as ‚best men‘, ‚pallbearers‘, ‚godfathers‘, ‚invitees to an execution‘. Everything's more real if two can see it. A flying saucer. A Sasquatch. The face of the Redeemer in an oil smear at Jiffy Lube. And today I'm willing to say ‚I'm here‘ to whoever can hear me, and for whatever good it might do for man or beast.“ Ford, „I'm Here“ (wie Anm. 32). S. 22. Es ist dieser gemeinsame Raum, der sich in der Begegnung mit Corporal Alyss, dem Polizisten, der die Zufahrt zum Strand bewacht, sofort auflöst: „He's forgetting I exist. I'm here. He's here. But, in another sense, we're not.“ (S. 29)

an Dünkirchen, Nagasaki, den Irak und Afghanistan denkt; vielmehr dringt mit Sallys Erzählung die amerikanische Geschichte in den Schonraum des eigenen Heims ein. Damit wird der illusionäre Charakter geschichtsferner Häuslichkeit offenkundig, und klar wird, dass es Arbeit bedeutet, privaten Innenraum semantisch passiv zu halten; Arbeit, die angesichts der Trümmer an der Küste als vergeblich – wenn auch vielleicht unerlässlich⁴⁹ – erscheint.

Der titelgebende Satz „I'm here“ impliziert darüber hinaus, dass der Einbruch in die thematische Leere der Raumsemantisierungsabstinenz nicht allein durch ein äußeres Ereignis geschieht; involviert ist einmal mehr das Erzählen, repräsentiert durch Sallys Bericht von der Massenhinrichtung. Nach Aristoteles ist es ein historisches, kein dichterisches Erzählen; die Wucht der Erzählung ist nicht durch den Charakter der Figur gesichert wie beim Dichter, sondern durch die Gewalt des erzählten Geschehens bzw. durch die Faktizität der Gewalt dieses Geschehens. Das historische Erzählen tritt indessen nicht als solches auf; vielmehr wird es für das literarische Erzählen in Gebrauch genommen, d. h. in die Wahrnehmung der im Fokus stehenden Hauptfigur und damit in die Textualität des literarischen Narrativs integriert.

Der Titel von Fords Erzählung bezeichnet also nicht allein jenes erzählte Geschehen, von dem aus die ganze Erzählung perspektiviert werden kann, sondern auch deren – durch das Lokaladverb „here“ räumlich disponiertes – reflexives Verhältnis zum Erzählen.

Der Ruf „I'm here“, verlautbart im Moment des Todes, narrativ repräsentiert im vermeintlichen Schonraum privater Häuslichkeit, verunmöglicht die Wahrung jener Untersemantisiertheit, um die Frank Bascombe so sehr bemüht war. „I'm here“ bezeichnet und evoziert eine Situation existenziellen Ausgesetztseins, deren Ernst auch die Lektüre von Fords Erzählung nicht entgeht. Letztere eignet sich den im 19. Jahrhundert von Native Americans vor ihrer Hinrichtung gerufenen Satz an, stellt ihn in den Kontext der dominant ‚weißen‘ amerikanischen Kultur der Gegenwart und im Weiteren – verdeutlicht durch die Verknüpfung mit Shelleys Gedicht „Ozymandias“ – in den Horizont des europäisch-abendländischen kulturellen Gedächtnisses.⁵⁰

49 Freuds Theorie des Unheimlichen bietet sich hier an: Wenn das Unheimliche das wiederkehrende Verdrängte ist, erhält sich das Vertraute, Heimisch-Heimliche nur, wenn und solange das Verdrängte verdrängt bleibt. Sigmund Freud. „Das Unheimliche“. Ders. *Studienausgabe*. Bd. IV: *Psychologische Schriften*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer, 1970. S. 241-274.

50 Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Anverwandlung des „I'm here“ in Fords Erzählung einer erneuten Eroberungsgeste, einer *cultural appropriation*, gleichkommt; mit der Perspektive der hingerichteten Sioux-Indianer hat die neue Kontextualisierung kaum etwas zu tun. Auch die hier folgenden Bezugnahmen auf abendländische Traditionen entgehen diesem Vorbehalt nicht.

In diesem Horizont kann der Ruf „I'm here“ – fern von seiner historischen Herkunft aus der amerikanischen Eroberungsgeschichte⁵¹ – Anknüpfungen an Traditionen motivieren, deren Einbezug hinsichtlich des Hinrichtungsgeschehens von 1862 problematisch sein mag, die aber den Blick auf die erzählten Ereignisse von 2012 anzureichern vermögen.

So klingt in „I'm here“ in einer Anknüpfung jüdisch-christlicher Provenienz Abrahams Antwort auf Gottes Anrede an, der die Aufforderung zur Opferung seines Sohnes Isaak folgt.⁵² „Hineni“, sagt Abraham, „Hier bin ich“. ⁵³ In der jüdischen Auslegungsgeschichte nimmt „Hineni“ als Haltung der Hingabe gegenüber Gott einen bedeutenden Stellenwert ein.⁵⁴ Während der Augenzeuge der Massenhinrichtung von 1862 die gegenseitige Präsenz- und Wahrnehmungsvergewisserung der verurteilten Indianer betont, die den Ruf „I'm here“ motiviert habe, zielt „Hineni“ auf die Bereitschaft, sich Gott zuzuwenden und unterzuordnen: Hier bin ich – zu deiner Verfügung. Abraham wird von Gott geprüft; würde diese Perspektive auf das Ereignis des Wirbelsturms Sandy übertragen, wäre zu fragen, ob die Trümmerefahrung die Betroffenen in die Lage versetze, sich von Gott angerufen und geprüft zu sehen und sich ihm gehorsam zuzuwenden. Weder Frank Bascombe noch Arnie Urquhart zeigen indessen diese Disposition, auch wenn ihr Vokabular – insbesondere die Schimpfwörter („goddamn“, „hell“) – den jüdisch-christlichen Hintergrund verrät; allenfalls sieht sich Bascombe von der Willkür der als „mother nature“ personifizierten Gewalten getroffen

51 Hier wäre an die – mit Blick auf den amerikanischen Kontinent entwickelte – Theorie von Eigentum und Landaneignung in Kapitel 5 von John Lockes *Second Treatise or Government* zu erinnern: John Locke. *Two Treatises of Government*. Hg. Peter Laslett. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. S.285-302.

52 Gen. 22, 1-19, dort 22,1, dann auch 22,11.

53 Dies ist auch Moses' Antwort vor dem brennenden Dornbusch; siehe Ex. 3,4. Und es ist Josefs Antwort auf den Aufruf seines Vaters Jakob, seine Brüder aufzusuchen, die ihn in der Folge in eine Zisterne werfen und anschliessend in die Sklaverei verkaufen werden; siehe Gen. 37.13.

54 Vgl. Raschi zu Gen. 22,1 (https://www.sefaria.org/Rashi_on_Genesis.22.2.2?lang=bi; 20.06.2017); siehe auch Midrasch Tanchuma zu Genesis 22,1 (http://www.sefaria.org/Midrash_Tanchuma,_Vayera.22?lang=bi, 20.06.2017). Siehe ergänzend zu den frühen Schriftdeutungen auch: Benno Jacob. *Das Buch Genesis. Das erste Buch der Tora übersetzt und erklärt*. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Leo Baeck Institut. Stuttgart: Calwer, 2000 (Nachdruck von: *Das erste Buch der Tora. Genesis*. Berlin: Schocken, 1934). S. 491-493, sowie David W. Cotter. *Genesis*. Collegetown, Minn.: Liturgical Press, 2003 (Berit Olam: Studies in Hebrew Narrative and Poetry). S. 146 und Nahum M. Sarna. *Genesis. The Traditional Hebrew Text with the New JPS Translation. Commentary*. Philadelphia; New York; Jerusalem: Jewish Publication Society, 1989. S. 151. Für diese bibliographischen Hinweise danke ich Dr. Peter Schwagmeier, Theologische Fakultät der Universität Zürich.

– aber nicht angerufen.⁵⁵ Dennoch ruft der Text – auch in der Nichtbeachtung dieses Deutungsangebots durch die Hauptfigur – das Dispositiv der Prüfung in den Erzählraum; nicht zu vergessen ist, dass Frank Bascombe tatsächlich einen – telefonischen – Anruf erhält, der ihn – und die Erzählung – in Bewegung setzt. In diesem Sinn kann die Frage gestellt werden, ob die Erzählung selbst dergestalt lesbar sei, dass sie sich als „Hineni“ inszeniere: als Sich-Melden auf eine Anrufung hin, die das Erzählen allerdings selbst konstruiert, nämlich als Voraussetzung eines Erzählbedarfs, den es – das Erzählen – in der Erzählung „I’m Here“ stillt: Es hat sich ein Sturm, eine Katastrophe, ein (Telefon-)Anruf ereignet; „hineni“, hier bin ich, um die Folgen zu erzählen.⁵⁶

Neben der jüdisch-christlichen Referenz lässt sich ein zweiter, griechisch-römischer Traditionsbezug herstellen. In dem Satz „I’m here“, herstammend aus dem Sioux-Aufstand von 1862, kann in Fords Erzählung der berühmteste aller europäischen Grabsprüche an- und nachklingen: „ET IN ARCADIA EGO“. Der Spruch verweist auf das mythische Arkadien von Vergils Hirtengedichten zurück⁵⁷ und ist Gegenstand einer langen Rezeptions- und

55 „But everything else in the ‚basement‘ – bicycles, hope chests, old uniforms, generations of shoes, wine racks, busted suitcases someone’s father owned, boxes and boxes and boxes of stuff you should’ve gotten rid of decades ago – all that’s been sucked up and blown away to some farmer’s field in Lakehurst, to be found, possibly returned, or else put in a museum to commemorate the awesomeness of mother nature when she gets it in her head to fuck with you.“ Ford, „I’m Here“ (wie Anm. 32). S. 33.

56 Das „Hineni“-Motiv scheint eine gewisse Konjunktur zu haben: Es ist im Titelsong des letzten Albums von Leonard Cohen zu hören (*You Want It Darker*. New York: Columbia Records, 2016); und es gibt dem jüngsten Roman von Jonathan Safran Foer den Titel: *Here I Am* (New York: Farrar Straus & Giroux, 2016). Erinnert sei auch an Friedrich Torbergs das Thema im nationalsozialistischen Wien von 1938/39 lokalisierenden Roman *Hier bin ich, mein Vater* (Stockholm: Fischer 1948; Neudruck: Wien: Milena, 2014). Und Josefs „Hineni“ in Gen. 37.13 findet seine Wiederaufnahme in Thomas Manns Tetralogie *Joseph und seine Brüder*. Gleich dreifach lässt der Roman Joseph das Motiv wiederholen, als er von seinem Vater Jaakob an- und aufgerufen wird, seine Brüder zu besuchen. Thomas Mann. *Der junge Joseph*. Ders. *Joseph und seine Brüder*. Frankfurt a. M.: Fischer 1964. S. 388f. (das Erscheinen der Tetralogie in der Grossen kommentierten Frankfurter Ausgabe ist auf April 2018 angekündigt; die Ausgabe stand zur Zeit der Fertigstellung dieses Aufsatzes noch nicht zur Verfügung). Und auch wo Joseph in *Joseph der Ernährer* vor den Pharao gerufen wird, stellt er sich mit „Ich bin’s“ in Bereitschaft (S. 1018). Die Aufnahme des „Hineni“-Motivs in den Josepshroman lässt sich geradezu als moralischer Kern seiner politischen Stellungnahme gegen die Ideologie des Nationalsozialismus fassen.

57 P. Vergilius Maro. *Bucolica*. *Hirtengedichte*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2001. S. 44f./S. 45f. (V,42-44).

Deutungstradition in Literatur und Kunst. In seinem Aufsatz „Et in Arcadia Ego. Poussin und die Tradition des Elegischen“ zeichnet Panofsky den Wechsel von der Auffassung des Grabspruchs als eines *Memento mori* („auch ich, der Tod, bin in Arkadien“) zu einer elegisch subjektivierenden Deutungstradition („auch ich, der hier Ruhende, war in Arkadien“) nach.⁵⁸ Bei Ford allerdings erscheint der Grabspruch – wenn die Referenz denn geltend gemacht werden kann – noch einmal unzweideutig als *Memento mori* eingesetzt: Auch hier, in Arkadien, bin „ich“, und auch hier, in der Neuen Welt, im Land des Strebens nach Glück, der Immobilienkrise, der nicht mehr selbstgewissen Größe, auch hier, in den Trümmern des einst schützenden Innenraums, bin „ich“, der Tod, „I’m here“, wohnhaft im Grabstein, in der Hausruine, im unheimlich werdenden Heim, wohnhaft auch im Text, der unweigerlich von ihm erzählt. Und nicht vergessen sei die Referenz auf den Schluss von *The Lay of the Land*, dem Roman, der vor *Let Me Be Frank With You* erschienen ist, wo Frank Bascombe im Gedenken an seine Heilung, nachdem er in die Brust geschossen worden war, und im Landeanflug zur Krebsklinik emphatisch Leben und Tod in eins nimmt, wenn er sagt: „Here is necessity.“⁵⁹

„Here is necessity“: das gilt auch für den Text. Aus der Kontrastierung zweier Modi der Desemantisierung von Innenraum – einerseits durch Bascombes Semantisierungsabstinenz, andererseits durch die materielle Zerstörung infolge des Wirbelsturms – generiert die Erzählung ihre Raumsemantik. Die Trümmerhaufen, die der Sturm zurückgelassen hat, sind dazu angetan, Bascombes häusliche Desemantisierung ihrerseits zu desemantisieren, nicht nur indem sie exemplarisch Innenraum aufbrechen und zerstören, sondern auch indem sie die Nichtigkeit von Bascombes Semantisierungsaversion sichtbar machen, was Bascombe, alles andere als naiv, sehr genau sieht. Aus der Kontrastierung von Desemantisierung und Desemantisierung der Desemantisierung generiert die Erzählung ihre Raumsemantik. Im Prozess dieser Genese zeigt sich, dass das *Erzählen* den als narrationsfern, wenn nicht narrationsavers perspektivierten Anfangszustand im eigenen Interesse

58 Erwin Panofsky. „Et in Arcadia Ego. Poussin und die Tradition des Elegischen“. Ders. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Aus d. Engl. v. Wilhelm Höck. Köln: DuMont, 1975. S. 351-377. Panofsky zeigt am Schritt von der ersten zur zweiten Fassung von Poussins Bild *Et in Arcadia ego* (*Les Bergers d’Arcadie*; 1630 bzw. 1638-1640), wie in einer die Grammatik des Lateinischen strapazierenden Lesart die neue Deutung hervortritt, die das „et“ und das „ego“ im Grabspruch „Et in Arcadia ego“ auf den Toten statt auf den Tod bezieht und den Satz im Sinn von „Auch ich, der hier Begrabene, war in Arkadien“ liest. Wenn Goethe seiner *Italienischen Reise* den Satz „Auch ich in Arkadien!“ als Motto voranstellt, ruft er – allerdings im Sinn einer autobiographischen Reminiszenz, nicht einer Evokation *post mortem* – diese elegische Deutungstradition auf.

59 Richard Ford. *The Lay of the Land*. New York: Vintage Books, 2007. S. 485.

zerstört, und dass diese Zerstörung – welche die Gestalt der *Erzählung* annimmt – die eigentliche „Begebenheit“ des Erzählens ist. Sehr merklich sagt auch das Erzählen damit: „I’m here.“ Ich, das Erzählen, dessen Monument der Text ist, bin hier; mein Hier *ist* die Erzählung, Anspruch auf „necessity“ erhebend, je diese Erzählung: Fords Erzählung, Descartes’ Erzählung. Dem Nichterzählen fehlen diesem Auftritt gegenüber ganz und gar die Worte.

