

Agustín Corti, Markus Ebenhoch,
Romina Palacios, Oliver Zimmermann (Hg.)

Alles inszeniert?

Leben, Identität, Geschichte



Romanistik

LIT

Agustín Corti, Markus Ebenhoch,
Romina Palacios, Oliver Zimmermann (Hg.)

Alles inszeniert?

Romanistik

Band 33

LIT

Agustín Corti, Markus Ebenhoch,
Romina Palacios, Oliver Zimmermann (Hg.)

Alles inszeniert?

Leben, Identität, Geschichte

LIT

Umschlagbild: Stefanie Guserl (www.guserldelineo.com)

Publikation gefördert von der Paris-Lodron-Universität Salzburg



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-643-51160-7 (br.)

ISBN 978-3-643-66160-9 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.52038/9783643511607>

© **LIT VERLAG** GmbH & Co. KG

Wien 2023

Garnisongasse 1/19

A-1090 Wien

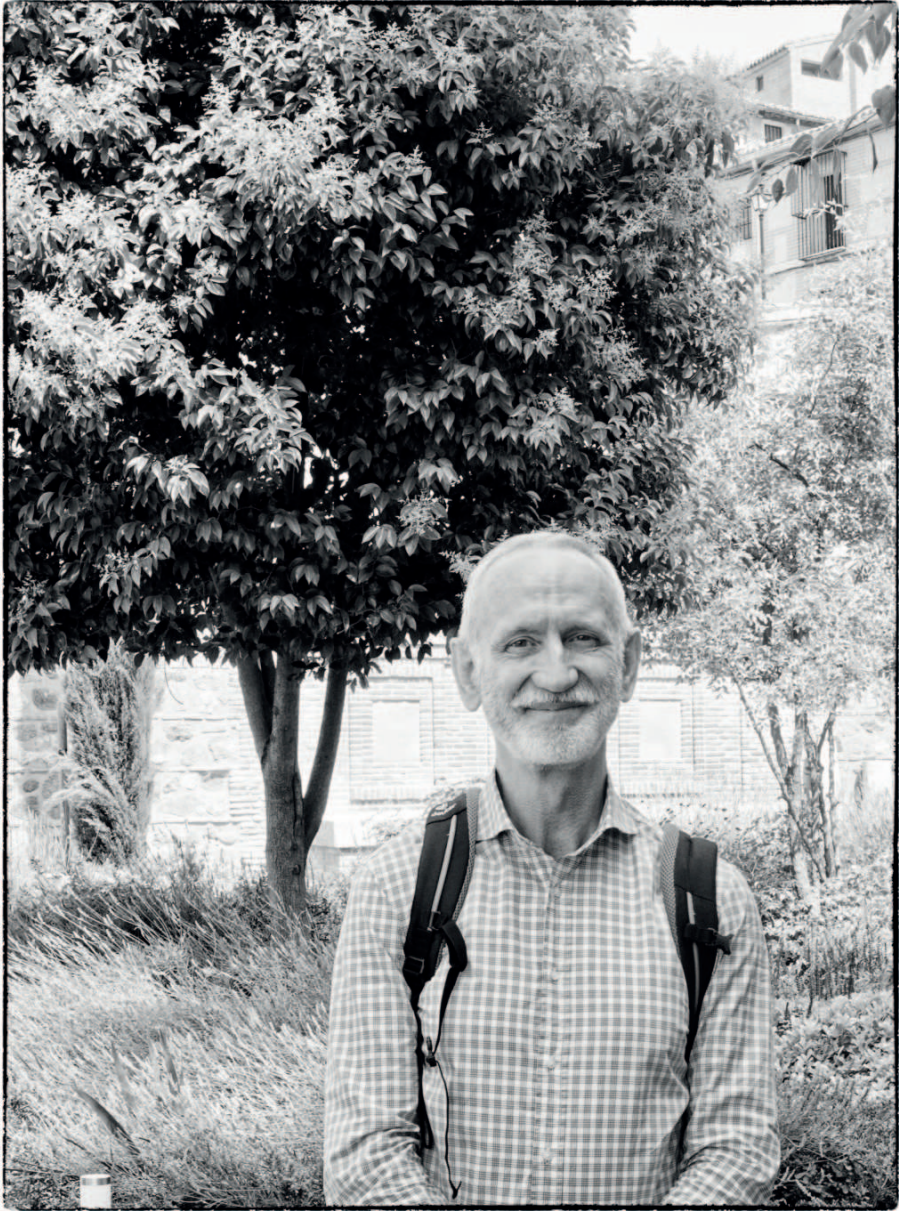
Tel. +43 (0) 1-409 56 61 Fax +43 (0) 1-409 56 97

E-Mail: wien@lit-verlag.at <https://www.lit-verlag.at>

Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag, Fresnostr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, E-Mail: vertrieb@lit-verlag.de



Tabula gratulatoria

Wolfram AICHINGER (Wien)
Michael AICHMAYER (Salzburg)
Christof AICHNER (Innsbruck)
Tunico AMÂNCIO (Rio de Janeiro)
Gudrun BACHLEITNER-HELD (Salzburg)
Anja BANDAUF (Hannover)
Roland BAUER (Salzburg)
Tobias BRANDENBERGER (Göttingen)
Luísa COSTA-HÖLZL (Salzburg)
Georg DANEK (Wien)
Peter DEUTSCHMANN (Salzburg)
Susanna DIEHSBACHER-GONZÁLEZ
(Salzburg)
Verena DOLLE (Gießen)
Klaus-Dieter ERTLER (Graz)
Birgit FÜREDER (Salzburg)
Margo GLANTZ (Ciudad de México)
Hans GOEBL (Salzburg)
Peter GRAZIADEI (Wien)
Christine GREIL (Salzburg)
Michael GREIL (Wien)
Stefanie GUSERL (Wien)
Kurt HAHN (Graz)
Eva HAUSBACHER (Salzburg)
Matthias HEINZ (Salzburg)
Johannes HOFER-BINDEUS (Salzburg)
Julia HÖRMANN-THURN UND TAXIS
(Innsbruck)
Katharina KALTENBRUNNER (Salzburg)
Manfred KERN (Salzburg)
Eloide KILP (Salzburg)
Fritz Peter KIRSCH (Wien)
Simon KROLL (Wien)
Harald KUFNER (Mariazell)
Renaud LAGABRIELLE (Wien)
Carlos DE LARA FERNÁNDEZ (Salzburg)
Claudia LEITNER (Wien)
Gerlinde MAUTNER (Wien)
Imke MENDOZA (Salzburg)
Werner MICHLER (Salzburg)
Judith MOSER (Salzburg)
Monika NEUHOFFER (Salzburg)
Gernot OBERSTEINER (Graz)
Clemens PECK (Salzburg)
Gustav PFEIFER (Bozen)
Erna PFEIFFER (Graz)
Doris PITZER (Salzburg)
Susanne PLIETZSCH (Salzburg)
Elisabeth PRANTNER-HÜTTINGER
(Salzburg)
Fernanda RAMOS LEITNER (Wien)
Daniela RÍOS FLORES (Salzburg)
Heinrich SCHMIDINGER (Salzburg)
Philipp SEIDEL (Berlin)
Andrea SOMMER-MATHIS (Wien)
Elisabeth STEINHAUSER (Salzburg)
Arno STROHMEYER (Salzburg)
Bernhard TEUBER (München)
Anja TIPPNER (Hamburg)
Christian VON TSCHILSCHKE (Münster)
Nicola TSCHUGMELL (Linz)
Sabine URNIK (Salzburg)
Camilo DEL VALLE LATTANZIO
(Erlangen)
Josefina VÁZQUEZ ARCO (Salzburg)
Damien WILHELMI (Salzburg)
Johanna WOLF (München)
Norbert Christian WOLF (Wien)

Inhalt

Lebensgeschichten: Inszenierung, Performativität und Sprache <i>Agustín Corti, Markus Ebenhoch, Romina Palacios Espinoza, Oliver Zimmermann</i>	1
Narratologisches zu Augustinus' <i>Confessiones</i> <i>Dorothea Weber</i>	15
Zwischen Geschichts- und Literaturwissenschaft: Erinnerungstexte von KZ-Überlebenden <i>Peter Kuon</i>	27
„[E] assi das tuas perguntas e minhas repóostas faremos hum diálogo inoçente pera inoçêtes“: Die Selbstinszenierung João de Barros' in seinen Lehrdialogen (1540) <i>Oliver Zimmermann</i>	39
Künstlerinszenierung und Selbstdarstellung. Zu Carlo Goldonis <i>Il Moliere, Terenzio</i> und <i>Torquato Tasso</i> <i>Susanne Winter</i>	51
Das Kaffeehaus als Ort der Inszenierung <i>Michael Rössner</i>	61
Leïla Slimani: <i>Dans le pays des autres</i> . Familiensaga, Selbstinszenierung und Geschichte <i>Birgit Wagner</i>	73
Defectos y virtudes en escena: <i>Santa Rosa del Perú</i> de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini Sagredo <i>Romina Palacios Espinoza</i>	83
A igreja da Ajuda e o deslocamento do lugar de fala do Padre Antônio Vieira <i>Márcio Correia Campos</i>	93
Deixar as histórias escritas. O imperativo narrativo de José Saramago <i>Markus Ebenhoch</i>	107

Materie und Absenz. Melania Mazzuccos historischer Roman <i>L'archittrice</i> Kathrin Ackermann	117
Hacia una narratología de los motivos biográficos visuales Agustín Corti	129
The experience, the dream, and the fictional imagination in <i>querida cidade</i> Claudio C. Novaes	141
“Living in Exile in My Own Country”: Artists Raising the Rainbow Flag in the Caribbean Ralph J. Poole	151
A Pavilion for a Counterpublic: Jakob Lena Knebl and Ashley Hans Scheirl’s <i>Invitation of the Soft Machine and Her Angry Body Parts</i> Patrick Greaney	163
Juana Manuela Gorriti und ihre narrative Inszenierung von Freiheit und Nation Veronika Österbauer	173
De Hanovre à Bogotá en passant par Tours, Siène et Neuchâtel : à propos des mythes sur l’ancrage géographique de la forme exemplaire de certaines langues européennes. Bernhard Pöll	183
... <i>poi le parole</i> : Anthroponymische Identitätskonstruktionen bei Opernsänger:innen Marietta Calderón	199
A porta Luiz Ruffato	211
Beiträger:innen	219

Lebensgeschichten: Inszenierung, Performativität und Sprache

Agustín Corti, Markus Ebenhoch, Romina Palacios Espinoza, Oliver Zimmermann

Referenzialität und Mimesis

Der Begriff der *Inszenierung* hat ab der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts eine derartige Bedeutungserweiterung erfahren, dass Grenzen, die bis dahin klar zu sein schienen, seitdem zunehmend verschwimmen. Als Übersetzung vom französischen *mise en scène* fand der Terminus als ‚in Szene setzen eines Theaterstückes‘ im Bereich des Theaters ab Beginn des 19. Jahrhunderts weite Verbreitung (Fischer-Lichte, 1998: 82; Kolesch, 2004: 277-278). Ein zuvor existierendes Werk wird für die Bühne inszeniert, etwas nicht Reales wird dargestellt – eine zugegebenermaßen idealistische Perspektive. Welche Rolle übernimmt hierbei die Regie? Die Frage nach ihrer künstlerischen Funktion leitet einen Prozess ein, der nunmehr Inszenierung mit ästhetischen, historischen oder soziokulturellen Merkmalen verbindet. Laut Früchtl/Zimmermann (2001) lässt sich Inszenierung auf drei allgemeinen Ebenen erklären: der gesellschaftlichen, der individuellen und der kulturellen. Während auf der gesellschaftlichen Ebene Rollen und Muster soziokultureller Praktiken im Vordergrund stehen, sind auf der Ebene des Individuums die Art und Weise des Auftretens sowie der Grad an Authentizität bzw. Verfälschung die zentralen Aushandlungskategorien. Die dritte Ebene sei durch die Medien geprägt, die dem performativen Charakter des Aktes und der Erscheinung der Inszenierung eine Form geben. Die ursprüngliche künstlerische Sphäre wird zugunsten einer semantischen Erweiterung auf sämtliche soziokulturellen Bereiche verlassen.