Rezensionen – Comptes rendus – Reviews

Afin d'accentuer la perspective comparatiste de cette section et d'encourager le débat entre les langues, littératures et cultures, mais aussi entre les différentes cultures académiques, le comité éditorial de *Colloquium Helveticum* sollicite des comptes rendus : portant sur des ouvrages théoriques qui ont marqué le débat littéraire dans leur langue et contexte d'origine et qu'il s'agit de faire connaître au-delà de leur réception première ; consacrés à des ouvrages comparatistes dans leur démarche et leur corpus ; qui identifient et discutent une problématique susceptible de nourrir le débat comparatiste à partir d'une lecture croisée d'un ou de plusieurs ouvrages qui ressortissent de différents contextes linguistiques et/ou littéraires. Des contributions émanant de l'entier de la communauté universitaire sont les bienvenues, notamment les articles qui confronteraient les points de vue de deux ou plusieurs personnes. Résolument plurilingue, cette section accueille des contributions rédigées en allemand, français, italien ou anglais, n'excédant pas 15'000 signes. Les textes peuvent être adressés en tout temps à Joëlle Légeret, joelle.legeret@unil.ch.

Um die komparatistische Perspektive des den Rezensionen gewidmeten Teils der Zeitschrift zu betonen und den Dialog zwischen den Sprachen, Literaturen und Kulturen sowie zwischen den verschiedenen akademischen Traditionen anzuregen, lädt das Redaktions-Komitee des *Colloquium Helveticum* Interessierte dazu ein, Buchbesprechungen zu verfassen: Rezensionen, die theoretische (in ihren ursprünglichen Kontexten und Sprachen wichtige) Werke besprechen, um diese auch international bekannt zu machen; die sowohl in ihrer Methode als auch bezüglich der behandelten Werke vergleichend vorgehen, oder die durch die Art und Weise, wie sie Werke aus verschiedenen Sprach- und Kulturbereichen zusammenbringen, die komparatistische Diskussion erweitern und fördern. Beiträge von der gesamten akademischen Gemeinschaft werden erwartet, auch von zwei oder mehreren Personen geschriebene Aufsätze, die ihre verschiedenen Standpunkte miteinander konfrontieren würden. Diese Sektion des *Colloquium Helveticum* ist mehrsprachig. Die Beiträge können auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch verfasst werden und sollen maximal 15'000 Zeichen umfassen. Die Texte können jederzeit an joelle.legeret@unil.ch geschickt werden.

Quelles langues ? Quels mondes ? Quels textes ? Myriam Olah (Université de Lausanne)

Lectures critiques et dialogiques : Emily Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London-New York, Verso, 2013, 358 pages.

Le XXI^e Congrès de l'ICLA (International Comparative Literature Association), tenu à Vienne du 21 au 27 juillet 2016, était consacré aux multiples langues et langages de la littérature comparée. La rencontre entre Emily Apter et David Damrosch était à la fois un moment phare et un moment paradoxal de l'événement puisque la discussion a eu lieu exclusivement en anglais. Les échanges ont été cordiaux, alors qu'ils mettaient en scène deux approches opposées de la littérature comparée aujourd'hui. Ils confrontaient « close reading » et « distant reading », les nombreuses langues et la langue unique, les détails et le général. Ces enjeux littéraires sont largement développés dans le livre d'Emily Apter *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, publié en 2013. L'ouvrage demeure d'actualité car il aborde la littérature comparée en lien direct avec les problématiques géopolitiques, économiques et sociales en cours. Composé de quatre parties complétées par un index en fin de volume, il dénonce la conception unique et surtout uniforme du monde, en soulignant l'apport heuristique des nuances intellectuelles. Par de nombreuses illustrations puisées dans la création littéraire et dans les arts visuels, Emily Apter montre les multiples possibilités de traduction d'une langue à l'autre. Elle pose le problème aigu de la propriété intellectuelle dans un monde globalisé en mettant en relief son lien étroit avec l'économie. Alors qu'Emily Apter souligne l'apport essentiel des études traductoriales dans le domaine de la littérature comparée, initié dans son livre de 2006 *The Translation Zone : A New Comparative Literature*, David Damrosch défend la « World Literature ». L'intérêt envers cette autre forme de lecture qui a pris de l'importance au milieu des années 1990 n'a fait que croître depuis *La République mondiale des lettres* de Pascale Casanova en 1999, les publications successives de Christopher Prendergast et de Franco Moretti (*Distant Reading*, 2013).

Contrairement à l'auteur de *Graphs, Maps, Trees : Abstract Models for a Literary History* (2005), Emily Apter soutient l'approche scientifique du « close reading », une méthode également utilisée par Haun Saussy (*Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*, avec César Domínguez et Darío Villanueva, 2015). Lors d'une conférence inaugurale donnée le 30 septembre 2015 à la Sorbonne, à l'occasion du colloque international intitulé « Vers une littérature mondiale à l'heure du numérique ? », Emily Apter a démontré qu'elle avait pleinement connaissance de la réalité numérique et de ses enjeux. Or, elle a remis en question l'utilisation actuelle des données informatiques, des *data* et l'élaboration d'arborescences pour

l'analyse littéraire. Elle a montré que ces arborescences étaient contrôlées de façon à orienter l'information suivant des intérêts économiques. Tout en relevant les enjeux numériques, Emily Apter propose de discuter leur mobilisation dans le domaine de la littérature comparée. Elle prend ainsi explicitement position, comme dans son livre *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. Le titre peut interpeller le lecteur en raison du premier mot, « Against », qui donne un ton polémique. Il révèle clairement son point de vue : l'auteure émet des réserves envers la pratique de la « World Literature » qui regroupe sous forme d'identités commercialisées la production littéraire, uniformisant ainsi les spécificités culturelles de l'écriture. Elle remet en question une tendance selon laquelle la fiction littéraire serait soumise au même destin que la rapide expansion des produits de marketing et de consommation à travers le monde.

Se basant sur l'immense travail de Barbara Cassin, le *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles* dont elle a supervisé la traduction anglaise publiée en 2014 (*Dictionary of Untranslatables : A Philosophical Lexicon*), Emily Apter cherche à montrer la valeur théorique de l'intraductibilité (« untranslatability ») en littérature comparée. L'ouvrage a comme point de départ la difficulté de traduire en philosophie et procède à la comparaison des réseaux terminologiques. Chaque entrée du « dictionnaire » part d'un fait d'intraductibilité. Barbara Cassin, qui embrasse la multiplicité linguistique, propose de clarifier les contradictions et de réfléchir sur les différentes traductions en les confrontant. À son tour, Emily Apter insiste sur l'importance de la nuance intellectuelle largement illustrée par les nombreux exemples issus de la traduction, en se positionnant contre une perspective uniforme et uniformisante incarnée par un mode de vie unique, caractérisée par une seule façon de lire. En effet, le caractère absolu de la langue simplifiée est devenu un problème non seulement littéraire mais aussi politique, selon mon point de vue. Par contraste, la pratique d'une comparaison proche du texte révèle les nuances propres à chaque langue qui témoignent de la grande complexité de l'écriture et de ses innombrables possibilités. Je complèterais en me référant à Stéphane Michaud (*Quatre poètes dans l'Europe monde. Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Márton Kalász, Wulf Kirsten*) qui dit que « défendre la langue » permet de « s'attaquer au glacier des stéréotypes ».¹

Le livre d'Emily Apter teste l'hypothèse selon laquelle la traduction et l'intraductibilité seraient constitutives des différentes formes du monde, en littérature. Il est effectivement toujours possible de discuter ou de remettre en question une traduction. Cette situation est illustrée par l'exemple de l'amphibolie et du paronyme, donné par Emily Apter qui s'attarde également

1 Stéphane, Michaud, *Quatre poètes dans l'Europe monde. Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Márton Kalász, Wulf Kirsten*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 10.

sur le mot « traduction » dans les différentes langues. Je préciserais que Silvana Borutti s'intéresse à l'étymologie et à l'histoire du terme dans *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie des sciences humaines* (2001). Elle insiste sur l'activité cognitive de la traduction qui marque des situations théoriques cruciales, en analysant les aspects sémantico-linguistiques et épistémologiques. Dans *La Babele in cui viviamo* (2012), Silvana Borutti et Ute Heidmann prouvent que la traduction établit une rencontre interculturelle, grâce à l'intraductibilité ontologique et grâce à l'impossibilité de la synonymie. L'impossible synonymie qui incite à explorer les différences significatives d'une langue à l'autre et à en découvrir les spécificités, ouvre la voie à la diversité sémiotique et syntaxique.

Le dialogue entre les cultures constitue l'enjeu majeur de la littérature comparée. C'est pourquoi Emily Apter souligne que cette discipline doit davantage faire face aux injonctions de la mondialisation que les divers domaines des littératures nationales. Les langues sont transnationales et sensibles au temps, de manière inhérente. Leur composition plurilingue comprend les histoires migratoires des langages, sans reproduire nécessairement des trajectoires impérialistes. Or, le système mondial présenté par Franco Moretti dans *Conjectures on World Literature* en 2000, donne lieu à une pratique de la critique littéraire conditionnée par l'analyse quantitative et les compétences informatiques. Pour construire la « World Literature », Franco Moretti se focalise sur la diversification et la spéciation des formes littéraires. Sa théorie d'une évolution, jalonnée par la survie des œuvres sur le modèle de la sélection naturelle des espèces, présente le danger d'une régression, selon Emily Apter. Cette façon de concevoir la littérature et le monde est la manifestation d'un globalisme de type paranoïde. Emily Apter associe ainsi l'idéologie d'un langage unique, uni face à une soi-disant menace créée par la paranoïa sociale. L'extension de cette monoculture chercherait à absorber les différences : « Oneworldedness, in contradistinction to these paradigms of world-systems, planetarity and transnationalism, envisages the planet as an extension of paranoid subjectivity vulnerable to persecutory fantasy, catastrophism, and monomania ».²

Je remarquerais que les différences propres à chaque langue et à chaque culture ont une valeur heuristique inédite pour le comparatiste, en signalant la méthode de la « comparaison différentielle »³ proposée par Ute Heid-

2 Emily, Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London-New York, Verso, 2013, p. 71.

3 Voir Ute, Heidmann, « C'est par la différence que fonctionne la relation avec un grand R. Pour une approche comparative et différentielle du traduire », dans *The Frontiers of the Other. Ethics and Politics of Translation*, éd. Gaetano Chiu-razzi, Lit Verlag, Wien-Zürich-Berlin, 2013, p. 61-73, et « La différence, ce n'est pas ce qui nous sépare. Pour une analyse différentielle des relations littéraires et culturelles », dans *Zwischen Transfer und Vergleich. Theorien und Methoden der*

mann. Silvana Borutti et Ute Heidmann partagent, dans *La Babele in cui viviamo* cité plus haut, l'inquiétude d'Emily Apter concernant la légèreté avec laquelle la traduction est interprétée. Il suffit de revenir au sens même du mot. En effet, les termes grecs *hermèneuin* et *metapherein*, latins *transferre*, *convertere*, *traducere* et allemands *übertragen*, *übersetzen*, (*sic*) *überlieferung*, sont associés au transport, au passage, et à la transmission, comme le souligne Emily Apter. Ces différentes manières de dire « traduction » impliquent le passage de frontières. Or, dans un monde globalisé, ce sont malheureusement les checkpoints dédiés à la sélection qui sont mis en avant, au lieu du passage des frontières. En citant Karim Mattar et David Fieni, Emily Apter rappelle que les checkpoints n'ont pas uniquement la fonction de contrôler le flux des personnes, des terroristes, des produits illicites, mais aussi de diviser les terres et de produire une distinction entre « nous » et « eux ». Ils incarnent la peur de la catastrophe économique, politique et sociale.

Emily Apter construit une argumentation convaincante à partir de mots utilisés de manière commune sans que soit mesurée leur dimension géopolitique et sociale. Elle s'intéresse tout particulièrement au terme « paix » dans les différentes langues. Elle donne également l'exemple des mots portugais intraduisibles tels que *fado* et *saudade* pour dénoncer un eurocentrisme au sein même de l'Europe qui discrimine les petites nations en favorisant des lexiques critiques acclamant les nations dominantes. Emily Apter illustre de manière pertinente les subtilités traductoriales propres à chaque langue pour appuyer son point de vue. Elle argumente pour la nécessité de sauvegarder les spécificités, dans un monde uniformisé et globalisé. Néanmoins, en 2017, il est impératif de s'interroger : quel est le discours approprié pour éviter toute forme de récupération politique ? Compte tenu de l'inquiétante montée nationaliste en Europe, les littératures comparées doivent avant tout défendre le dialogue entre les cultures.

Le contexte politique fragilise de plus en plus le discours dans toutes les disciplines. Parallèlement aux nationalismes, les positions sexistes resurgissent de manière rétrograde. Il est donc judicieux d'aborder le sujet à travers une analyse lexicale, tout en considérant l'importance des *gender studies*. Emily Apter évoque notamment les contresens liés à une traduction erronée du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir qui lui a attribué une dimension essentialiste de l'autre côté de l'Atlantique. Toujours d'un point de vue traductorial, elle se penche sur la version française de la désignation « littérature-monde » qui serait une traduction améliorée de la « littérature mondiale » et sur le terme de la « francophonie », pour critiquer l'establishment littéraire centralisé à Paris. Selon Emily Apter, la version française de la

Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive, éd. Christiane Solte-Gresser, Hans-Jürgen Lüsebrink & Manfred Schmeling, Stuttgart, Steiner Verlag, 2013, p. 231-242.

« World Literature » perpétue l'universalisme humaniste et eurocentrique, ainsi qu'un lexique statique, une périodisation et une conception des genres définis par les classiques occidentaux. Son association de sens entre le mot français « monde » et « mondanités » me paraît ingénieuse.

On peut certes se demander s'il s'agit des mêmes concepts de « monde » dans les diverses langues et cultures. Emily Apter montre que les termes russes *mir* (мир) et *svet* (свет) pour désigner le monde s'accordent avec une vision particulière de la société, tandis que le mot allemand *Welt* a une forte connotation philosophique. Je remarquerais qu'il existe même des différences syntaxiques liées à la nature du mot. En tshiluba, « monde » peut se traduire par l'adverbe *panu'apa* qui signifie « ici-bas » ou par le substantif *buloba* qui désigne la terre, le sol ou le territoire. Les références d'Emily Apter à Edouard Glissant me semblent particulièrement appropriées dans le contexte actuel. Les positions « entre-deux » d'auteurs cités tels qu'Alain Mabanckou, Edouard Glissant ou Patrick Chamoiseau apportent un éclairage inédit sur la création littéraire aujourd'hui. Je rappellerais que l'idée de « diversalité » est un néologisme inventé par les écrivains des Caraïbes afin de l'opposer à l'« universalité ». Par la remise en question de préconstruits universalistes et de catégorisations essentialistes, ce concept met en avant la diversité des formes de discours. La comparaison entre le mot français « mondialisation » et anglais « globalization », équivalent philosophique du « globish » pose de manière éclairante les enjeux. Emily Apter donne différentes alternatives à ces deux pôles en rappelant les notions de « philosopher en langues » (Barbara Cassin), « mondialité » (Jean-Luc Nancy), « toutmondisme » (Edouard Glissant), « philosophictions » (Peter Szendy) et « planetarity » de Gayatri Chakravorty Spivak. Toutes ces différentes appellations émergent comme des hétérocosmes ou des mondes alternatifs accessibles à tous et permettent ainsi de réimaginer ce que le « monde » devrait être en littérature.