Die Begriffsentwicklung zeigt klar, dass Inszenierung als individuelles und kollektives Auftreten zu verstehen ist, das in einem konkreten Kontext wahrgenommen und ausgelegt wird, und das nicht nur ästhetische, sondern auch verstärkt historische und soziokulturelle Aspekte integriert. Dieses Auftreten bedingt mediale Techniken und Adressant:innen. So kann Fischer-Lichte (1998: 86-87) behaupten, Inszenierung sei zu einer ästhetischen und zugleich anthropologischen

Kategorie avanciert. Inszenierung als hermeneutische Kategorie oder anthropologische Qualität impliziert also alles, was mit der Präsentation, der Wiederholung und der Wiederaneignung von Verhaltensmustern nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Kultur zu tun hat (Blume [et al.], 2014; Fischer-Lichte, 1998). Dabei betrifft sie auch einen zentralen Aspekt, der im Theater zwar im Repräsentierten, aber nicht im Repräsentierenden im Vordergrund stand, nämlich Identität. Stile und Formen des Selbst oder von kollektiven Identitäten können nun Gegenstand und nicht mehr nur Beiwerk von Inszenierung werden. Während jede soziale Praxis Inszenierungspotentiale birgt, erfordert der Gebrauch der Kategorie eine Differenzierung in ihrer Anwendungspraxis, im Zuge derer konkrete Bedeutungshandlungen aus einer stets situierten Perspektive greifbar und sichtbar werden.

Die Aufführung eines Theaterstücks oder einer Oper wird nach wie vor als ein Akt der Inszenierung und der Sinnzuschreibung wahrgenommen. Sie wird jedoch nicht mehr als ein Fenster in eine andere Wirklichkeit, sondern vielmehr als performative Aushandlung von Sinn in der Inszenierung selbst verstanden. Theater, Oper oder Kino bringen Werke hervor, die zwar etwas in Szene setzen, nicht aber etwas, das dahinter liegt und ‚realer‘ ist. Inszenierung sowie der verwandte Begriff der *Performativität* reihen sich so in eine Denktradition, die von der Diskussion über die *mimesis* geprägt ist (Aristoteles, 1967; Gombrich, 1960). Inszenierung löst nicht das Problem der Repräsentation auf, sondern erweitert die Reichweite der Diskussion, nicht zuletzt in einem ontologischen Sinne. Iser bringt diese Transformation folgendermaßen auf den Punkt: „Was sich in den Mimesis-Theorien als Differenz zwischen Vorgaben und Nachahmung höhlt, wird oft zum Riß, wo die Performanz dominiert“ (Iser, 1991: 500). Schon das Zugrundeliegende ist fragmentarisch, es gibt keine von der Performativität unabhängige präexistente Realität. Der performative Charakter wird so zu einem Moment, in dem ‚das in Szene Gesetzte‘ erfahren, geteilt und ausgehandelt wird (→ Greaney).

Performativität und Leben

Die Inszenierung wird zugleich zum Zentrum einer Reihe von Prozessen, durch die sie auf einem breiteren sozialen und kulturellen Terrain Fuß fasst (Austin, 1971; Wirth, 2002). Autor:innen, Schauspieler:innen, Figuren werden über die Werke selbst hinaus lebendig, sie vervielfältigen sich in anderen Formaten und in verschiedenen Bereichen kultureller Praktiken (→ Ackermann, Winter, Zimmermann) und inszenieren sich selbst als Theaterfiguren, die als Folie fungieren, vor der das Künstler:innenleben sich in seinem Milieu und der Gesellschaft entfalten kann (→ Rössner). Autor:innen schaffen kulturelle Produkte, ja, aber zu einem großen Teil kreieren sie eine Geschichte oder eine Reihe von Geschichten über ihr eigenes Leben, werden zu Meinungsbildner:innen, und nicht wenige gehen in

die Politik. Um sie herum wird eine Welt aufgebaut, die weit über die Funktionen des eigentlichen Kunstwerks oder die ihnen zugewiesene gesellschaftliche Rolle hinausgeht (→ Wagner). Während im spanischen *Siglo de Oro* die gesamte Welt zu einer Bühne werden konnte, gibt es in den neuen Formen der performativen Inszenierung keine zugrundeliegende Handlungsregel wie „Obrar bien, que Dios es Dios“ (dt. ‚Tue recht – Gott über euch!‘) aus *El gran teatro del mundo* von Calderón de la Barca (2005: 68 und *passim*). Eine solche Instanz, die gleichzeitig die Immanenz des freien Aushandlungssystems regelt, indem sie die Transzendenz beschwört, kann die zu spielenden Rollen auf der Weltbühne nicht mehr steuern, so wenig wie die Figur des ‚Autors‘ in Calderón de la Barcas Stück.

Ein Sonderfall von Inszenierung ist seit der Antike die des eigenen Lebens. Herrschende und Mächtige sind prestigeträchtige Persönlichkeiten, die gleichsam als Spiegel des Anderen fungieren und die Gesellschaft durch die Ausübung ihrer Macht prägen (Grimal, 1968). Der modellhafte Wert bestimmter Leben durchschreitet soziale Klassen, funktioniert innerhalb des sozialen Raums und schafft so ‚feine Unterschiede‘ (Bourdieu, 2007). Derartige Lebensmodelle zeichnen Wege vor, die es zu beschreiten oder zu vermeiden gilt, die allerdings ziemlich unabhängig vom eigenen gelebten Leben dargestellt werden können. Das Ideal steht häufig im Missverhältnis zu den klassengesellschaftlichen Bestimmungen und etablierten Kulturmustern. Im Bereich der Kunst haben Kris/Kurz (1995) ausgelotet, wie Künstler:innenbiografien sich Schemata aneignen, die seit der Antike als flexible Muster dienen, um die besondere Position der Kunstschaffenden in der Gesellschaft zur Schau zu stellen: Genie, rare Sensibilität, Charakterbesonderheiten gelten als produktive Paradigmen für Künstler:inneninszenierungen (→ Corti). Laferl und Tippner konnten den theoretischen Raum erweitern und differenziert neue Formen identifizieren, wie das Leben selbst als Kunstwerk wahrgenommen wird, wobei die Begriffe *Inszenierung* und *Performativität* von zentraler Bedeutung seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts sind (Laferl/Tippner, 2011; Laferl/Tippner, 2014). Sie betonen, dass die Werkrezeption aufs Engste mit der gesellschaftlichen Funktion und dem öffentlichkeitswirksamen Leben von Künstler:innen und Autor:innen verknüpft ist (Tippner/Laferl, 2016).

Die Grenzen der Verwandlung des eigenen Lebens in das prototypische Wunschobjekt werden durch einen globalen Markt wiederum verstärkt eingeschränkt und vereinheitlicht. Die Umwandlung in ein Produkt und die Möglichkeit der Reproduktion erweitert und verändert die lebenswichtigen Parameter, die sich zuvor auf örtlich begrenztere Diskurse, oft an Metropolen und kulturellen Zentren, limitiert sahen. Was früher kultureller Transferleistungen und Nachahmungen bedurfte, steht heute als transkulturelles Angebot in einem globalisierten Markt für ähnliche Gruppen an unterschiedlichen Orten zur Verfügung.

Identität und Gesellschaft

Die Rückbesinnung auf Modelle aus anderen Epochen sowie die Neuinterpretation von Positionen innerhalb der künstlerischen und kulturellen Betätigungsfelder sind nichts Ungewöhnliches; die Übersetzung derselben ist allerdings immer komplexer und instabiler geworden (→ Correia Campos). Wenn die Lokalisierung und der Raum als solcher auf dem globalen Markt des Austauschs an Details verlieren und allgemeiner werden, gewinnen der individuelle Konsum und die Performativität angesichts vorgefertigter Schemata an Bedeutung. Translationen als Kulturaushandlungsprozesse erhalten neue Konturen (Bachmann-Medick, 2014), Konzepte neue Bedeutungen (Neumann/Nünning, 2012). Die Rezeption eines Textes in Europa ist nicht dieselbe wie in Lateinamerika, eine Institution hat an einem Ort nicht denselben Wert und dieselbe hierarchische Position wie an einem anderen, die revolutionäre Geste mutiert in fremden Kontexten zum Kitsch oder mutet in Bezug auf eine andere sozioökonomische Realität gar leer an. Migrant:innenliteratur kann sich so als Weltliteratur etablieren, der Kampf für die Rechte einer Minderheit an einem Ort vermag mehr Wirkung erzeugen, wenn er aus dem Exil betrieben wird, das Exil kann im eigenen Land erfahren werden (→ Poole) und eine nationale Literaturproduktion im Ausland stattfinden. Darüber hinaus bietet sich das ‚Nationale‘ an, um in einem performativen Akt dessen Grenzen bzw. konstruktivistischen und ausgehandelten Charakter aufzuzeigen.

Die soziale Rolle, aus welcher heraus ein Diskurs inszeniert wird, ist tendenziell ein Ort der Anerkennung. Die Mächtigen beherrschen den Diskurs über sich selbst und damit auch über den Staat. Autor:innen produzieren Diskurse über ihr Leben und damit auch über ihre Werke (→ Novaes). Andere wiederum positionieren sich metonymisch für eine bestimmte Gruppe und begründen ideologische Muster (→ Weber). Viele Autor:innen und Künstler:innen werden zu lebendigen Motiven, die von verschiedenen Gesellschaften anerkannt oder verabscheut werden, ebenso wie ihre Identitäten mit einer Reihe von Eigenschaften verbunden sind, die sowohl der Person als auch dem Werk zugeschrieben werden. Menschen, die zu Marken werden (*self-branding*), Künstler:innen, die alles, was sie schaffen und anfassen, mit ihrem Namen heiligen: Der Wert des Werks und der Wert, der den Identitäten zugeschrieben wird, gehen Hand in Hand. Der Eigenname ist nicht nur eine bloße Referenz, wie Foucault (2001) scharfsinnig sah, sondern operiert in einem besonderen Spielraum, der unterschiedliche Funktionen zulässt, nicht zuletzt die Vermarktung und Anpassung des eigenen Namens (→ Calderón) oder die pragmatische Sicherung eines autobiografischen Paktes (Lejeune, 1975).

Die Macht, einen Diskurs zu führen, ergibt sich aus der sozialen Anerkennung. Das Werk ist mit den performativen Tätigkeiten der Persönlichkeiten verwoben, ihre Taten erscheinen in traditionellen Medienformaten und sind in sozialen Netz-

werken präsent. Nach Operauftritten bedanken sich Sänger:innen beim Publikum mit einem Posting samt Kurzvideo auf sozialen Netzwerken oder auf der eigenen Webseite. Andere veröffentlichen Fotos aus dem Backstage oder mobilisieren ihr Publikum, um gezielt etwas zu erreichen, sei es ein konkretes Produkt zu kaufen, ein bestimmtes Gericht zu essen oder eine gute Tat zu tun. Diesen zwiespältigen Charakter hat Laferl (2005) zahlreichen Liedtexten der Populärmusik scharfsinnig beigemessen; diese erschließen zwar einen bestimmten Spielraum für die Performativität, innerhalb dessen Interpret:innen eines Liedtextes z. B. Authentizität inszenieren oder politische Positionen selbst vertreten können, sie tun dies jedoch immer innerhalb definierter Marktbedingungen. Gleichzeitig weisen Liedtexte jedoch poetische Merkmale auf, womit man ihnen diejenige Funktion bescheinigen kann, welche früher die Dichtung – mit all ihren ideologischen und ethnisch-kodierten Merkmalen – in einer Gesellschaft erfüllt hat.

Inszenierung ist auch von verschiedenen Zeitlichkeiten durchzogen. Jede Epoche hat ihre eigenen Formen und Regeln des in Szene Setzens, jede Gesellschaft ihre eigenen Riten – beides hat Laferl (1997) exemplarisch für die Kultur der Spanier am Wiener Hof unter Ferdinand I. in der Zeit von 1522 bis 1564 herausgearbeitet –, mit den üblichen Verstößen gegen bestimmte Codes und einer manchmal bewussten, manchmal zufälligen oder versteckten Wiederaneignung von Gesten und Formen der Vergangenheit, die allerdings einen Entfaltungsspielraum zulassen (Turner, 1975). Der Dialog mit geschichtswirksamen Gesten und Inszenierungsweisen verläuft auf abgesteckten Wegen, die gewisse allgemeine Linien erkennen lassen, etwa im Fall der biografischen und literarischen Motive (Kris, 2016; Wagner-Egelhaaf, 2019). Heutzutage existieren Twitter-Accounts, die mit der Absicht eingerichtet wurden, verstorbene historische Persönlichkeiten zu imitieren, deren kulturelles Erbe im Web 2.0 durch eine parodistische Inszenierung desselben weiterlebt. Der Reichtum an Nuancen und Details, den die neuerliche Lektüre von Spuren, Quellen, Bildern, Texten, Erzählungen und – warum nicht? – sogar gewissem Klatsch und Tratsch zu einem jeden Moment der Identitätsbejahung beiträgt, kann nur im Detail erfasst werden. Die Geschichte verwandelt sich in Kitsch, die Nation in eine leere Geste, die ersehnte Freiheit in eine Diktatur, die Hoffnung in Enttäuschung und Exil (Ackermann/Laferl, 2016; → Österbauer). Texte, in einem weiteren Begriffsverständnis, stehen im Spannungsfeld zwischen Rückgewinnung und Aufwertung durch die Aktualisierung ausgewählter Aspekte in sozialen und kulturellen Bereichen (Williams, 1961) sowie in ihrer Repräsentation (Hall, 2013), in Geschlechterkämpfen und Verbiegungen beim Erlangen von Diskurs- und Handlungsmacht. So wie heilige Frauen oft durch Werke männlicher Autoren inszeniert werden (→ Palacios Espinoza), ohne eine eigene Stimme zu haben, können Gesellschafts- und Genderrollen eine Erklärung bieten, warum die Auswahl auf manche Muster und Schemata fällt und wie diese begründet werden.