Emily Apter a une méthode d'analyse de type philosophique : elle déploie son argumentation à partir de l'explication de termes lexicaux. Elle se concentre sur des mots isolés, en apportant sa propre définition. Elle crée de manière judicieuse des aller-retours entre mots et contextes, entre la micro-analyse et la macro-analyse. Or, d'un point de vue littéraire, on attendrait que les termes soient explicitement situés au sein d'un ensemble textuel. Elle a également recours aux « keywords », aux mots-clés, c'est-à-dire à des mots particuliers et significatifs permettant de caractériser le contenu d'un document et de rechercher des informations. Les « keywords » orientent une information en définissant une thématique. Il s'agit d'une caractérisation, voire d'une catégorisation de la pensée. Quels sont les critères de sélection utilisés par Apter pour déterminer ses « keywords » ? Qu'en est-il de l'inscription de ces termes principalement philosophiques dans le texte littéraire ? N'est-ce pas justement ce processus qui permet de traduire ces

« intraduisibles » par leur inscription dans le « corps » du texte, dans un ensemble textuel cohérent au sein d'une œuvre ? Ainsi chaque terme peut être traduit en fonction de l'effet de sens qu'il produit dans le texte et plus largement dans l'œuvre. Montrer les nombreuses possibilités de redéfinir un mot au sein de chaque texte littéraire permet d'argumenter en faveur du plurilinguisme dans le monde. À partir d'un exemple micro-textuel, il est possible de démontrer l'impact du contexte sur le choix des mots et l'impact des mots sur le contexte. La dissimulation utilisée dans les textes littéraires pour détourner la censure imposée par les régimes totalitaires est un exemple évocateur car le langage poétique constitue une forme de résistance en soi, par ses variations énonciatives.⁴

Au fil du livre, les textes littéraires sont graduellement mis en valeur. Après le parcours de la « Welt-Theologie » d'Auerbach et du « Terrestrial Humanism » de Said, Emily Apter détaille le cas de la traduction de *Madame Bovary* par Eleanor Marx. Elle se penche également sur les traductions d'Edgar Allan Poe par Baudelaire et Mallarmé, pour aborder la question de la propriété intellectuelle. La traduction s'avère particulièrement propice aux discussions sur l'appropriation de la création et ses limites. À l'aide de nombreux exemples culturels, Emily Apter se penche sur l'évolution du rapport à la propriété intellectuelle qui est désormais un référent pour le copyright. Comme la propriété intellectuelle est devenue un paradigme par défaut pour toute forme d'art, la littérature a suivi le développement de la musique, du film et des arts visuels en général. Elle s'est laissée définir en tant que « contenu » dans le but de surveiller l'infraction du copyright. Cette situation oriente largement la « World Literature ». En soulevant les enjeux éthiques, Emily Apter dénonce la diplomatie nécessaire pour accéder à la propriété culturelle. Ce dernier chapitre me semble particulièrement d'actualité, quand on considère le débat autour de l'appropriation culturelle en cours aux États-Unis et au Canada.

Ma lecture d'*Against World Literature. On the Politics of Untranslatability* a fait surgir un certain nombre de questions. Peut-on véritablement dire aujourd'hui que la hiérarchisation des langues n'a plus lieu ? Quelles en sont les preuves ? Au lieu d'un regard porté par l'exotisme, ne faudrait-il pas donner davantage de voix aux langues qualifiées de « mineures » car elles sont quantitativement « rares » ? Pourquoi ne pas élargir ne serait-ce qu'un peu le champ linguistique dans les littératures comparées, en donnant les moyens nécessaires à l'expression de ces langues « rares » ? La discussion en anglais au Congrès de Vienne était cordiale et sympathique. Il est toujours mieux d'échanger dans une bonne ambiance ! Mais au Congrès « international », il y avait des absents et surtout des absentes, les langues dont on parle, dont

⁴ Voir ma thèse soutenue en 2016 à Lausanne (*R)écrire les mythes sous l'oppression. Poétiques croisées de Yannis Ritsos et de Sándor Weöres.*

on extrait quelques mots exotiques mais auxquelles la voix n'est toujours pas attribuée. Il s'agit parfois de « dialectes » parlés par un nombre plus important que la population de pays européens entiers. Une fois de plus, les mêmes n'ont pas eu de voix, alors qu'on parlait d'eux... Ils n'ont pas obtenu de voix parce qu'ils n'ont pas obtenu de visa. Le mot *visa* n'a donc pas perdu son étymologie latine issue du verbe *videre* et garde pleinement sa signification au cœur de l'actualité, celle de « choses vues ». Il a pris le sens de « formule ou sceau accompagné d'une signature qu'on appose sur un acte pour le rendre régulier ou valable », sans néanmoins définir le caractère de ce qui est « régulier » ou « valable ». Ou peut-être faut-il chercher la clarification de ces termes dans la seconde signification de *visa*, c'est-à-dire l'« attestation du paiement d'un droit » ? Le mot latin est internationalement utilisé. Est-il intraduisible, alors qu'il a gardé son sens premier ? Certains locuteurs privés de voix étaient invisibles au Congrès « international ». C'est la réalité du monde actuel. Elle n'est ni subjective, ni relative. Elle est concrète, mais peut-être ne veut-on pas voir ? En effet, la littérature comparée est une discipline profondément ancrée dans l'actualité. La nuance intellectuelle illustrée par les nombreux exemples d'intraduisibles est un excellent moyen de montrer avec finesse la réalité du monde perceptible par les différents prismes linguistiques et culturels. Elle présente donc un intérêt épistémologique et une force heuristique inédits qui donnent une matière inépuisable au dialogue.

‚World Literature‘ – was sollte das sein?

Diskussionsbeitrag zu Emily Apters *Against World Literature*

Sandro Zanetti (Universität Zürich)

Kritische und dialogische Buchbesprechungen: Emily Apter. *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. London-New York: Verso, 2013. 358 Seiten.

Einige Mitglieder der SGAVL haben im Sommer 2016 am großen ICLA-Kongress in Wien teilgenommen, der unter dem Motto *Die vielen Sprachen der Literaturwissenschaft / The Many Languages of Comparative Literature / La littérature comparée: multiples langues, multiples langages* stand. Zu den Höhepunkten der Veranstaltung gehörte sicherlich das von Christian Moser und Markus Winkler moderierte Gespräch zwischen Emily Apter und David Damrosch am 23. Juli 2016. Spannung lag in der Luft, da die an der New York University lehrende Komparatistin und Romanistin Emily Apter 2013 mit ihrem Buch *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*¹ eben jene Forschungsrichtung beherzt attackierte, für die David Damrosch als Gründungsdirektor des *Institute for World Literature* an der Harvard University sich gewissermaßen als Zielscheibe anbot.²

In einer Rezension von 2014 reagierte Damrosch wiederum auf Apters Buch,³ stellte zunächst trocken fest, dass die Forschungsrichtung sich nun offenbar etabliert habe, da es bereits – wie bei den Surrealisten – zu internen Abgrenzungsbestrebungen und Grabenkämpfen gekommen sei; Apter habe schließlich selbst wesentliche Forschungen zum Thema vorgelegt; in *Against World Literature* bewege sie sich nun aber insbesondere mit ihren methodologischen Präferenzen (vornehmlich französischer Provenienz) in sehr engen Bahnen; die vielfältigen Forschungen zur *World Literature* habe sie nur ungenügend oder selektiv rezipiert; und auch Apters bissige Kritik an Franco Morettis – Apter zufolge: „vorkritischer“ – Methode des *distant reading* will Damrosch nicht behagen.

Dagegen erwies sich die Podiumsdiskussion in Wien als geradezu harmonisch. Freundliche Worte wurden gewechselt. Im Publikum allerdings regte sich Unmut: Unmut darüber, wie sehr die auf Englisch geführte Diskussion selbst kaum etwas von den *vielen Sprachen* der Literaturwissenschaft

1 Emily Apter. *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. New York, London: Verso, 2013.

2 Eine kürzere Version dieses Artikels erschien am 30. Juli 2017 auf der Plattform www.geschichtedergegenwart.ch: geschichtedergegenwart.ch/world-literature-was-sollte-das-sein/ (12.09.17).

3 David Damrosch. „Emily Apter: *Against World Literature* [Book Review]“. *Comparative Literature Studies* 51:3 (2014): S. 504-508.

vermittelte, die für die gesamte Tagung doch immerhin das Motto bildeten. Damit war ein Dilemma benannt, für das aber wiederum gerade Apters Buch *Against World Literature* Ansätze für eine Lösung oder zumindest für einen produktiven Umgang skizziert. Grund genug, das Buch von Apter sowie den Kontext, in dem es steht, etwas ausführlicher vorzustellen und zu diskutieren.

Holen wir also ruhig etwas aus: Literatur, so scheint es, wird überall auf der Welt geschrieben. Nicht überall versteht man dasselbe darunter. Aber geschrieben wird heutzutage vermutlich mehr als je zuvor in der Geschichte. Darunter nach wie vor viel, was mit dem Label ‚Literatur‘ versehen in den Markt eintritt und dort gehandelt wird, außerdem auf anderen Wegen zirkuliert und dabei gelesen, zitiert, übersetzt wird. Das Buch ist dabei nicht mehr das wichtigste Distributionsmedium. Die elektronischen Medien geben mehr und mehr die Richtung vor. Das führt nicht zuletzt zu viel schnelleren und unabsehbareren Streuungen des jeweiligen ‚Lesestoffs‘. Dieser scheint seine Bindung ans Material – Papier, Druckschwärze – eingetauscht zu haben gegen Bindungen anderer Art: Geräte, Betriebssysteme, Trackingsoftware, Userdefinitionen etc.

Davon nicht unberührt sind die Körper und Gedanken der Leserinnen und Leser, die gegenüber dem Gelesenen neue Haltungen einzunehmen beginnen. Gekrümmt nicht mehr über dem Buch, sondern über Displays, die uns fragen lassen: Was oder wer liest hier eigentlich wen oder was? Und weiter: Welche Welt oder welche Welten eröffnet oder betritt Literatur heute? Wie bezieht sich Literatur auf jene Welten? Und was hält sie ihr oder ihnen allenfalls entgegen?

In *Against World Literature* wirft Emily Apter die zwar auf der Hand liegende, aber dennoch selten gestellte Frage auf, welche ‚Welt‘ – d. h. welches Verständnis von ‚Welt‘ – denn gemeint ist, wenn von ‚Weltliteratur‘ die Rede ist. Ihren Einsatz nimmt Apter nicht direkt bei den heutigen medialen Bedingungen der Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur, wohl aber bei den ökonomischen, politischen und akademischen Leitvorstellungen und Präferenzen, die heutzutage dem Diskurs über ‚Weltliteratur‘ zugrunde liegen. Diese unterschiedlichen Leitvorstellungen und Präferenzen wirken insbesondere in der englischen bzw. angloamerikanischen Bezeichnung ‚World Literature‘ undurchsichtig zusammen.

Als Goethe den Begriff ‚Weltliteratur‘ in deutscher Sprache prägte, versprach er sich davon eine Überwindung nicht nur der engen nationalsprachlichen, sondern auch der darauf bezogenen nationalpolitischen Grenzen der Literatur: „Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen; die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“⁴ Allerdings war Goethe durchaus davon überzeugt, dass

4 Johann Wolfgang von Goethe. *Werke. Hamburger Ausgabe*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. Bd. 12, 1998. S. 362 (Gespräch mit Eckermann vom 31. Januar 1827).

„Der Deutsche“⁵ in diesem Prozess eine besonders wichtige Rolle zu spielen habe. Die ‚Überwindung‘ nationaler Grenzen kann eben auch hegemoniale, expansive Züge tragen... Das verhält sich im Falle der ‚World Literature‘ nicht anders. Nur scheint mit der englischen Bezeichnung zugleich deutlich gemacht, dass der diesbezüglich tonangebende Diskurs heute nicht mehr auf Deutsch, und auch nicht mehr auf Französisch oder gar Latein, sondern (bis auf Weiteres) mehrheitlich in einem ‚globalisierten‘ Englisch – von seinen Kritikerinnen und Kritikern als ‚Globish‘ bezeichnet – stattfindet.

Die Frage, welche ‚Welt‘ gemeint ist, wenn von ‚World Literature‘ die Rede ist, hat ihre Berechtigung schon dadurch, dass ‚Welt‘, ‚world‘ oder ‚monde‘ zunächst bloß Wörter sind, von denen nicht klar ist, ob ihre Bedeutungen in den unterschiedlichen Sprachen und ihren mutmaßlichen wörtlichen Entsprechungen jeweils dieselben sind. Es ist also fraglich, ob es sich – in den konkreten Verwendungen dieser Wörter – überhaupt um dieselben Begriffe handelt.

Weitere Kandidaten stehen auf dem Feld: Erde, Globus, Planet, Umgebung (sogar Heimat?) etc. / earth, globe, planet, environment (even home or homeland?) etc. / terre, globe, planète, environnement (même patrie?) etc. – Diese dienen teils der Präzisierung von Welt / world / monde, teils werden sie zur Abgrenzung ins Spiel gebracht. Doch damit nicht genug. Was passiert erst, wenn all die Sprachen und Dialekte dazukommen, die mit denjenigen der ehemaligen europäischen Kolonialherren nicht kongruent oder verwandt sind, allein schon geografisch jedoch einen großen Teil der ‚Welt‘ – oder hier vielleicht eher: unserer ‚Erde‘ oder unseres ‚Planet‘ – kennzeichnen (Arabisch, Mandarin, Hindi, Kiswahili...)?

Apter setzt an dieser Stelle an und fragt, was die ‚Welt‘ der ‚World Literature‘ denn auszeichnet. Dazu muss man wissen, dass in den vergangenen zwei Jahrzehnten insbesondere an britischen und US-amerikanischen Universitäten (an erster Stelle: Harvard) reihenweise Studienprogramme oder Kursangebote in ‚World Literature‘ (oder ‚Global Literatures‘) eingeführt worden sind, teils direkt oder indirekt auf Kosten einzelsprachlicher Philologien (z. B. Germanistik), teils als Ergänzung oder in Konkurrenz zu anglistischen Programmen oder aber zu solchen der ‚Comp-Lit‘ (also der Komparatistik bzw. der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft / AVL).

Vordergründig ist die Botschaft ebenso klar wie einleuchtend: Literatur hält sich nicht an Ländergrenzen. Literatur findet überall und in verschiedenen Sprachen statt. Sie ist viel breiter aufgestellt, als eine eurozentrische Perspektive dies vielleicht wahrhaben möchte. Migrationsbewegungen sind immer auch solche, die Bewegung in die Literatur bringen und mit denen sich Literatur bewegt. Dabei müssen auch diejenigen Stimmen zu Wort kommen, die bislang überhört worden sind. Stimmen von überallher.

5 Ebd. (Brief vom 27. Januar 1827 an Karl Streckfuß).

Jeder dieser Punkte ist richtig und wichtig. Wo liegt also das Problem? Apter zufolge liegt das Problem darin, dass ein Großteil der Forschungen zur ‚World Literature‘ sowie der entsprechenden universitären Lehre und außerdem – wichtig! – des Buchmarktes sich darauf eingestellt hat, praktisch ausschließlich mit englischen Übersetzungen zu arbeiten. Das ist insofern verständlich, als niemand auf der ‚Welt‘ alle Sprachen spricht und versteht. Was aber folgt daraus?

Für Apter ist ausschlaggebend, dass sich im Falle der ‚World Literature‘ als Label, als Disziplin und als Markt eine Praxis des Umgangs mit übersetzter Literatur etabliert hat, in der im Extremfall a) die jeweiligen literarischen Vorlagen in ihrer sprachlichen Eigenart sowie den damit verbundenen kulturellen und politischen Implikationen gar keine Rolle mehr spielen und sich somit b) hinterrücks ein Verständnis von ‚Welt‘ breitmacht, das davon ausgeht, dass grundsätzlich alles problemlos in die eigene – sprich: englische bzw. angloamerikanische – Sprache übersetzt werden kann.

Die ‚eine‘ Welt erscheint dann plötzlich als eine sehr kleine Welt, sehr klein jedenfalls mit Blick auf das, wofür sie zu stehen scheint. Apter spricht von einer ‚Monokultur‘ der ‚Oneworldedness‘. Der Vorsatz, kulturelle Vielfalt anzuerkennen, erweist sich aus der Perspektive einer derartigen Monokultur als reines Lippenbekenntnis. Und mehr noch: Wenn am Ende überhaupt nur noch diejenigen Texte als ‚Literatur‘ wahrgenommen werden, die in der ‚Welt‘ der englischsprachigen Übersetzung heimisch werden, dann verbindet sich damit auch ein sehr merkwürdiges Verständnis von Literatur. Nicht, dass Literatur *partout* unübersetzbar wäre. Das ist keineswegs der Fall. Die Frage lautet jedoch, was passiert, wenn sich eine *bestimmte* Vorstellung literarischer Übersetzbarkeit durchzusetzen beginnt: die Vorstellung insbesondere, dass die Erwartungen auf Verständlichkeit und Konsumierbarkeit einer literarischen Vorlage in der ‚Zielsprache‘ erfüllt sein müssen.