Ausgehend von der Tatsache, dass die großen Paradigmen und totalisierenden Narrative ihren Erklärungswert verloren haben – ganz zu schweigen von ihrer totalitären Kapazität und dem Stummschalten großer gesellschaftlicher Sektoren, die als ‚Minderheiten‘ bezeichnet werden –, besteht die Ethik der Geisteswissenschaften, wenn sie aufgerufen sind, die in den akademischen Diskursen so oft wiederholte Rolle zu erfüllen, bis zu einem gewissen Grad darin, die Existenz von gegangenen und vergessenen Pfaden aufzuzeigen, ihre kontextuelle und dialogische Bedeutung in Bezug auf die aktuellen Fragen und Perspektiven wiederzugewinnen und darzulegen. Ebenso sind die Worte, Texte, Bilder oder Spuren, die Identitäten und Diskurse markieren, immer auch ein Index für die einer Gesellschaft aufgeprägten Machtverhältnisse (→ Ebenhoch). Während einige Identitäten kaum Spuren in der offiziellen Geschichte hinterlassen, verfügen andere über ein kulturelles Kapital, das im Laufe der Zeit kontinuierlich reproduziert und oft auf Grundphänomene wie Sprache übertragen wird (→ Pöll). Es ist kein Zufall, dass die Kulturwissenschaften den Blick ihres Forschungsfeldes auf die Populärkultur und das Alltagsleben ausgeweitet haben (Storey, 2014), denn die auf diskursiver Basis getroffene Auswahl kann nie gerecht sein. Das Spannungsverhältnis zwischen mächtigeren oder dominanten Modellen und der praktischen Auslöschung anderer Identitäten und Gruppen erfordert eine ethische Haltung vonseiten der fragenden Wissenschaftler:innen. Besagtes Spannungsverhältnis stellt zum einen das Recht auf Objektivierung bestimmter Phänomene in Frage, zum anderen destabilisiert es die Perspektive der Studie selbst und zwingt zur Selbstreflexion über die Funktionen der Aufgabe, auch wenn diese sich zwischen der Gefahr des Schweigens oder des Vergessens und der Verantwortung, sich die Stimmen anderer nicht anzueignen, stehen sieht (→ Kuon).

Vorstellung der Beiträge

Die Beiträge des vorliegenden interdisziplinären Sammelbandes befassen sich mit Inszenierungen in Architektur, Dialogliteratur, Erinnerungstexten, Film, Geschichte, Kunst, Narrativik, Oper, Theater und Urbanistik. Sie zielen darauf ab, eine Richtschnur hinsichtlich derjenigen Elemente, die bei der Inszenierung und ihren Diskursen eine entscheidende Rolle spielen, zu spannen. Sie zeigen Grenzen auf und führen vor, wie eben diese verschwimmen, verschwinden und sich verwandeln. Die Anordnung der Beiträge folgt primär einer thematischen Gruppierung, innerhalb derer wiederum eine chronologische Reihung vorgenommen wurde.

Die Aufsätze von Dorothea Weber, Peter Kuon, Oliver Zimmermann, Susanne Winter und Michael Rössner beschäftigen sich mit verschiedenen Formen und

Auslegungsmöglichkeiten der Selbst- und Autor:inneninszenierung, wobei im Blickfeld der ersten beiden genuin autobiografische Texte stehen.

Dorothea Weber wagt unter der Prämisse, „dass eine literaturwissenschaftliche Analyse noch viel zu leisten hat“ (S. 15), eine narratologische Annäherung an Augustinus' (354-430) *Confessiones*, die in den Jahren von 397 bis 401 entstanden und zu den einflussreichsten autobiografischen Werken der Weltliteratur zählen. Als intellektueller und spiritueller Lebensbericht gelesen, eröffnen sie einen unmittelbaren Zugang zur historisch greifbaren Person ihres Autors. Zentrales Anliegen Webers ist es, ihre Beobachtungen zu den Formen komplexen Erzählens in den *Bekennnissen* des Kirchenvaters vorzustellen und den Versuch zu unternehmen, die Bedeutung dieser Formen für die Konstituierung einer Gemeinschaft zwischen sprechendem Ich und Rezipierenden zu verstehen.

Peter Kuon vergleicht den geschichts- mit dem literaturwissenschaftlichen Ansatz bei der Analyse von Erinnerungstexten, die Überlebende von nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern verfassten. Er plädiert für eine ‚symptomatologische‘ Herangehensweise, die die Erzählungen über die schmerzhaft-traumatischen Erlebnisse in ihrer individuellen Besonderheit zu verstehen sucht. Ein derartiges *close reading*-Verfahren verlangt sowohl von Historiker:innen als auch von Literaturwissenschaftler:innen, dass sie zumindest temporär auf gewisse disziplinäre Paradigmen wie die ästhetische Textqualität verzichten, um die Polyphonie dieses umfangreichen Textkorpus zu würdigen.