Zielte Literatur tatsächlich darauf ab, derartige Erwartungen zu erfüllen, dann gäbe es im Grunde kein Problem. Dann wäre aber zugleich deutlich gemacht, dass in der Rede von ‚World Literature‘ nicht nur die ‚Welt‘ auf tönernen Füßen steht, sondern stillschweigend auch eine beschränkte Vorstellung von ‚Literatur‘ leitend ist: Literatur als Reflektor von Wünschen, in denen Fremdheitserfahrungen nur in übersetzter Form stattfinden dürfen.

Apters Vorhaben besteht nun nicht etwa darin, den Prozess der Übersetzung als solchen zu disqualifizieren. Im Gegenteil. Mit dem vorangegangenen Buch von 2006, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*,⁶ ist sie selbst als profilierte Übersetzungs- und Kulturtheoretikerin hervorgetreten – und auch *Against World Literature* dreht sich zu einem Großteil um Fragen der Übersetzung. Genau das ist jedoch der Punkt: Für Apter ist

6 Emily Apter. *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Übersetzung ein Prozess, der selbst reflektiert werden muss, der also nicht einfach als immer schon geleistet vorausgesetzt werden sollte, sondern der selbst in seinen Voraussetzungen, Schwierigkeiten und möglichen Folgen ernstgenommen werden muss. Nur dann, so der Gedanke, besteht auch eine Chance darauf, die durch Literatur provozierten – und bestenfalls *als* Provokationen zu übersetzenden – Einsichten in die sprachlichen Implikationen kultureller und politischer Prozesse, Phänomene und Störfälle zu *erkennen*.

Gut möglich, dass genau dies gelingt, wenn Literatur beispielsweise vorherrschende Sprechweisen der Politik *vorführt*, indem sie deren Muster freilegt. Ein literarisches Verfahren kann etwa darin bestehen, ideologische Parolen (z. B. ‚das Volk muss das Sagen haben!‘) derart exzessiv zu wiederholen und damit gleichzeitig als Sprachmaterial zu verfremden, dass die Parolen zumindest temporär untauglich werden. Das gesamte Werk von Elfriede Jelinek etwa ließe sich auf dieser Ebene lesen. Ähnlich Thomas Pynchon, den Apter selbst als Beispiel für eine Form von Literatur nimmt, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, paranoide Züge US-amerikanischer ‚Welt‘-Anschauung literarisch noch zu überbieten und auf diese Weise zur Kenntlichkeit zu entstellen. Ähnlich Gustave Flaubert, der im 19. Jahrhundert den aufkommenden ‚globalen‘ Kapitalismus in seinen sprachlichen, sozio-psychologischen und politischen Grundlagen, Auswirkungen und Darstellungsformen analysierte.

Der ‚westliche‘ Kanon bleibt bei allen Anstrengungen um eine ‚planetarische‘ Ausweitung des Blicks auch im Buch von Apter eine dominante Bezugsgröße. Doch liegt das Entscheidende darin, dass sie zeigt, wie Literatur in der Lage ist, jeweils selbst eine bestimmte Auffassung von ‚Welt‘ zu entwerfen und *zugleich* – auch in ihren Übertragungen – analytisch zugänglich zu machen bzw. für Kritik offenzuhalten. Dass Literatur damit auch Risiken eingeht, wäre an der Geschichte der Zensur, der Bücherverbote sowie der Verurteilung und Inhaftierung von Schriftstellerinnen und Schriftstellern weiterzuverfolgen – eine Geschichte, die heutzutage keineswegs *passé* ist.

Apter hebt in ihren Ausführungen vor allem die Rolle der von ihr als „untranslatables“ bezeichneten „unübersetzbaren“ Wörter einer Sprache hervor. Der Begriff der „untranslatables“ ist schillernd. Entnommen ist er einem Projekt, an dem Apter indirekt selbst mitgearbeitet hat: dem von der Philosophin Barbara Cassin 2004 herausgegebenen *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*,⁷ den Apter 2014 zusammen mit Jacques Lezra und Michael Wood in einer englischen Übersetzung (!) mit dem Titel *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*⁸ herausgebracht hat.

7 *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Hg. Barbara Cassin. Paris: Le Robert, 2004.

8 *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*. Hg. Barbara Cassin, Übers. hg. von Emily Apter, Jacques Lezra, Michael Wood. Princeton: Princeton

Als „untranslatables“ / „intraduisibles“ werden zentrale Wörter insbesondere aus der Philosophie aufgeführt, die sich in den unterschiedlichen Sprachen nicht einfach zu *einem* Begriff fügen und die deshalb dem Traum einer beliebigen Übersetzbarkeit eines jeden Wortes in ein anderes Wort einer jeden beliebigen Sprache der Welt widerstreben. Genau dies ist jedoch so gut wie bei allen diskursbestimmenden Wörtern der Fall: Welt, Wahrheit, Weisheit... (oder um beim Beispiel der ‚Heimat‘ zu bleiben, diese ist weder bloß ‚home‘ noch ‚homeland‘, und diese wiederum decken sich nicht mit der französischen ‚patrie‘, in der sich wie im deutschen ‚Vaterland‘ der Vater eingeschmuggelt hat).

Das Projekt des *Dictionnaire* bzw. *Dictionary* besteht – ebenso wie Apters Streitschrift *Against World Literature*, die den Untertitel *On the Politics of Untranslatability* trägt – darin, Unübersetzbarkeit nicht als einen zu beseitigenden Missstand zu interpretieren, sondern als Chance, die kulturellen, psychologischen und politischen Implikationen ernst zu nehmen, die dem Wunsch nach ungehinderter Übersetzbarkeit im Sinne gefälliger Verständlichkeit auf eine aufschlussreiche Weise im Wege stehen. Dabei weiß Apter darum, dass der Begriff der „untranslatables“ letztlich widersprüchlich ist und bleibt. Denn die damit gemeinten Wörter (ebenso wie das Wort „untranslatables“ selbst) sind durchaus übersetzbar. Die Frage ist bloß, *wie* im Einzelfall eine Übersetzung stattfinden soll.

Das Plädoyer von Apter ist dabei weniger klar als die Geste der Abgrenzung. Anhand dessen, was Apter in ihrem Buch und ihren sonstigen Arbeiten tatsächlich *tut*, lässt sich gleichwohl ein Programm ablesen. Dieses könnte man auf folgende drei Punkte bringen:

- 1) Was in einer Sprache und also auch in einem literarischen Text spezifisch ist („untranslatables“), lohnt gerade deshalb eine weitere Beschäftigung, weil sich darin womöglich die aufschlussreichsten Zugänge zu einer darin greifbar werdenden ‚Welt‘ eröffnen. Dazu muss man genau lesen, kein *distant reading*, sondern ein *close reading* betreiben.
- 2) Übersetzungen, auch von „untranslatables“, sind weder überflüssig noch vollkommen unmöglich. Sie sollten aber auf eine Weise verfertigt werden, in der die Schwierigkeiten und Chancen dessen, was sich einer direkten Übertragbarkeit entzieht, deutlich gemacht werden. Dazu gehört auch das Kenntlichmachen der grundsätzlich *kooperativen* Qualität, die jede Übersetzung aufweist: Wer übersetzt, ist immer schon (mindestens) zu zweit, bewegt sich zwischen den Sprachen, kann dazu beitragen, kulturelle Differenzen herauszustellen, ohne diese wiederum in Stereotypen stillzustellen (eine Gefahr, die im Begriff der „untranslatables“ durchaus lauert).

- 3) Politik ist immer auch Sprachpolitik: Welche Wörter werden für welche Sachverhalte eingesetzt? Wer sich für ‚Weltliteratur‘ im Sinne eines möglichen Zusammenhangs von Welt und Literatur (oder: Welten und Literaturen) interessiert, sollte darum wissen, dass Verwendungen ebenso wie Tabuisierungen bestimmter Wörter immer auch – willentlich oder unwillentlich – sprachpolitische Akte sind.

Gegen Ende des Buches unternimmt Apter dann doch noch den Versuch, spezifische Parameter dafür zu entwerfen, wie sich die jeweiligen Zuwendungen der Literatur zur Welt – im Sinne einer vielleicht durchdachteren Konzeption von ‚World Literature‘ – *heutzutage* erhellen lassen könnten und sollten. Die Perspektive ist dabei eine ‚planetarische‘ in dem Sinne, dass Apter mit Fredric Jameson von vier grundlegenden Bedrohungen des Planeten Erde ausgeht: 1) ökologische Katastrophen, 2) weltweite Armut und Hunger, 3) strukturell bedingte Arbeitslosigkeit, 4) Aufrüstung und Krieg.

Für jede einzelne dieser Bedrohungen lässt sich nun wiederum die Frage stellen, wie sie in den spezifischen „untranslatables“ einer Sprache bzw. eines literarischen Textes verhandelt werden – und wie diese Verhandlungen wiederum in problembewussten Übersetzungen ihre Fortsetzungen finden können. Diese Aufgabe scheint immens. Aber doch lohnenswert. Man wird sie nicht alleine unternehmen können.

Man mag sich am Ende fragen, inwiefern es überhaupt möglich ist, die ‚Oneworldedness‘ in der eigenen Sprache zu überwinden. Immerhin ist auch der Diskurs, den Apter führt, auf ein Publikum zugeschnitten, das Englisch versteht – und das größtenteils wohl nicht merken wird, dass beispielsweise viele deutsche Wörter, auf die Apter rekurriert, falsch geschrieben sind. Die Gegenfrage lautet jedoch: In welcher Sprache, wenn nicht in der ‚eigenen‘, sollte die Auseinandersetzung denn stattfinden? Einzuräumen wäre dann nur, dass die ‚eigene‘ Sprache einem nicht nur nicht gehört, sondern in sich selbst keinen reinen Kern aufweist.

Gerade an den (vermeintlichen?) „untranslatables“ wäre wohl zu zeigen, dass ein Reinheitsgebot mit Blick auf scheinbar ‚autochthone‘ Wortbedeutungen auch und erst recht in der ‚eigenen‘ Sprache und ‚Kultur‘ nichts verloren hat. Die Schwierigkeiten, das Eigene der Sprache dingfest zu machen, bieten Grund dazu, zunächst einmal mit den hegemonialen Ansprüchen in derjenigen ‚Sprachwelt‘ aufzuräumen, die einem selbst am nächsten liegt: Auch dies ist ein Projekt, das sich nicht alleine realisieren lässt, sondern nur im Kontakt mit anderen und ihren jeweiligen Sprachen.

Une esthétique interculturelle de la réception Patrick Suter (Université de Berne)

Fabien Pillet, *Vers une esthétique interculturelle de la réception*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016, 385 pages.

Au cours des trois dernières décennies, les méthodes d'investigation de la littérature à l'échelle planétaire sont devenues l'un des principaux enjeux de la théorie littéraire. Dans de nombreuses universités, des programmes de « littérature mondiale » (« *World Literature* ») ont supplanté ou concurrencé ceux de littérature comparée. Les ouvrages de Pascale Casanova (*La République mondiale des Lettres*¹) et de Franco Moretti (*Distant Reading*²), qui ont connu un large retentissement, ont décrit un espace littéraire mondial unifié, marqué par une relation entre centre (occidental) et périphéries – et, pour l'essentiel, par des circulations du premier vers les secondes. De son côté, David Damrosch (*What Is World Literature ?*³) considère que l'étude de la littérature mondiale a pour objet les œuvres qui circulent hors de leur contexte d'origine. Or, selon Fabien Pillet, les propositions critiques de Casanova et de Moretti portent essentiellement sur les dimensions sociologiques et économiques de la littérature mondiale (c'est-à-dire sur la description des rapports hiérarchiques qui président à la reconnaissance des œuvres, ou, dans le cas de Moretti, sur la diffusion des procédés et des genres littéraires des centres vers les périphéries). En revanche, ni Casanova ni Moretti n'accordent de véritable importance à la réception, ou alors seulement, pour ce qui est de Moretti, à la réception créatrice (c'est-à-dire à celle qui donne naissance à des œuvres littéraires nouvelles). Si, selon Pillet, Damrosch évite pour sa part d'adopter une position valorisant l'Occident, il ne prend pas en compte la façon dont les œuvres sont reçues différemment dans leurs espaces culturels respectifs d'origine et de réception. De façon générale, les théoriciens de la *World Literature* omettraient de comparer les « conceptions esthétiques de l'espace d'accueil » à celles « de l'espace de production » (p. 25). Entendant remédier à cette lacune, *Vers une esthétique interculturelle de la réception* se propose donc une double tâche : d'une part, faire apparaître que la littérature est caractérisée sur le plan mondial non par un seul système, mais par des ensembles culturels différenciés, qui entraînent des réceptions diverses ; d'autre part, prendre en compte la dimension *esthétique* de la réception dans ces divers contextes.

1 Pascale, Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999 et 2008.

2 Franco, Moretti, *Distant Reading*, London-New York, Verso, 2013.

3 David, Damrosch, *What Is World Literature ?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

On le voit, un tel projet était ambitieux et présentait de nombreux écueils potentiels. Or si l'on doit reconnaître que Pillet a su les aborder avec ténacité, en établissant un dialogue serré et fécond avec nombre des critiques les plus prestigieux, et en ouvrant de nombreuses pistes dignes d'intérêt, les solutions qu'il propose sont parfois sujettes à discussion. S'il a le mérite d'ouvrir un champ de recherche, les méthodes qu'il propose pourront dans certains cas être affinées par des études ultérieures. Quant au style, il aurait mérité un travail de polissage : outre le fait que, dans les citations intégrées au corps du texte, les sauts d'une langue à l'autre sont parfois brutaux, plusieurs passages surchargés de démonstratifs auraient pu être formulés aussi clairement dans une syntaxe plus légère.

Comme l'indique son titre, l'ambition de cet ouvrage était d'abord théorique : il s'agissait de construire un modèle rendant possible l'étude des différentes réceptions des œuvres dans différents contextes culturels. Mais l'enjeu était également de mettre à l'épreuve ce modèle par l'analyse d'exemples concrets. D'où la construction de l'ouvrage en deux parties, la première s'efforçant de poser les bases méthodologiques d'une esthétique interculturelle de la réception, la deuxième comprenant trois études de cas.

Dans les premières pages de son livre, Pillet formule un double constat. D'une part, l'esthétique de la réception ne constitue pas un objet d'étude dans les recherches sur la littérature mondiale. D'autre part, et réciproquement, les études de réception, qui se sont cantonnées aux littératures nationales ou à l'Europe, n'ont pas pris en charge la dimension mondiale de la littérature. C'est pourquoi, dans la première partie, Pillet s'efforce d'établir les conditions dans lesquelles l'esthétique de la réception pourrait être étudiée dans différents ensembles culturels.

Le premier chapitre dresse un bilan de la théorie de la réception, tout en proposant de la transformer pour l'adapter à de nouveaux enjeux. Selon Jauss, les différentes réceptions d'une œuvre peuvent être interprétées comme autant de réponses à une question qu'elle pose aux lecteurs. Pillet reprend cette conception en formulant l'hypothèse que les réceptions diverses – les réponses – dépendent des horizons culturels des lecteurs. Selon lui, il s'agit par conséquent de comparer les jugements esthétiques (dans le cas d'une réception critique) et les productions esthétiques (dans le cas d'une réception créatrice) des ensembles culturels d'origine et de réception. L'allégeance à Jauss est par conséquent limitée, Pillet considérant la perspective de Jauss comme trop étroite, dans la mesure où elle s'inscrit dans un cadre national ou tout au plus européen. De plus, et surtout, dans la version de Jauss, l'analyse de la réception d'une œuvre concerne ses lectures successives à travers le temps, dans un espace qui est celui de la nation. Or le principal apport de Pillet consiste à proposer de spatialiser l'étude de la réception, c'est-à-dire à prendre comme objet la réception d'une œuvre dans *différents espaces culturels*. Ainsi, selon lui, la notion d'horizon d'attente – le concept sans doute le plus

connu de la théorie de la réception dans sa version jaussienne –, ne sera plus conçu comme variant en fonction des époques, mais en fonction des espaces.

La notion d'« espaces culturels » n'a cependant rien d'évident, pas plus que la façon dont ces espaces peuvent être mis en relation, et Pillet est conscient de buter là sur un « casse-tête » – qu'il a sans doute résolu par rapport à ses propres exemples, mais sans que sa méthode puisse être sans autre généralisable.

On le sait, alors qu'à ses débuts, l'ethnologie considérait comme évident un rapport de dépendance entre les lieux, les peuples qui les habitent, et le développement des cultures, la prise en compte des mouvements migratoires et des sociétés transnationales a remis en question une telle réciprocité (cf. Arjun Appadurai). L'ethnologie récente a ainsi remis en cause les liens entre espace et culture. Mais, sur ce point, en s'appuyant sur Fernand Braudel et sa *Grammaire des civilisations*⁴, qui « présente un véritable découpage de la planète en aires culturelles recouvrant chacune une civilisation » (p. 144), et qui défend l'idée que ces aires culturelles opèrent sur la longue durée, Pillet rend consistante l'idée d'espaces culturels différenciés et autonomes les uns par rapport aux autres. Ces espaces culturels peuvent ainsi apparaître comme « absolus », ou du moins quasi absolus. Tout à la fois, leurs différences permettent de les mettre en relation par l'acte de la comparaison. Comme il le souligne, Pillet défend ainsi une conception des espaces culturels à la fois « relationnelle et absolue » (p. 130).

Il faut cependant préciser que, dans sa perspective, le spatial et le local ne se recourent pas, et que les espaces culturels qu'il considère comme pertinents ne correspondent pas à des aires culturelles. On relèvera par ailleurs qu'avant de les décrire, Pillet prend soin d'explicitier sa position intellectuelle, qui est celle d'un comparatiste européen maîtrisant des langues européennes. Or, dans la mesure où la prise en compte de l'*esthétique* de la réception implique de ne pas se contenter de traductions, mais de pouvoir comparer les textes dans les langues originales, cette position ne lui permet que de comparer des réceptions esthétiques d'œuvres écrites ou reçues dans ces langues. Par conséquent, même s'il s'oppose à l'idée d'une hiérarchie entre les espaces culturels, sa situation l'entraîne à accorder dans sa propre démarche une place prépondérante à l'Europe. Si cette position intellectuelle est honnêtement décrite⁵, on regrettera donc que la définition des espaces culturels soit relative à la position du critique, sa conception des espaces comme « absolus » étant alors fragilisée.

4 Fernand, Braudel, *Grammaire des civilisations*, Paris, Arthaud-Flammarion, 1988.

5 Et bien plus honnêtement que Jauss n'a décrit la sienne en dissimulant son passé nazi. Cf. à ce propos Ottmar, Ette, *Der Fall Jauss. Wege des Verstehens in eine Zukunft der Philologie*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2016.

Mais venons-en aux espaces culturels considérés comme pertinents pour envisager une esthétique interculturelle de la réception, et qui sont au nombre de quatre.

Le premier est l'espace local, qui correspond à peu près à l'espace national, mais qui, plus précisément, est celui qui entoure le lieu de production des œuvres, où se trouvent en général leurs premiers lecteurs.

À un deuxième niveau se situe l'espace européen, qui donne lieu à des réceptions intra-européennes des œuvres. Ces dernières sont alors reçues le plus souvent dans une langue européenne autre, et donc en traduction, mais dans une littérature européenne, laquelle partage dans ses différentes langues des références communes (en particulier à la Bible, aux textes homériques et à la Poétique d'Aristote).

Le troisième niveau est l'espace mondial, « qui qualifie l'ensemble des réceptions effectuées dans l'espace européen de littératures produites par des auteurs issus d'autres espaces culturels » (p. 169), ou, inversement, les réceptions dans d'autres espaces culturels des œuvres de l'espace culturel européen. Cet espace se subdivise en deux : d'une part l'espace culturel mondial en langues européennes, qui découle des processus de conquête et de colonisation ; et d'autre part l'espace culturel en langues non européennes. L'espace culturel mondial en langues européennes est quant à lui marqué par des phénomènes d'hybridation linguistique et des formes de syncrétisme religieux ou culturel, la réception des œuvres européennes s'effectuant dans un espace marqué par la culture européenne, mais aussi par des pratiques culturelles étrangères à l'Europe.

Enfin, le quatrième espace concerne « les réceptions dans l'espace européen, et particulièrement dans les pays ex-colonisateurs [...] des œuvres littéraires rédigées en langues européennes par des auteurs issus d'espaces littéraires ex-colonisés » (p. 181), mais aussi la réception dans l'espace postcolonial des œuvres européennes.

Assurément, la distinction de ces quatre espaces culturels ne va pas de soi. Si les deux premiers sont plausibles, il en va autrement du troisième, qui comprend aussi bien des lieux où le peuplement européen est ancien et majoritaire (les États-Unis), et des lieux que les Européens n'ont conquis que tardivement, et seulement pour une courte période, sans jamais devenir majoritaires (l'Afrique). Ce troisième espace ne tient par ailleurs pas compte des différences économiques gigantesques entre les différents lieux qui le constituent, ni des positions extrêmement dissemblables des uns et des autres dans l'échelle mondiale du pouvoir, ni surtout de l'extraordinaire diversité culturelle qui les caractérise. On le voit, cet espace risque de n'avoir d'unité que celle de son nom, et de masquer une essentielle diversité culturelle. De plus, cet espace n'est pas clairement distingué de l'espace postcolonial. Ainsi, symptomatiquement, l'écrivain nigérian Chinua Achebe, que Pillet choisit d'examiner comme exemple de réception dans l'espace culturel postcolonial,

est déjà abordé lorsqu'il est question de l'espace culturel mondial en langues européennes – si bien que l'on ne sait pas s'il appartient à l'un ou à l'autre.

La deuxième partie de l'ouvrage consiste, on l'a dit, en une série d'études de cas qui permettent de comparer les réceptions d'œuvres dans ces différents espaces, mais aussi de valider le modèle théorique de la première partie. À chaque fois, la méthode a consisté à prendre en charge deux réceptions différentes, la première *critique* (qui peut, le cas échéant, correspondre à une traduction), et la deuxième *créatrice*, qui donne naissance à une œuvre littéraire nouvelle.

Ainsi, pour l'étude de la réception de *Madame Bovary* dans l'espace européen de langue allemande, Pillet examine d'une part les différentes traductions, dont la première remonte à 1858 déjà, et d'autre part la réception créatrice réalisée par Theodor Fontane dans *Effi Briest* (1896). En comparant les horizons esthétiques des deux contextes, Pillet montre comment les écarts esthétiques sanctionnés dans le contexte d'origine par le procès intenté à l'auteur de *Madame Bovary* n'ont pu trouver immédiatement d'équivalents en Allemagne – ce qui contribue également à expliquer pourquoi *Effi Briest* n'a guère reçu d'écho en France, où ce roman ne créait pas d'écart esthétique.

Pour examiner la réception dans l'espace culturel mondial en langue européenne, Pillet a choisi le cas du réalisme magique. Inventé par Kafka dans *La Métamorphose*, puis continué par Grass et Calvino en Europe, ce dernier a très tôt connu de spectaculaires prolongements et retournements chez les auteurs d'Amérique latine et de la Caraïbe. Pillet examine ainsi comment le réalisme magique a été pensé par Alejo Carpentier et par Jacques Stephen Alexis, et comment il a donné lieu à des œuvres singulières chez le même Alexis et chez García Márquez.

Enfin, le troisième cas envisagé est celui de la réception d'une œuvre européenne dans l'espace postcolonial : Pillet interroge la façon dont le roman de Conrad, *Heart of Darkness*, est reçu par l'écrivain Achebe, d'une part dans une conférence critique, d'autre part dans son roman *Things Fall Apart*.

On le voit, ces études de cas, à chaque fois intéressantes, ne concernent pas toutes les possibilités qu'offre le modèle développé par Pillet. En particulier, il aurait été possible d'envisager des réceptions dans l'espace européen d'œuvres provenant des espaces littéraires mondial ou postcolonial, ou la réception dans l'espace postcolonial d'une œuvre provenant de l'espace littéraire mondial (par exemple la façon dont l'écrivain congolais Sony Labou Tansi a pu recevoir l'œuvre du Colombien García Márquez). Mais il faut également remarquer que les trois études précises qui viennent d'être présentées vont au-delà de simples études de cas, dans la mesure où Pillet s'efforce à chaque fois, en fin de chapitre, de généraliser son propos et d'indiquer les conditions requises pour effectuer d'autres études de cas du même type.

Au final, *Vers une esthétique interculturelle de la réception* rend convaincante la spatialisation des études de réception, et c'est là un apport théorique

considérable. Par ses exemples, cet ouvrage montre clairement l'intérêt de poursuivre des recherches sur les différences de réception dans des contextes culturels divers. En revanche, le classement des différents espaces culturels devrait être repensé et affiné, en profitant non seulement des apports des historiens (Braudel), mais aussi des anthropologues, dans leur réflexion sur la diversité culturelle et les écarts significatifs d'une culture à l'autre (Lévi-Strauss).

Fractales du monde – Chemins à travers les littératures du monde Corinne Fournier Kiss (Université de Berne)

Ottmar Ette, *WeltFraktale – Wege durch die Literaturen der Welt*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2017, 392 pages.

« Chemin : bande de terre sur laquelle on marche à pied. La route se distingue du chemin non seulement parce qu'on la parcourt en voiture, mais en ce qu'elle est une simple ligne reliant un point à un autre. La route n'a par elle-même aucun sens ; seuls en ont les deux points qu'elle relie. Le chemin est un hommage à l'espace. Chaque tronçon du chemin est en lui-même doté d'un sens. » (Milan Kundera, *L'Immortalité*)

Dans ce nouvel ouvrage comme dans les précédents, le romaniste allemand Ottmar Ette opte pour une vision résolument optimiste de la globalisation : il propose de l'appréhender comme une chance, comme une promesse active d'enrichissement plutôt que comme un appauvrissement ou une perversion évolutive fatale. Car si les quatre phases successives de globalisation accélérée traversées par l'humanité depuis la découverte du Nouveau Monde ont parfois pu faire redouter le pire, à savoir une progressive homogénéisation du monde, la réalité n'a pas confirmé ces craintes ; les sociétés, de par leurs contacts de plus en plus multiples, vivants et mouvants les unes avec les autres, ne cessent au contraire de se complexifier et de développer des logiques plurielles en constante évolution et transformation.

Encore faut-il être à même de gérer et de tirer profit de cette complexification croissante et de cette labilité troublante. C'est là que selon Ette, la littérature a un rôle de première importance à jouer : n'ayant pas attendu l'apparition des phénomènes de globalisation accélérée pour convoquer plusieurs logiques, elle s'avère par là même susceptible de proposer et de léguer tout un bagage de réponses possibles aux défis posés par la mondialisation. La littérature, définie par le critique comme une véritable école pour apprendre à penser de manière plurilogique et comme un laboratoire expérimental produisant des formes et des normes oubliées, présentes ou encore à venir, est ainsi dépositaire d'un gigantesque savoir lié à la vie : d'un savoir sur la vie (*LebensWissen*), sur la survie (*ÜberlebensWissen*), ou encore sur un vivre-ensemble (*ZusammenLebensWissen*) qui culmine dans la « convivence » (*Konvivenz*¹). En un mot, la littérature est un moyen essentiel pour faire vivre

1 Comme ce terme est en allemand un néologisme (dérivé du latin « convivere ») ne correspondant pas tout à fait au terme français de « convivialité », pour lequel l'allemand a d'ailleurs un équivalent (« Gastfreundschaft »), je conserve également ce néologisme en français. Pour plus d'informations sur toutes les connotations sémantiques impliquées par ce terme, cf. Ottmar Ette, *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*, Berlin, Kadmos, 2012.

(*LebensMittel*) et elle compte parmi les vivres (*Lebensmittel*) essentiels à l'alimentation de l'homme de la quatrième phase de globalisation accélérée.

Pour que cette richesse et ce savoir puissent être convenablement révélés, la littérature, certes, nécessite une approche nouvelle : une approche « transaréale »² attentive à tous les mouvements qui traversent les textes (mouvements entre les disciplines, les langues, les espaces, les temps, les lieux et les déplacements) et qui sensibilise par là même à tous les changements de perspective, à tous les échanges et à tous les processus de transformations réciproques.

Comme le montre la première partie de l'ouvrage, intitulée « Théorie – Sur le chemin d'une philologie des littératures du monde », cette compréhension de la littérature comme étant dotée d'une valeur épistémologique et développant des logiques plurielles, demande un renouvellement de la terminologie de la philologie et l'évacuation d'un certain nombre de concepts dûment établis pour classer et définir les littératures. C'est ainsi qu'en dépit de la circulation, des liens et des échanges devenus désormais évidents entre les différents pays et cultures du monde, on continue souvent à penser la littérature comme étant une somme de littératures nationales, constituée de textes canoniques ayant une origine géographique bien déterminée. Les termes toujours en vogue de « littérature nationale », de *Weltliteratur* (cf. Goethe), de *World Literature* (cf. Damrosch), de littérature mondiale ou de littérature-monde (cf. le Manifeste *Pour une littérature monde en français* de 2007) en témoignent. Malgré les prétentions de leurs utilisateurs à libérer toute littérature de son pacte exclusif avec une nation, un examen attentif de leurs présupposés théoriques montre qu'ils impliquent tous une conception hiérarchisée de la littérature, traversée de structures de pouvoir (il existe de « grandes » littératures, qui donnent le ton, et des littératures « mineures », qui s'y soumettent), et gouvernée par une logique unique, qui est la logique de l'Europe (et souvent même tout simplement celle de Paris).

Ette propose de remplacer tous ces concepts désignant une littérature au singulier par une expression mettant en évidence la pluralité du phénomène littéraire appréhendé dans sa transaréalité : *Die Literaturen der Welt*, « Les littératures du monde ». Et le sous-titre de son ouvrage en dit même plus : *Wege durch die Literaturen der Welt*, « Chemins à travers les littératures du monde », pour bien signifier qu'il n'y va pas d'une prise en considération statique des textes, mais que le processus du cheminement, du déplacement, du mouvement entre les textes a toute son importance pour l'étude des littératures du monde.

Cette conception de la littérature comme n'existant qu'au pluriel est accompagnée, on l'a compris d'emblée, de toute une série de néologismes : *TransArea*, *LebensWissen*, *ÜberlebensWissen*, *ZusammenLebensWissen*, *Kon-*

2 Pour plus de précisions sur cette approche, cf. Ottmar Ette, *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Berlin, De Gruyter, 2012.

vivenz. Si tous ces termes figurent en bonne et due place dans les titres des précédents ouvrages d'Ette, ici, c'est le terme de « fractale » qui reçoit la place d'honneur. Ce néologisme, non créé quant à lui par Ette, mais par le mathématicien Benoît Mandelbrot en 1974, est dérivé du latin *fractus*, signifiant irrégulier ou fragmenté ; il est utilisé pour désigner des motifs et des objets de la nature qui, d'une part, présentent un degré si différencié de complexité qu'ils ne peuvent être décrits par la géométrie euclidienne, et qui, d'autre part, possèdent une structure invariante en fonction de l'échelle (structure gïgogne). Ce terme reçoit cependant un éclairage nouveau sous la plume d'Ette, car celui-ci, outre qu'il est le premier à l'appliquer à l'étude des littératures, le nourrit de traits sémantiques empruntés à d'autres expressions déjà présentes dans la critique littéraire et artistique : ainsi en est-il de la *figura* d'Auerbach (selon lequel, dans *Mimésis*, certains événements doivent être lus à deux niveaux : dans leur signification directe et apparente au moment où ils sont décrits, mais aussi, pour les générations suivantes, dans leur rôle prospectif de préfiguration des événements se produisant à leur époque) ; ainsi en est-il également du « modèle réduit » de Lévi-Strauss (pour lequel, dans *La pensée sauvage*, la miniaturisation artistique, tout en évacuant certaines dimensions de l'objet et en lui faisant ainsi subir quelques permutations, exerce une grande fascination sur le public du fait qu'elle lui permet d'appréhender l'objet dans sa complexité en un seul instant) ; et ainsi en est-il encore de la « mise en abyme » de Gide. Dans ce contexte, qualifier les littératures du monde de *WeltFraktale*, de fractales du monde, c'est dire que tout ce qui échappe aux formalisations d'une logique unique (l'euclidienne respectivement l'occidentale), tout ce qui fait fracture, brèche ou discontinuité en elles peut fonctionner comme un modèle réduit ou une *figura* des phénomènes complexes présentés par les différentes phases de globalisation accélérée dans le monde. Comme le dit Ette, les littératures du monde ne sont pas des représentations de la réalité brute, mais des représentations de réalités vécues, imaginées, inventées, éprouvées ou susceptibles d'être éprouvées, et livrées à partir d'un monde qui ne se laisse plus penser seulement depuis l'Europe.