Der Aufsatz von Oliver Zimmermann widmet sich im Anschluss an eine kurze Einführung zu den Möglichkeiten und Grenzen der Selbstinszenierung in der Gattung des Dialogs der Frage, wie sich diese in den drei 1540 erschienenen Lehrer-Schüler-Dialogen des portugiesischen Humanisten João de Barros (1496-1570) präsentiert. Da Barros in seinen drei *Diálogos* Unterrichtssituationen vorstellt, in denen er sich selbst als Hauslehrer und seinen Nachwuchs als Schüler auftreten lässt, wird untersucht, welches Bild er von sich und seinem Wirkungskreis in seiner Rolle als *magister domesticus* entwirft, inwiefern dieses historisch referentialisierbar ist und welches Selbstverständnis den (fingierten?) Gesprächen mit seinen Kindern zu entnehmen ist.

Susanne Winter befasst sich mit den Künstlerdramen *Il Moliere* (1751), *Terenzio* (1754) und *Torquato Tasso* (1755) des italienischen Komödiendichters Carlo Goldoni (1707-1793). In der Auswahl des Lebens kanonischer Dramaturgen als Protagonisten dieser drei Stücke sieht Winter eine klare Absicht von Goldoni, sich sowohl in eine Theatertradition einzureihen als auch seine Theaterreform zu bewerben. Die Lebensinszenierungen der drei Dramaturgen, wie Goldoni sie aufs Papier bzw. auf die Bühne bringt, legt Winter als Grundlage für seine Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung aus.

Der Beitrag von Michael Rössner zeigt, wie das Kaffeehaus ab dem 18. Jahrhundert als eine ‚Bühne zweiter Ordnung‘ für das Theater diente. Dies ist in den Werken Carlo Goldonis und Leandro Fernández de Moratíns (1760-1828) von besonderer Relevanz gewesen, fand aber durchaus auch noch in Bühnenstücke des 20. Jahrhunderts Eingang. Bei Goldoni schuf das Kaffeehaus mit seinem begrenzten Raum die Voraussetzung für neue Formen der Intrigen, die vor der Folie der *Commedia dell'arte* als eine Emanzipation des neuen Theaters zu verstehen sind. Fernández de Moratíns Madrider Kaffeehaus diente dagegen als Ort der Diskussion über das Theater und als Stätte der Selbstinszenierung von Künstler:innen. Wie Rössner zeigt, begegnet es uns in den letztgenannten Funktionen auch in den Werken von Autoren wie Ramón del Valle Inclán (1866-1936) und Ramón Gómez de la Serna (1888-1963).

Der Beitrag von Birgit Wagner ist an der Schnittstelle von Selbst- und Fremdinszenierung zu situieren. Sie analysiert die Familiensaga *Dans le pays des autres* (2020, 2022) der marokkanisch-französischen Erfolgsautorin Leïla Slimani (*1981), die auch in den Medien zu glänzen weiß. In dieser noch unvollendeten Trilogie, die sich einer klaren Gattungszuschreibung versperrt, erzählt Slimani die Geschichte ihrer eigenen Familie über drei Generationen. Die Reinszenierung bzw. Imagination der familiären Geschichte in Frankreich und Marokko greift zentrale Identitätsmarker wie Gender, soziale Klasse und Nation auf und stellt für Wagner letztlich „ein Baustein zur Selbstinszenierung“ (S. 81) der Autorin dar.

Die Beiträge von Romina Palacios Espinoza, Márcio Correia Campos, Markus Ebenhoch, Kathrin Ackermann und Agustín Corti befassen sich mit verschiedenen Ausprägungen von Lebensdarstellungen und -inszenierungen historisch bedeutender Persönlichkeiten sowie marginalisierten Figuren.

Romina Palacios Espinoza untersucht die Darstellung der ersten Heiligen Amerikas im Theaterstück *Santa Rosa del Perú* (1671) der spanischen Dichter Agustín Moreto (1618-1669) und Francisco Lanini Sagredo (ca. 1640-1715). Ausgewählte Ereignisse aus Rosas Leben, die aus nichtliterarischen Quellen stammen, werden durch eine Inszenierung gefiltert, die auf der Nachahmung oder Auslegung von Modellen asketischen Lebens beruht. Auf diese Weise zeigt Palacios Espinoza die dramaturgischen Strategien auf, die von den Autoren angewandt wurden, um die Einzigartigkeit und Tugendhaftigkeit einer heiligen Frau zu veranschaulichen.

Márcio Correia Campos widmet sich der Neuinszenierung von historisch bedeutenden Orten, konkret dem Neubau der Mariahilfkirche (*Igreja de Nossa Senhora da Ajuda*) in der brasilianischen Metropole Salvador da Bahia. Dieses Sakralgebäude war nicht nur die erste Kathedrale Brasiliens, sondern auch Predigtort des berühmten Jesuitenpaters Antônio Vieira (1608-1697). Teile des Interieurs der

abgerissenen alten Kirche, u. a. der historische Ambo, wurden 1923 in die neue Kirche, die in unmittelbarer Nähe, aber nicht am gleichen Ort entstand, integriert. Obwohl sich dadurch ein „Magnetfeld metaphysischer Präsenz“ (S. 103) bildet, vereiteln die architektonischen und urbanistischen Spannungen bzw. Brüche den „Mythos der Präsenz“ (S. 104), so Correia Campos.

Markus Ebenhoch untersucht die Repräsentation von Geschichte und subalternem Sprechen in *Memorial do Convento* (1982), *História do Cerco de Lisboa* (1989) und *A Viagem do Elefante* (2008) des portugiesischen Literaturnobelpreisträgers José Saramago (1922-2010). Diese drei Romane, die zwischen Geschichte und Fiktion oszillieren und metaliterarisch diskutieren, gründen auf der expliziten Intention des Autors, den gesellschaftlichen Randexistenzen eine Stimme zu geben. Ebenhoch zeigt auf, dass einige wenige subalterne Figuren selbst das Wort ergreifen, um aus ihrem Leben zu erzählen, doch die Lebensgeschichten werden nur fragmentiert und metadiegetisch gebrochen in Szene gesetzt.

Kathrin Ackermann analysiert die Verschränkung von Roman, Biografie und Autobiografie anhand von Melania G. Mazzuccos (*1966) Werk *L'archittrice* (2019), das das Leben der ersten Architektin Plautilla Bricci (1616-1705) erzählt. Ackermann öffnet dabei die Debatte über die Grenzen des historischen Romans und wirft in diesem Zusammenhang die Frage nach der (unzulässigen) Verbindung von Wahrheit und Fiktion auf. Ferner identifiziert sie eine ‚relationale Identität‘ als autobiografisches Modell, das Mazzucco zur Darstellung von Bricci in ihrem Roman heranzieht.