Là où le polylogisme et les fractales de la littérature se manifestent le mieux, c'est sans doute dans la représentation des paysages, qui peuvent être souvent interprétés comme des *Landschaften der Theorie*, des « paysages de la théorie ». Dans la deuxième partie de l'ouvrage, qui porte le titre de « Vecteurs – Potentiels politiques et critiques d'une philologie relationnelle », Ette consacre de nombreuses pages aux paysages des tropiques qui ont été décrits par les voyageurs dans la deuxième phase de globalisation accélérée – à un moment donc où les voyages d'exploration laissent place aux expéditions scientifiques. L'analyse de passages tirés des *Considérations d'un voyage autour du monde 1803-1807* (*Bemerkungen auf einer Reise um die Welt in den Jahren 1803 bis 1807*, publié en 1812) de Georg Heinrich von Langsdorff ou des *Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes*

de l'Amérique (1810-1813) d'Alexander von Humboldt souligne la vectoricité de ces paysages qui oscillent sans cesse entre l'exubérance et le danger, le plein (*Fülle*) et le piège (*Falle*), et qui s'ouvrent sur des paysages européens en tissant ainsi avec eux des liens transaréaux. Si ces textes s'inscrivent dans la « révolution heureuse », à savoir à une époque où la mise en place d'une circulation du savoir autorise l'appréciation d'autres esthétiques que celle de Rome ou de la Grèce et d'autres manières d'être que celles de l'Europe, ils permettent surtout, de par leur plurilogisme, de mettre un point final aux débats de Berlin du XVIII^e siècle – ayant opposés, d'une part, les discours du philosophe Corneille de Pauw, représentant acharné de la thèse de l'infériorité du Nouveau Monde situé selon lui entièrement du côté du manque et de la nature, alors que l'Europe serait placée sous le signe du « plein » et de la culture ; et, d'autre part, les contre-discours du moine Antoine-Joseph Pernety, guère plus objectifs puisqu'ils se contentent de renverser le négatif en positif tout en restant dans la logique d'une dualité inconciliable entre le bon et le mal, le sauvage et le civilisé, la nature et la culture.

Si l'opposition entre nature et culture met du temps à être théoriquement remise en question dans la pensée occidentale (il faut attendre des Descola et des Latour), dans les littératures du monde, leur rapport a toujours été décrit différemment que sur le mode exclusif du « soit l'un, soit l'autre ». Les textes de Langsdorff et de Humboldt, mais bien d'autres analysés par Ette dans cette deuxième partie, contiennent le « secret d'une autre écologie » qui estompe, voire fait disparaître les frontières entre l'humain, l'animal, le végétal et le minéral, et suggèrent la possibilité d'une convivence multilogique entre les règnes. Dans le même ordre d'idées, si aujourd'hui encore, les catastrophes climatiques sont systématiquement naturalisées dans les discours politiques dans le but de déresponsabiliser les auteurs de négligences ou d'agressions injustes envers autrui, les textes littéraires, par contre – et Ette analyse en particulier longuement *Chita : un souvenir de l'île dernière* (*Chita : A memory of Last Island*, 1886) de Lafcadio Hearn et *Catastrophes naturelles* (*Catástrofes naturales*, 1997) de Anna Kazumi Stahl –, savent suggérer que ces catastrophes sont avant tout des catastrophes culturelles provoquées par l'échec de la convivence entre les êtres et leur environnement.

À condition de les développer comme modèles de compréhension du monde, tous ces paysages vus, éprouvés, découverts, imaginés et pensés de manière transaréale et transculturelle par des voyageurs, des philosophes et des écrivains, peuvent être lus comme des paysages de la théorie.

Les Caraïbes, Ette l'a montré ailleurs à de nombreuses reprises³, sont particulièrement propices à produire des paysages de la théorie et à fonctionner comme des laboratoires de la globalisation. Comme les Amériques,

3 Cf. par exemple Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin, Kadmos, 2005 (en particulier le chapitre 4).

mais de manière plus flagrante encore, elles ont été dès leur découverte des espaces ne pouvant être compris qu'à travers le mouvement : mouvements des décimations, des migrations et des déportations, mais aussi mouvements des croisements culturels, ethniques et linguistiques. Outre cela, la structure insulaire des Caraïbes, au même titre d'ailleurs que de tous les archipels, produit un champ de tensions perpétuelles entre le continu et le discontinu, le conjoint et le disjoint, le panoramique et le fractal, et force par là même son appréhension en fonction de plusieurs logiques : chaque île est close sur elle-même, possède sa logique propre et apparaît ainsi comme une île-monde (*Insel-welt*) ; dans ses liens multiples avec l'ensemble de l'archipel et le reste du monde, cependant, elle fait aussi partie du monde des îles (*Inselwelt*) et du Tout-Monde. Si ce schéma fonctionne peu ou prou pour tous les archipels, la troisième partie de l'ouvrage intitulée « Archipels I – Occidents-Orientés » et essentiellement consacrée à la pensée archipélique de Roland Barthes, montre à quel point celui-ci affûte cette perception des îles, notamment dans son texte *En Grèce* (1944) : « En Grèce, il y a tant d'îles qu'on ne sait si chacune est le centre ou le bord d'un archipel. C'est aussi le pays des îles voyageuses : on croit retrouver plus loin celle qu'on vient de quitter ». Tout est traversé par le mouvement : non seulement le voyageur, dont la position et les moments traditionnels du récit de voyage (partir/voyager/arriver/res-ter) sont indéterminables, mais les îles elles-mêmes circulent, devenant par là même impossibles à cartographier. La spécificité du paysage archipélique barthien, véritable « mobile artistique », comme le définit Ette, est que le modèle de pensée et d'écriture qu'il incarne ne renvoie pas seulement au contenu du texte, mais aussi à sa structure : fidèle avant la lettre au structuraliste invétéré qu'il va devenir, Barthes invite à lire son texte dans un mouvement autoréflexif. Il fait faire au texte ce qu'il dit, mime de par son écriture archipélique le contenu archipélique du texte : les îles-mondes et le monde des îles deviennent aussi îles-textes, micro-textes flottant sur les pages du livre et pouvant se parcourir dans un ordre indifférent.

Si le « plaisir du texte » barthien réside dans sa résistance à la perspective unique et dans sa tentative de se déposséder de la rationalité de l'Occident, ici comme dans d'autres textes examinés par Ette, cela se manifeste non seulement au niveau des configurations polylogiques de ses paysages de la théorie, qu'ils soient visuels ou sonores⁴, mais également au niveau de la phrase, de l'écriture et de la structure du texte.

Que les littératures du monde puissent être définies comme des fractales du monde globalisé de par les descriptions topographiques qu'elles recèlent et qui se révèlent, à qui sait les lire, comme de véritables microcosmes d'un vivre-ensemble de plusieurs logiques, ainsi sont-elles également des fractales

⁴ Cf. le paysage sonore donné par Barthes de Tanger dans *Le Plaisir du texte*, et qu'Ette lit comme une fractale des multiples voix, langues et musiques du monde.

de par le savoir fondamental qu'elles libèrent eu égard à l'individu – savoir toujours au-delà ou en deçà des connaissances scientifiques mais qui, invariablement, s'érige contre leur autorité monologique. Si dans les mouvements qui traversent les paysages se lisent des lieux sous les lieux et des cultures sous les cultures, dans les mouvements qui animent la vie des individus se lisent des émotions sous les « motions » qui, elles aussi, peuvent témoigner au niveau individuel d'une quête de nouvelles possibilités de vie, de survie et de vivre-ensemble.

Dans la quatrième partie, intitulée « Espaces-temps : le savoir sur la vie des *Littératures du monde* », Ette accorde toute son attention à une émotion ou à une source d'émotions particulière, celle de l'inquiétude. Comment ce sentiment peut-il être tantôt à l'origine d'un épuisement vital chez les uns, comme le montre *Le Paradis – un peu plus loin* (*El Paraíso en la otra esquina*, 2003) de Mario Vargas Llosa à travers les vies romancées de la féministe écrivaine Flora Tristan et de son petit-fils le peintre Paul Gauguin, tantôt au contraire fonctionner comme un élixir de vie pour les autres, tel pour Alexander von Humboldt, qui reconnaît dans ses *Confessions* que son inquiétude fondamentale est à l'origine d'une très grande assiduité au travail sans que sa santé n'en ait jamais souffert, bien au contraire ?

L'examen d'un dérivé de l'*Unruhe* (traduction en allemand du mot « inquiétude »), à savoir de l'*Unruh*, le balancier de la montre, permet au théoricien allemand de donner une assise étymologique à ce qu'expriment les textes littéraires⁵ : c'est parce que Humboldt a su canaliser dans une direction déterminée ses mouvements d'inquiétude (*Unruhe*) et les intégrer dans une mécanique régulière de balancier (*Unruh*), que ceux-ci ont pu être transformés en une force motrice créatrice de vie, condition aussi bien de son incroyable longévité que de son écriture et de sa pensée transaréale et transdisciplinaire ; c'est parce que Flora Tristan et Gauguin, tels du moins qu'ils sont représentés par Vargas Llosa, n'ont pas su « prendre soin » de leur inquiétude et la contrôler, qu'ils ont été conduits à des à-coups de créativité destructrice fatals pour leur vie. C'est par ailleurs également ce que dit Balzac à sa façon dans son roman fantastique *La Peau de chagrin* (1831) : les connaissances scientifiques sont impuissantes à expliquer le savoir sur la vie contenu dans le fameux talisman de Raphaël, et toutes les tentatives de celui-ci de maîtriser son inquiétude fondamentale par le recours aux disciplines confirmées du savoir dans l'espoir que la peau lui livre son secret et lui rende la vie qui lui échappe, sont vaines. L'agitation de l'inquiétude, indéniablement portée par le désir de développer des stratégies de survie dans un monde en accélération, ne peut trouver son équilibre que dans le mouvement

5 On ne peut s'empêcher de voir le bien-fondé de cette analyse pour un livre des littératures du monde non cité par Ette, à savoir *O Livro do desassossego* de Fernando Pessoa, traduit en allemand par *Das Buch der Unruhe*.

de logiques multiples – que le roman de Balzac représente ici en jouant et rejouant sans cesse avec la combinatoire des axes du vouloir, du pouvoir et du savoir.

Enfin, dans la cinquième et dernière partie de l'ouvrage, intitulée « Archipel II – Amérique(s) transaréale(s) », Ette travaille sur des textes théoriques hispano-américains du modernisme et de la postmodernité particulièrement féconds pour relever le défi de la globalisation, car ils fournissent des concepts et des métaphores de plus en plus précis pour penser celle-ci en termes de « vivre ensemble dans la paix et la différence » plutôt qu'en termes de déculturation ou d'assimilation.

C'est ainsi que José Martí, l'un des trois fondateurs du modernisme hispano-américain, pressent déjà, dans son essai *Notre Amérique (Nuestra América)*, 1891), la mainmise prochaine de l'Amérique du Nord sur l'Amérique du Sud : il invite par conséquent tous les peuples du Sud à prendre conscience de leurs racines communes et à offrir ainsi un « tronc commun » aux « greffages » futurs inévitables. Ce tronc commun est dans les faits lui-même pluriel, puisqu'il est le résultat de divers « métissages » avec les colonisateurs européens – mais ces métissages sont désormais inhérents à l'Amérique latine, comme le montre Martí dans le *Manifeste de Montecristi (Manifiesto de Montecristi)*, 1895) rédigé avec Máximo Gómez pour militer en faveur de l'indépendance de Cuba : ce texte se veut en effet à la fois une déclaration de guerre aux Espagnols et une invite à faire rapidement la paix afin que les métissages ethniques et culturels entre les différents peuples puissent se poursuivre.

Ces métaphores de l'enracinement (greffage sur un tronc commun) et de la fusion (métissage), certes, ne traduisent pas encore la complexité des développements du « vivre-ensemble » de l'Amérique latine, et il faudra attendre Fernando Ortiz et son ouvrage *Contrepoin cubain : le tabac et le sucre (Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar)*, 1940) pour les affiner. Si le concept-clé d'Ortiz, celui de *transculturación*, est absolument révolutionnaire en ce qu'il révèle que l'histoire des cultures gagne à être comprise comme une histoire des mouvements plutôt que des espaces, il porte néanmoins encore trace de l'idée de racines ; par suite, on comprend qu'Ortiz affine ce concept en l'accompagnant d'autres métaphores vectorielles – notamment de celle, d'une violence inouïe, de la catastrophe météorologique rendue par l'expression d'« oiseaux migrateurs » pris dans un « ouragan de cultures », et de celle, suggérant déjà la paix dans la différence et empruntée à la gastronomie, de « potée » (*ajíaco*) : dans la potée, les différents ingrédients ne se fondent pas les uns dans les autres, mais se lient les uns aux autres.

Si les théoriciens de la culture hispano-américains de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle ont marqué des étapes importantes dans la conceptualisation de la convivence et dans l'appréhension de dynamiques transaréales, l'Amérique latine les avait cependant déjà mises en scène dans des écrits sans prétentions théoriques, mais qui n'en ont pas moins fait naître des paysages de

la théorie extrêmement mobiles : c'est le cas par exemple des *Commentaires royaux* (*Comentarios reales*, 1609) de Garcilaso de la Vega el Inca. L'auteur, en ne cessant de se mouvoir entre les sources d'informations les plus multiples, allant de ce qu'il a vu à ce qu'il a lu en passant par ce qu'il entendu, nous fournit une vision polylogique et polyphonique d'une réalité historique.

En évoquant *Mimésis* d'Auerbach, Ottmar Ette définit cet ouvrage comme étant une « randonnée » à travers les siècles, les cultures et les langues (*eine Wanderung [...] quer durch die Jahrhunderte, durch die Kulturen und durch die Sprachen*). Cette qualification pourrait également s'appliquer à ses propres écrits théoriques, et en particulier à *WeltFraktale* : les textes ici analysés et mis en dialogue sont empruntés à des anthropologues, des théoriciens de la culture, des critiques littéraires et des écrivains issus des aires linguistiques et spatio-temporelles les plus diverses.

En tant que maître dans le repérage de structures fractales, de modes de pensée archipélique et de mouvements relationnels, Ette en vient lui-même à reproduire dans la forme de son écriture les procédés littéraires dont il sait si bien parler : chacune des parties de *WeltFraktale*, et également chacun de ses livres, se présentent comme des îles-mondes, des mondes critiques se suffisant à eux-mêmes et faisant sens par eux-mêmes ; mais chacune des parties de *WeltFraktale* et chacun de ses livres apparaissent aussi, en même temps, comme des mondes d'îles qui acquièrent un sens plus dense lorsqu'ils sont mis en perspective et en relation avec les autres parties du livre, respectivement avec tous ses autres livres. Car la pensée d'Ottmar Ette forme système : un système traversé par de multiples chemins, sans cesse fréquentés mais toujours en passe d'être déviés ou reconstruits « un peu plus loin », *en la otra esquina* – un système nomadique et polylogique, s'il en est...