Agustín Corti zeigt anhand der Comics *Rulfo. Una vida gráfica* (2014) und *Camarón, dicen de mí* (2021), wie Künstlerbiografien Referenzialität auf der diskursiven Ebene konstruieren und eine mimetische Nachahmung in Frage stellen. Allerdings beruhen Comicbiografien freilich auf tradierten Mustern, die das biografische Material mit dem Werk so in Verbindung bringen, dass ein emotionaler Inhalt als Zentrum und zugleich als Bindeglied von Leben und künstlerischer Tätigkeit dient. So kommt es, dass die in der Narratologie gewöhnliche Trennung in interne und externe mentale Zustände in einer Narratologie des Comics irreführend erscheinen. Ausgehend von dieser Feststellung plädiert Corti für ein erweitertes Verständnis von mentalen Zuständen, das sämtlichen Ressourcen der grafischen Erzählung Rechnung trägt.

Die Inszenierungen von ‚Nicht-Orten‘, lokalisierten Settings, nationalen Grenzbeziehungen, Exilerfahrungen sowie intermedialen bzw. -textuellen Räumen stehen im Mittelpunkt der Beiträge von Claudio C. Novaes, Ralph J. Poole, Patrick Greaney und Veronika Österbauer.

Claudio C. Novaes sieht sich an, wie der 2021 erschienene Roman *querida cidade* von Antônio Torres (*1940) in einen Dialog mit dem literarischen Werde-

gang des brasilianischen Schriftstellers tritt und im Zuge dessen eine andere Erzählzeit inszeniert. Als ein Text, der sich selbst zitiert, bringt *querida cidade* die in einer Art Trance befindlichen Geografien des Sertão und der Städte in den deterritorialiserten Inszenierungen zum Vorschein, erzählt eine Geschichte ‚gegen den Strich‘ und präsentiert Figuren, die sich in den Nicht-Orten der Erinnerung wiederfinden. Dabei werden die persönliche Biografie Torres‘ und die soziale Geschichte fiktiv in einer nach Zygmunt Bauman *liquid modern world*, also einem postkolonialen *in-between*-Raum, in Szene gesetzt.

Ralph J. Poole untersucht die Poetik des Exils anhand des Films *Children of God* (2009, Regie: Kareem Mortimer), der die Erfahrung des Exils im eigenen Land im Rahmen eines homophoben Settings auf den Bahamas inszeniert. Poole stellt sich die Frage, inwiefern die Hauptfiguren des Films, Jonny and Romeo, mit ihrer homosexuellen Liebesbeziehung ein *ensemble of diversity* verkörpern. Er gelangt zu dem Urteil, dass der Film einerseits den Kampf um die Anerkennung der eigenen Diversität in der Karibik in Szene setzt und andererseits auf der Ebene einer transnationalen *Queer*-Kultur spielt, die sich zwischen lokaler Kritik und einer liminalen Utopie der universellen Freiheit bewegt.

Patrick Greaney interpretiert das Werk *The Invitation of the Soft Machine and her Angry Body Parts*, das die Künstler:innen Jakob Lena Knebl (*1970) und Ashley Hans Scheirl (*1956) für die Biennale di Venezia 2022 als eine Einladung zur Infragestellung von Körper, Gender und Nation inszenierten. Diese ‚Einladung‘ – der offizielle Beitrag Österreichs auf der internationalen Kunstausstellung im vergangenen Jahr – habe sich nach Einschätzung Greaneys an ein international geprägtes *counterpublic* gerichtet. Dieses wiederum sei im Moment der Rezeption imstande, in einen offenen Dialog mit den Ausstellungswerken zu treten und beschränke sich eben nicht auf die Rolle eines rational-kritischen Publikums, was die Performativität der von den Künstler:innen in Szene gesetzten Darbietung betone, welche entweder akzeptiert oder abgelehnt werden könne.

Veronika Österbauer beschäftigt sich mit drei Erzählungen der argentinischen Schriftstellerin Juana Manuela Gorriti (1818-1892) aus der Sammlung *Sueños y realidades* (1865): „El guante negro“, „La hija del mashorquero“ und „La novia del muerto“. Im Zentrum ihres Beitrags steht die Frage, ob und inwiefern sich Gorritis Inszenierung von Freiheit und Nation von ihren männlichen Zeitgenossen inhaltlich, hinsichtlich der Mittel der literarischen Inszenierung und der Konstruktion liberaler Subjektivität, insbesondere weiblicher Figuren, unterscheidet.

Die Beiträge von Bernhard Pöll und Marietta Calderón untersuchen die Relationen von Sprachräumen und Sprachprestige sowie den Gebrauch von Anthroponymen als eine geschickte Marketingstrategie.

Bernhard Pöll analysiert Mythen, die Sprachen in Bezug auf ihren exemplarischen Charakter und ihre geografische Verankerung evaluativ bestimmen. Die Inszenierung und Vermarktung von prestigeträchtigen Orten, an denen die ‚beste‘, ‚gepflegteste‘ oder ‚reinste‘ Varietät einer Sprache gesprochen wird, charakterisiert sich nicht durch intrinsische Eigenschaften, sondern wird stets von den Sprecher:innen extern gelegt. Dies sei besonders wichtig, wenn subjektive und evaluative Normen eine identitätsstiftende Funktion in bestimmten Sprachgemeinschaften haben. Insbesondere das kulturelle Prestige, die Nähe zu einer traditionellen Norm und zu einem idealisierten Modell zeigen, wie Sprache in Bezug auf einen Ort wie ein Mythos im Sinne Roland Barthes' zu verstehen sei.

Marietta Calderón analysiert in ihrem Beitrag korpusgestützt onymische Identitätskonstruktionen von Opernsänger:innen sowohl im Sinne von Eigenkonstruktionen, nämlich im Hinblick auf eine als marktgeeignet eingeschätzte PR-, ‚Inszenierung‘ der ‚Marke‘, als auch im Sinne von Fremdkonstruktionen. Anhand von ausgewählten Beispielen aus anglophonen, germanophonen und romanischsprachigen Sprach- und Kulturräumen untersucht sie system- und diskurslinguistisch unterschiedliche Phänomene und interpretiert diese kulturwissenschaftlich, darunter Internationalisierungen, Um- bzw. Re-Ethnisierungen, Kürzungen und namensgrammatische Markierungen.