Un Jésus postmoderne

Michel Viegnes (Université de Fribourg)

Bruno Thibault, *Un Jésus postmoderne. Les récritures romanesques contemporaines des Évangiles*, Leiden-Boston, Brill Rodopi, « Chiasma » n°37, 2017, 218 pages.

Dans cette étude fouillée, précise et prenante, Bruno Thibault entreprend de rendre compte, à travers l'analyse d'une quarantaine de récits et romans français publiés depuis les années quatre-vingt, du foisonnement de ces réélabores fictives de la vie de Jésus et des principaux acteurs du drame évangélique (Marie, Marie-Madeleine, Jean, Thomas, Paul, etc.) publiées depuis un demi-siècle dans un pays qui n'est pourtant pas réputé pour son attachement aux racines judéo-chrétiennes. Comme le remarque dans sa préface Michaël Bishop, on assiste depuis quelques décennies, à travers la littérature, mais aussi le cinéma, les expressions plastiques et les enquêtes scientifiques sur le Jésus historique, à « une étonnante explosion éthico-créatrice » dans ce domaine. Comme on s'en doute, cette explosion n'indique pas la tendance profonde d'un retour à la foi chrétienne dans les milieux littéraires et artistiques, comme on a pu l'observer à la fin du dix-neuvième siècle et qu'avait étudié Bernard Griffiths dans sa *Révolution à rebours* (1966 pour l'édition originale ; 1971 pour la traduction française). Contrairement aux Verlaine, Bloy, Claudel, Huysmans et autres convertis célèbres de l'époque, la plupart des auteurs français ou francophones contemporains qui revisitent à la fois les narrations canoniques et le contexte historique de l'aventure christique le font de manière très diverse, mais presque toujours iconoclaste, interrogeant en particulier les contradictions et les non-dits des récits évangéliques. La « dédivinisation » de cette figure fondatrice, dont ni l'historicité ni l'importance majeure ne font débat, y compris parmi les sceptiques et les non-croyants, avait déjà été entreprise au dix-neuvième siècle, notamment dans la fameuse *Vie de Jésus* de Renan (1863). Au siècle suivant, plusieurs œuvres avaient connu un retentissement considérable, teinté de scandale, parmi les publics croyants des pays où elles avaient paru : tel est le cas notamment pour *La Dernière Tentation du Christ* de Nikos Kazantzakis (1953), *L'Évangile selon Jésus-Christ* de José Saramago (1991) et *L'Évangile selon le fils* de Norman Mailer (1997). Ces romans mettent en scène un Jésus très humain, voire *allzumenschlich*, qui prolonge presque le rôle que lui avaient attribué les romantiques et qu'avait brillamment étudié Franck Bowman, celui de porte-parole d'une humanité en souffrance, hantée par le doute et le sentiment d'être orpheline du Ciel.

Les auteurs récents ou contemporains que Bruno Thibault passe au crible de son analyse s'incrincent pour certains dans cette continuité, mais il

s'ajoute à ces réécritures romanesques deux traits majeurs : la « re-judaïsation » des origines du christianisme, en consonance avec les travaux exégétiques marquants de Bernard Dubourg et surtout de Claude Tresmontant, dont *Le Christ hébreu* (1983) avait fait apparaître la profonde intertextualité paléo-testamentaire dans les quatre Évangiles canoniques, y compris celui de Jean, pourtant très marqué aussi par la philosophie grecque et l'influence alexandrine. L'autre fil rouge qui parcourt toutes ces fictions est la volonté chez les auteurs de restituer le « palimpseste » du récit évangélique : en particulier les « années obscures » entre l'enfance et l'âge de trente ans, dont le texte canonique ne dit rien, les rapports réels ou supposés avec les courants mystiques du judaïsme de l'époque, notamment les Esséniens, le point de vue des différents acteurs, dont certains « seconds rôles » promus au premier plan, tels Lazare ou Pilate, ou bien sûr Judas, une figure qui a toujours suscité la curiosité. Si dans les *Mémoires de Judas* de Pierre Bourgeade (1985) ou l'*Évangile selon Judas* de Maurice Chappaz (2001), l'Isariote est « une sorte d'élus maudit » qui « contribue en aveugle au dessein divin » (p. 51), *Un homme trahi* de Jean-Yves Leloup (2006) postule « une véritable connivence entre Judas et Jésus » (*ibid.*). Dernier point commun entre tous ces romans ou récits : ils se rangent dans la catégorie des « transpositions métonymiques » du corpus néo-testamentaire, telles que définies par Bernard Westphal dans *Roman et évangile. Transposition de l'Évangile dans le roman européen contemporain (1945-2000)*, c'est-à-dire qui respectent *grosso modo* le synopsis originel et le contexte historique des Évangiles et en proposent une « hypostase littéraire », à la différence des « transpositions métaphoriques » qui en déplacent le contenu, ou une partie de celui-ci, dans d'autres décors culturels ou d'autres époques.

Le corpus primaire de Bruno Thibault se compose d'auteurs très divers, certains bien connus (Christian Bobin, Emmanuel Carrère, Max Gallo, Marek Halter, Guy Hocquenghem, Gerald Messadié, Gilbert Sinoué et l'inévitable Eric-Emmanuel Schmitt), d'autres moins familiers mais non moins intéressants, quelques-uns se disant chrétiens convaincus, même si leur vision du Fils de l'Homme a pu scandaliser, d'autres se plaçant au contraire dans une perspective sceptique, voire strictement athée, comme Pascal Quignard qui revisite dans ses *Petits traités* (1981-1990) l'épisode évangélique de la femme adultère et de « Jésus baissé pour écrire », objet de longs débats parmi les spécialistes.

Comme le résume le titre du dernier chapitre, Jésus est « mangé à toutes les sauces » dans cette galerie des glaces plutôt baroque où ses nombreux doubles littéraires sont moins les reflets d'un « Christ historique » aux contours toujours incertains, que ceux des traumatismes d'après-guerre et des mouvements culturels des années soixante, prolongés par les angoisses qui hantent ce « seuil du nouveau millénaire » dont parle brillamment le quatrième chapitre. Si plusieurs récits de résurrection, comme *Le Messie*

(1974) de Jean Grosjean, ancien prêtre, et *Lazare ou le grand sommeil* (1985) d'Alain Absire, expriment tragiquement, par leur mélancolie crépusculaire à la Jean Cayrol, le naufrage moral et même ontologique de la Shoah, d'autres narrent plus allègrement les aventures d'un Jésus ayant survécu à la crucifixion et partant comme d'autres jeunes mystiques barbus en sandales sur les routes de l'Inde, tel le *Jésus de Srinagar* (1995) de Gerald Messadié, suite de *L'Homme qui devint Dieu* (1988) du même auteur, ou encore le héros *New Age* de Catherine Clément, romancière et philosophe qui cotoya Jankélévitch, Lévi-Strauss et Lacan, et qui dans *Jésus au bûcher* (2000) montre son protagoniste s'initiant au yoga sous la houlette d'un gourou et professant un « athéisme radical » sur lequel l'auteure insiste, nous dit Thibault, « avec un brin de provocation » (p. 90). Autres préoccupations, autres Christs, comme le Jésus gay de Guy Hocquenghem, lequel dans *La Colère de l'agneau* (1985) met en scène Jean, son ancien amant devenu un vieillard amer et tourmenté, dictant à un scribe grec, avec qui il eut naguère une relation de même nature, le texte de l'*Apocalypse*. Un chapitre particulièrement intéressant, « Jésus et la condition féminine », analyse les réécritures féminines ou féministes du récit néo-testamentaire. Portraits contrastés : si Jacqueline Saveria Huré, dans *Mémoires de Marie, fille d'Israël* (1986) fait de celle que les chrétiens vénèrent comme la Sainte Vierge une mère juive ordinaire, « soumise et silencieuse » (p. 64), Marek Halter, dans *Marie* (2006), la présente comme « une véritable féministe qui pense et agit par elle-même » (p. 65), alors que c'était un féminisme plus modéré, presque « bobo », qu'avait illustré Aurélia Briac dans *L'Évangile de Marie-Madeleine* en 1984. Dans *Le Royaume*, le très gros livre qu'il fait paraître en 2014, c'est à travers la figure de l'évangéliste Luc qu'Emmanuel Carrère choisit de mener une enquête sur « l'homme Jésus », à distance de la perspective de Paul, que Pierre, Jacques et Jean considèrent comme « un électron libre peu fiable » (p. 133).

Tout au long de ce parcours, Bruno Thibault donne vie à cette quarantaine de récits où s'entremêlent fiction, histoire, méditation, sans voiler leur valeur littéraire inégale. L'intérêt profond de ces textes est qu'ils révèlent l'intérêt à la fois soupçonneux, individualiste, iconoclaste, mais indéniablement profond, de ces deux générations postmodernes au sens de Jean-François Lyotard, c'est-à-dire qui ne croient plus aux « grands récits », pour le plus prestigieux d'entre eux, à savoir la geste de ce Yeshua ben Myriam dont l'interprétation du judaïsme s'est propagée sur tous les continents. Dans son *Royaume*, Emmanuel Carrère établit d'ailleurs un parallèle intéressant entre l'engouement pour le judaïsme dans le monde méditerranéen de l'époque et celui pour le bouddhisme dans l'Occident contemporain : « une religion à la fois plus humaine et plus épurée, avec le supplément d'âme qui manquait au paganisme à bout de souffle » (cité p. 131). Pour le dire avec les mots de Benedetto Croce, « il n'est d'histoire que du présent » : toutes ces représentations littéraires d'un « prophète inspiré pris dans les turbulences

de la mondialisation » (p. 189) nous parlent de nous-mêmes, de notre époque, de notre difficulté à nous représenter l'avenir comme projet commun. Passionnante enquête, analyses à la fois nourries d'érudition exégétique et respectueuses de la littérarité des textes, exigeantes mais sans jargon : Bruno Thibault réussit pleinement son pari de mettre en lumière, dans sa richesse problématique, tout un pan de l'imaginaire romanesque récent et contemporain.

Literarisch gespiegelt: Die Sprache – Die Gabe – Das Böse – Die Zeit

Andreas Härter (Universität St. Gallen)

Johannes Anderegg. *Literarisch gespiegelt: Die Sprache – Die Gabe – Das Böse – Die Zeit. Ein Skizzenbuch*. Bielefeld: Aisthesis, 2018. 156 Seiten.

Literarisch gespiegelt: Die Sprache – Die Gabe – Das Böse – Die Zeit: So heißt das neue Buch des St. Galler Germanisten Johannes Anderegg. Es ist ein Buch, das nicht nur für Spezialisten geschrieben ist, sondern auch für Leserinnen und Leser, die sich vertieft auf Literatur einlassen wollen und kundige Auseinandersetzung mit ihr begrüßen: für „Liebhaber des Worts“, wie der Autor selbst einer ist. Profunde Sach- und Textkenntnis erschwert hier den Zugang zu den Werken nicht, sondern macht ihn einfacher, indem in klarer Sprache und den nötigen Erläuterungen zur Annäherung an die Texte und Themen eingeladen wird.

Mit der Sprache, der Gabe, dem Bösen und der Zeit sind vier Themenkreise umrissen, die menschlich wie literarisch Grundlegendes beinhalten und welche die Literatur durch die Jahrhunderte geprägt haben. Nicht im theoretischen Diskurs also, sondern in Erzähl-, Bild- und Motivstrukturen, in nicht alltäglicher Sprache, in den Dynamiken reflektierter Imagination, literarisch „gespiegelt“ eben, untersucht Andereggs Buch die Themen. Diese stehen nicht zusammenhanglos nebeneinander; Sprache und Verstehen sind verknüpft mit der Gabe, die, großzügig oder berechnend gegeben, frei oder schuldhaft empfangen, sich ihrerseits auf Aspekte des Bösen beziehen kann, das historisch in wechselnden Gestalten sein Unwesen treibt; das Böse und die Zeit wiederum hängen etwa im Moment der rücksichtslosen Aneignung zusammen – „s hät, solangs hät“ lautet der erste Satz des Buches; und davon, dass Sprache in, für und gegen unsere Zeitlichkeit aufgewendet wird, legt die Literatur nicht nur des 17. Jahrhunderts beredetes Zeugnis ab. In Andereggs Lektüren werden die Themen in vielerlei Brechungen und Facettierungen plastisch, und dass sie nie weit auseinanderliegen, zeigt sich in aller Deutlichkeit.

Es sind, ganz nebenbei, Themen, die einen Akzent gegen den von der Diskurswelt medialer Alltäglichkeit etablierten Zwang setzen, ein latent reduktives Set von Gegenständen zu denken. Sie erinnern daran – ein Impuls der durchaus nicht nur außerhalb der Literaturwissenschaft angebracht ist –, dass es einen Reichtum an Texten aller Zeitalter gibt, die nicht überholt sind und deren unverbrauchte Anregungsfülle die germanistische, komparatistische oder anders interessierte Lektüre lohnenswert macht. Der Horizont der angesprochenen Texte ist denn auch weitgespannt: vom Alten Testament und der Antike bis in die Moderne und die Gegenwart, von Kohelet, Pindar

und Horaz über Shakespeare, Gryphius und Greiffenberg, Herder, Goethe, Hölderin und Eichendorff – knapper zum Realismus des 19. Jahrhunderts – bis zu Baudelaire, Hofmannsthal, Thomas Mann, Brecht, Frisch und Jelinek, um nur einige zu nennen.

Wenn die Themenkreise, wie der Buchtitel besagt, sich „literarisch gespiegelt“ zeigen, folgt Anderegg damit natürlich keiner irgendwie gearteten literaturwissenschaftlichen Widerspiegelungstheorie. Vielmehr sind seine Lektüren darauf angelegt, Literatur als Medium der variablen Reflexionen und Brechungen, der Irritationen des Spiegelkabinetts auszuweisen; ihn beschäftigt das sprachliche Spiel mit Spiegelungen, in welchem die Literatur – gewohnte Wahrnehmung in Frage stellend – ihre Themen zur Darstellung bringt. Solche Spiegelungen, Facettierungen und Bildsplitter entfalten in Johannes Andereggs Lektüren ein faszinierend wechselndes Lichterspiel.

Viel gibt es zu entdecken in diesem Buch, Unbekanntes ebenso wie weggerücktes, nun aber neu gesehenes Altbekanntes. „Auf dem Blute von euch [...], Bauern, gründet ein jeder Sieg.“ Es ist nicht etwa Brecht, der solcherart das Selbstbild der Mächtigen entzerrt, indem er die Gedrückten und Benutzten ins Licht rückt: Es ist Jakob Balde, neulateinischer Dichter und Jesuit des 17. Jahrhunderts, heute kaum noch gelesen, der hier die Bauern des Schachspiels den Bauern des Machtspiels gleichsetzt. Balde gehört zu den Trouvailles, die Andereggs Buch seinen Leserinnen und Lesern vorlegt, ebenso wie eine gegenüber gängiger Deutung kritische Lektüre von Leverkühns Bericht über sein Gespräch mit dem Teufel in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Mit vielen Texten und Autoren – Jakob Balde gehört zu ihnen – hat Johannes Anderegg sich schon in früheren Publikationen auseinandergesetzt (so in *Lorbeerkranz und Palmenzweig*, 2015¹). Aber er wiederholt sich nicht; er variiert, vertieft, entdeckt neu.

Johannes Andereggs Buch tritt nicht mit dem Gestus der definitiven Texterklärung auf; vielmehr gibt es sich als „Skizzenbuch“ – so der Untertitel –, als Zeugnis des Entwerfens, Umreißen, der Detailzeichnung. Skizzen weisen, wie die Kunstgeschichte zeigt, eine eigenartig doppelte Stellung auf: Sie sind eigenständige Formate und zugleich Vorausdeutung auf erst noch zu Schaffendes. Das trifft auch auf Johannes Andereggs „Skizzenbuch“ zu: Es enthält neben ausgearbeiteten Interpretationen Ansätze, Notizen, Schritte in eine Richtung, die weiter zu verfolgen wäre; es vollzieht seine Lektüren in einsichtiger, aber keineswegs strenger – jedenfalls nicht der Chronologie gehorchender – Verknüpfung, und als Ganzes ist es – buchstäblich – ein offenes Buch. Die Unterwerfung unter herrschende Diskurse, die theoretische Verengung auf Denkrichtungen, die gerade *en vogue* sind, ist Andereggs Sache nicht.

1 Johannes Anderegg: *Lorbeerkranz und Palmenzweig. Streifzüge im Gebiet des poetischen Lobs*. Bielefeld: Aisthesis, 2015.

Als Gravitationszentrum des Buches kann Goethes *Faust* – beide Teile – gelten (Anderegg ist einer der bedeutenden *Faust*-Experten unserer Tage; hinzuweisen ist auf *Transformationen*, 2011, sein Buch über „Himmlisches und Teuflisches“ in *Faust*²). Zu *Faust* kehrt der Autor in jedem der vier thematischen Kapitel zurück, so die Verbindung von Sprache, Gabe, dem Bösen und der Zeit gerade bei Goethe erweisend. Auch in einem zweiten Sinn erweist sich Andereggs jüngstes Werk damit als ein „Skizzenbuch“: Es versammelt Skizzen zu einer *Faust*-Interpretation, deren Vorzug darin liegt, dass sie sich nicht schließen muss, dass sie in deutender und andeutender Bewegung, gleichsam in angeregtem, ebenso sachkundigem wie achtsamem Gespräch mit Goethes unerschöpflichem *opus magnum* bleibt. Anderegg führt in seinen Ausführungen den Nachweis der Modernität, ja Aktualität des *Faust*-Dramas, indem er zeigt, dass dieses auch und gerade in seiner Reflexion neuzeitlicher Denk- und Lebensbedingungen – verkörpert insbesondere in Mephistopheles – als Tragödie gelten muss.

Johannes Anderegg beschließt sein Buch mit einer Passage aus Frischs autobiographischer Erzählung *Montauk*. Die Passage („Hudson“) handelt, wie der Autor in behutsamer Lektüre zeigt, von einer Zeiterfahrung zwischen Erinnerung, Erwartung und „dünner Gegenwart“, in welcher Endlichkeit beinahe aufgehoben ist – und er erinnert, auch dies sei mit Dank vermerkt, an die unerhörte Sprachkunst Frischs. Es sind solche Momente genauso wie die weiter ausgreifenden Lektüren, die dieses Buch zu einem veritablen Geschenk für Leserinnen und Leser machen.

2 Johannes Anderegg, *Transformationen. Über Himmlisches und Teuflisches in Goethes Faust*. Bielefeld: Aisthesis, 2010.

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

CORINNE FOURNIER KISS est romaniste, slaviste et comparatiste, et elle enseigne à l'Université de Berne. Elle est l'auteure de nombreux articles portant sur la littérature fantastique européenne et la littérature féminine française et slave (russe, polonaise et tchèque), ainsi que des monographies *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)* (L'Age d'homme, 2007) et *Genre, nation et créativité littéraire féminine au XIX^e siècle : Mme de Staël et George Sand entre espaces français et polonais* (à paraître). Ses recherches actuelles sont consacrées aux liens entre la littérature et les autres arts (architecture et musique) ainsi qu'à la représentation de l'espace et des frontières dans les littératures francophones.

ANDREAS HÄRTER ist Titularprofessor für deutsche Sprache und Literatur an der Universität St. Gallen. Studium der Germanistik, Philosophie und englischen Literatur an der Universität Zürich. Promotion 1988, Habilitation 1999. Sein aktueller Forschungsschwerpunkt liegt im Feld der kultur- und literaturwissenschaftlichen Raumtheorie. Weitere Arbeitsgebiete sind Kafka, Literaturtheorie und Narratologie. Unter anderem hat er publiziert: *Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. Quintilian – Opitz – Gottsched – Friedrich Schlegel* (2000); *Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Anderegg zum 65. Geburtstag* (hrsg. mit Edith Anna Kunz und Heiner Weidmann; 2003), *Liebe und Zorn. Zu Literatur und Buchkultur in St. Gallen* (Hrsg.; 2009); dazu Aufsätze zu Rhetorik, Poetik und Kafka. Er ist Mitherausgeber von *MIMOS. Schweizer Theater-Jahrbuch*.

KIRA JÜRJENS (geb. 1986) hat deutsche Literatur und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einem Auslandssemester an der Université Paris-Sorbonne (Paris IV) studiert. Von Januar 2013 bis Januar 2017 war sie als Doktorandin im SNF-Projekt „Interieur und Innerlichkeit“ an der Université de Lausanne, wo sie im Frühjahr 2017 mit einer Dissertation zur Funktion von Textilien in der Darstellung literarischer Innenräume im 19. Jahrhundert promoviert wurde. Seit Herbst 2017 unterrichtet sie Deutsch und Englisch bei einem Berliner Bildungsträger.

EDITH ANNA KUNZ ist Privatdozentin für neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität St. Gallen. Promotion zu Friederike Mayröcker an der Universität Genf (*Verwandlungen. Zur Poetik des Übergangs in der späten Prosa Friederike Mayröckers*, Wallstein 2004) und Habilitation zum Verhältnis von Naturwissenschaft und Dichtung bei Goethe (2013) an der Universität St. Gallen. Von 2013-2016 leitete sie als SNF-Förderprofessorin

das Projekt „Interieur und Innerlichkeit“ an der Universität Lausanne. Im Herbst 2018 unterrichtet sie als Visiting Max Kade Professor an der Brown University (RI). Aufsätze zu Goethe, Friederike Mayröcker, zum Verhältnis von Literatur und bildender Kunst sowie zur Raumdarstellung in der Literatur; Herausgabe verschiedener Sammelbände, u. a. *Goethe und die Bibel* (mit J. Anderegg, 2005); *Figurationen des Grotesken in Goethes Werken* (mit D. Müller und M. Winkler, 2012) und *Goethe als Literatur-Figur* (mit A. Honold und H.-J. Schrader, 2016).

JOËLLE LÉGERET a étudié les littératures française et allemande, ainsi que l'histoire et sciences des religions aux universités de Lausanne et de Bâle en Suisse. Titulaire d'un master ès lettres, avec spécialisation en Langues et littératures européennes comparées de l'Université de Lausanne, elle est actuellement assistante diplômée au Centre interdisciplinaire d'étude des littératures de l'Université de Lausanne. Elle prépare une thèse de doctorat en littératures comparées intitulée *Des contes «purement allemands» ? La germanisation des Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*. Récemment, elle a publié « Contes pour enfants ou livre d'éducation ? Albert Ludwig Grimm et les «frères Grimm» autour de S(ch)neewitchen » (*Féeries* 13, 2016) et « De l'usage hétérogène du conte » (*Strenae* 13, 2018).

MICHAEL G. LEVINE is Professor of German and Comparative Literature at Rutgers University and is the author, most recently, of *Atomzertrümmerung. Zu einem Gedicht von Paul Celan* (Turia + Kant, 2018). Other publications include *A Weak Messianic Power: Figures of a Time to Come in Benjamin, Derrida and Celan* (Fordham UP, 2013), *The Belated Witness: Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival* (Stanford UP, 2006), *Writing Through Repression: Literature, Censorship, Psychoanalysis* (The Johns Hopkins UP, 1994), and articles on Kafka, the graphic novel, translation theory, and Holocaust literature and film.

KRISTINA MENDICINO is the Andrew W. Mellon Assistant Professor of Humanities and German Studies at Brown University. She is the author of *Prophecies of Language: The Confusion of Tongues in German Romanticism* (Fordham, 2017). She has also published articles on writers such as Bertolt Brecht, Paul Celan, Friedrich Nietzsche, and G. W. F. Hegel.

LORETO NÚÑEZ a une licence en philologie classique, littérature hispanique et comparée ainsi qu'un DEA et un doctorat en Littérature comparée. Elle a été chercheuse invitée à l'Institut Suisse de Rome, la Scuola Normale Superiore di Pisa et auprès de Kyknos, Centre de recherche sur les formes narratives antiques (Université de Wales-Swansea). Actuellement, elle est

collaboratrice en littératures comparées au CLE, Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées, de l'Université de Lausanne. Dans ces publications, L. Núñez s'est penchée sur des sujets narratologiques, en particulier dans le domaine du soi-disant « roman antique ». Elle a publié la monographie *Voix inouïes. Étude comparative de l'enchâssement dans Leucippé et Clitophon d'Achille Tatius et les Métamorphoses d'Apulée*. En outre, elle a étendu ses recherches à la réception d'auteurs antiques ainsi qu'au dialogue européen des contes en considérant des textes antiques, espagnols, français et allemands.

JULIAN REIDY, Dr. phil., studierte Germanistik und Anglistik an der Universität Bern. Promotion 2011 mit einer Arbeit zur sogenannten ‚Väterliteratur‘ der Siebziger- und Achtzigerjahre, daraufhin postdoktorale Lehr- und Forschungstätigkeit an den Universitäten Bern und Genf sowie an der ETH Zürich. Momentan Lehrbeauftragter an der Universität Genf. Aktueller Aufsatz: „Kein Familienroman? Zur Kommentierung und Fortschreibung des zeitgenössischen Generationenromans in Christoph Geisers *Schöne Bescherung* (2013)“. *Weimarer Beiträge* 62.4 (2016): S. 597-616.

UTA SEEBURG, geb. Schürmann, studierte Neuere deutsche Literatur, allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaften sowie Kunstgeschichte in Berlin. Promotion an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (Freie Universität Berlin) und der University of Cambridge zum Thema *Komfortable Wüsten. Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts* (Böhlau Verlag, 2015). Seit 2015 arbeitet sie als Redakteurin beim Magazin „AD Architectural Digest Germany“ in München.

MICHEL VIEGNES est professeur de littérature française et comparée à l'Université de Fribourg (Suisse). Il a publié en 2006 *L'Envoûtante étrangeté. La poésie fantastique en France (1820-1924)* aux Presses Universitaires de Grenoble ainsi qu'une anthologie critique du fantastique dans la collection « Corpus » (GF). En 2014 il a publié *L'œuvre au bref. La nouvelle de langue française depuis 1900* (Genève, La Baconnière, 2014).

Prospectus

Band 48 (2019)

Musik und Emotionen in der Literatur
Musique et émotions dans la littérature
Music and Emotions in Literature

Band 48/2019 der Zeitschrift *Colloquium Helveticum* wird dem Thema „Musik und Emotionen in der Literatur“ gewidmet sein. Aktuelle Informationen zu den Aktivitäten der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (SGAVL) sowie zur Jahrestagung der SGAVL unter www.sagw.ch/sgavl.

Le volume 48/2019 de la revue *Colloquium Helveticum* aura pour sujet « Musique et émotions dans la littérature ». Pour des renseignements sur les activités de l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée (ASLGC) ainsi que sur le congrès annuel de l'ASLGC, voir www.sagw.ch/sgavl.

Volume 48/2019 of *Colloquium Helveticum* is dedicated to the topic “Music and Emotions in Literature”. For further information on current activities of the Swiss Association of General and Comparative Literature (SAGCL) and about the Annual General Meeting of the Swiss Comparative Society, see www.sagw.ch/sgavl.

Colloquium Helveticum ist das Publikationsorgan der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (SGAVL). CH bietet eine Plattform für den interdisziplinären Austausch in methodisch-theoretischen, historischen und thematischen Bereichen der Komparatistik sowie für die aktuellen Strömungen der Literaturwissenschaft. Als mehrsprachige und kulturübergreifende Zeitschrift setzt sie sich in thematischen Heften zum Ziel, ein Forum für die vielfältigen Aspekte in der zeitgenössischen Komparatistik zu öffnen.

Colloquium Helveticum erscheint als Jahressausgabe, die dem Schwerpunktthema der SGAVL gewidmet ist.

Colloquium Helveticum est l'organe de l'Association suisse de littérature générale et comparée (ASLGC). C'est un lieu d'échanges interdisciplinaires consacré aux domaines théoriques et méthodologiques, historiques et thématiques de la littérature comparée ainsi qu'aux courants contemporains de la recherche littéraire. Périodique plurilingue et pluriculturel, il offre aussi, à travers ses numéros thématiques, un champ ouvert à l'expression des multiples facettes actuelles de la littérature comparée.

Colloquium Helveticum paraît une fois par an et est consacré au thème annuel des rencontres de l'ASLGC.

Colloquium Helveticum è l'organo dell'Associazione svizzera di letteratura generale e comparata (ASLGC). È un luogo di scambi interdisciplinari dedicato agli aspetti teoretico-metodologici, storici e tematici della letteratura comparata, così come alle correnti contemporanee della ricerca letteraria. Il periodico, plurilingue e pluriculturale, offre anche, nei suoi numeri tematici, un campo di studio aperto sui molteplici aspetti attuali della letteratura comparata.

Colloquium Helveticum esce una volta all'anno, consacrato ai dibattiti degli convegni annuali dell'ASLGC.

Colloquium Helveticum is the publication of the Swiss Association of General and Comparative Literature (SAGCL). It provides avenue for interdisciplinary exchanges on theoretical, methodological, historical and thematic aspects of comparative literature as well as on current trends in literary criticism. Colloquium Helveticum is multilingual and multicultural in content and its thematic issues serve as a forum open to the various facets of contemporary comparative literature.

Colloquium Helveticum is published annually. The issue is dedicated to the topic of the annual symposium of the SAGCL.

Vorankündigung

Fenster – Korridore – Treppen

Architektonische Wahrnehmungspositive
in der Literatur und in den Künsten

Herausgegeben von Lena Abraham, Kira Jürjens,
Anna Kunz und Elias Zimmermann

ISBN 978-3-8498-1317-8

Betreten, Durchschreiten, Verlassen, Auf- und Absteigen, An- und Durchblicken: Architekturelemente wie das Fenster, der Korridor oder die Treppe stehen paradigmatisch für die Aktivierung des Raums in der Bewegung von Blicken und Körpern. Der vorliegende Sammelband widmet sich literarischen und (architektur-)theoretischen Texten, die eine besondere Sensibilität für solche Raum-Operationen haben. Damit leistet der Band einen Beitrag zum *spatial turn*, im Zuge dessen die Kulturwissenschaften der letzten zwei Jahrzehnte Räumlichkeit zu ihrem ureigenen Gegenstand machten. Anhand von Autoren wie Georges Perec, Virginia Woolf oder Heinrich Böll, von Architekten wie Le Corbusier oder Bernard Tschumi sowie von Theoretikern wie Jurij Lotman oder Jacques Derrida wird augenscheinlich, dass Raum keine abstrakte Kategorie ist, sondern nur über seine Verwendung in ästhetisch-historischen Kontexten verstanden werden kann. Fenster, Treppe und Korridor werden so als Wahrnehmungsdispositive verständlich, die Kulturgeschichte räumlich fassen, fassbar machen und letztlich selbst Geschichte(n) schreiben. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit oder Abgeschlossenheit bietet der Band einen Einblick in aktuelle Forschungsdebatten um einen erweiterten, kultur- und literaturwissenschaftlichen Architektur- und Raumbegriff.

AISTHESIS VERLAG

Der vorliegende Band befasst sich mit Formen und Techniken der erzählerischen Vermittlung von Räumlichkeit.

Ein Fokus der hier versammelten Aufsätze liegt auf der Darstellung des Raumtyps Innenraum, der – wie die unterschiedlichen Lektüren aus verschiedenen Philologien vorführen – ein weitreichendes narratives Experimentierfeld darstellt. Im Zentrum der Auseinandersetzung steht zum einen die Frage, wie literarische Räume und Raumvorstellungen konstituiert und in eine narrative Progression übersetzt werden, zum anderen die Frage nach den unterschiedlichen – symbolischen, allegorischen, soziologischen oder poetologischen – Funktionszusammenhängen, in die das literarische Interieur eingebunden ist. Dieser Band will insbesondere an neuere Forschungsbeiträge anknüpfen, die die innenraumkonstituierenden und -gliedernden Medien wie Möbel oder Stoffe, Wände, Bilder oder Fenster in ihrer spezifischen Materialität und Medialität in den Blick nehmen und so die Exteriorität von Raumzeichen betonen.