Mit „A porta“ (dt. ‚Die Tür‘) liefert der brasilianische Schriftsteller Luiz Ruffato eine Kurzgeschichte, in deren Mittelpunkt Fragen der Identität und der Herkunft stehen, die sich in einer Erzählung über eine Reise durch Mosambik entfalten. Diese ‚Tür‘ schließt die zu Ehren von Christopher F. Laferl versammelten Beiträge ab.

Danksagung

Fragestellungen nach der Inszenierung von Leben, Identität und Geschichte beschäftigen Christopher F. Laferl seit vielen Jahren. Die hier vorliegenden Aufsätze verstehen sich als weitere Diskussionsanregungen mit dem Jubilar, dem die Beiträger:innen freundschaftlich eng verbunden sind. Ihnen allen sei an dieser Stelle für die Beteiligung an dieser Festschrift herzlich gedankt. Vielen Dank auch an Stefanie Guserl für die ansprechende Gestaltung des Buchcovers, an Birgit Füreder, Luísa Costa-Hölzl, Hanna Roth und Damien Wilhelmy für die Hilfe bei der finalen Manuskripterstellung, an den Fachbereich Romanistik und den Förderverein zur wissenschaftlichen Forschung der Paris-Lodron-Universität Salzburg sowie an die Kommission für Neuere Geschichte Österreichs (Wien) für die finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung.

Salzburg, im Mai 2023

Bibliografie

- Ackermann, Kathrin; Laferl, Christopher F. (2016). *Kitsch und Nation*. Bielefeld, transcript.
- Aristoteles (1967). *Poetik*. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, Reclam.
- Austin, John L. (1971). *How to do Things with Words*. London, Oxford University Press.
- Bachmann-Medick, Doris (2014). *The trans/national study of culture. A translational perspective*. Berlin [et al.], de Gruyter.
- Blume, Hermann [et al.] (Hgg.) (2014). *Inszenierung und Gedächtnis. Soziokulturelle und ästhetische Praxis*. Bielefeld, transcript.
- Bourdieu, Pierre (2007). *Distinction*. New York, Routledge.
- Calderón de la Barca, Pedro (2005). *El gran teatro del mundo*. Hg. von Enrique Rull. Barcelona, Penguin Clásicos.
- Fischer-Lichte, Erika (1998). Inszenierung und Theatralität, in: Willems, Herbert; Jurga, Martin (Hgg.). *Inszenierungsgesellschaft*. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, S. 81-90.
- Foucault, Michel (2001). *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris, Gallimard.
- Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg (2001). Ästhetik der Inszenierung, in: Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg (Hgg.). *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 9-47.
- Gombrich, Ernst (1960). *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. London, Phaidon Press.
- Grimal, Pierre (1968). *Le siècle d'Auguste*. 4. Auflage. Paris, Presses Universitaires de France.
- Hall, Stuart (2013). The Work of Representation, in: Hall, Stuart; Evans, Jessica; Nixon, Sean (Hgg.). *Representation*. 2. Auflage. London, Sage, S. 1-47.
- Iser, Wolfgang (1991). *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Kolesch, Doris (2004). Rollen, Rituale und Inszenierung, in: Jaeger, Friedrich; Liebsch, Burkhard (Hgg.). *Handbuch der Kulturwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen*. Stuttgart, Metzler, S. 277-292.
- Kris, Ernst (2016). Das Bild vom Künstler. Eine psychologische Studie über die Rolle der Überlieferung in der älteren Biographik, in: Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. (Hgg.). *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Stuttgart, Reclam, S. 86-98.
- Kris, Ernst; Kurz, Otto (1995). *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Laferl, Christopher F. (1997). *Die Kultur der Spanier in Österreich unter Ferdinand I., 1522-1564*. Wien/Köln/Weimar, Böhlau.
- Laferl, Christopher F. (2005). „Record it, and let it be known“. *Song Lyrics, Gender, and Ethnicity from 1920 to 1960*. Wien, LIT.
- Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (Hgg.) (2011). *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*. Bielefeld, transcript.
- Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (Hgg.) (2014). *Künstlerinszenierungen: Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld, transcript.

- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil.
- Neumann, Birgit; Nünning, Ansgar (2012). *Travelling concepts for the study of culture*. Berlin [et al.], de Gruyter.
- Storey, John (2014). *From Popular Culture to Everyday Life*. London, Routledge.
- Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. (Hgg.) (2016). *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Stuttgart, Reclam.
- Turner, Victor (1975). *Dramas, Fields, and Metaphors*. New York, Cornell University Press.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.) (2019). *Handbook of Autobiography / Autofiction*. 3 Vol. Berlin [et al.], de Gruyter.
- Williams, Raymond (1961). *The Long Revolution*. New York, Columbia University Press.
- Wirth, Uwe (2002). Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: Wirth, Uwe (Hg.). *Performanz*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 9-60.

Narratologisches zu Augustinus' *Confessiones**

Dorothea Weber

Die Geschichte der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den *Confessiones*¹ lehrt vor allem eines: dass eine literaturwissenschaftliche Analyse noch viel zu leisten hat. Vom Standpunkt zunächst der Theologie und der Philosophie aus, etwa seit der Mitte des 20. Jahrhunderts auch der Literaturwissenschaft und sehr oft mit einem interdisziplinären Ansatz ging und geht es, sofern der Blick auf die *Confessiones* in ihrer Gesamtheit gerichtet wurde, um Fragen wie jene nach ihrer Qualität als historische Quelle, nach ihrer Positionierung innerhalb der antiken Biografie sowie nach der Möglichkeit, aus ihnen die theologische, intellektuelle und spirituelle Entwicklung Augustinus' zu erschließen. Dabei wurde wiederholt versucht, ihren ‚Bauplan‘ zu verstehen, d. h. die literarische Einheit der *Confessiones* auszumachen. Diese Versuche haben freilich bis jetzt kein befriedigendes Ergebnis gebracht, sodass sich der Verdacht aufdrängt, man brauche eine gänzlich andere Methodik oder die Frage sei überhaupt falsch gestellt.

Angesichts dieser schwierigen Ausgangslage will sich dieser Beitrag auf ein paar Beobachtungen zu einem Detailspekt der *Confessiones* beschränken, nämlich auf einige Aspekte des Erzählens. Das Instrumentarium für eine solche Untersuchung und ihre Rahmenbedingungen definieren sich von der Narratologie her.² Dieser Ansatz hilft dabei, die Frage nach der Historizität der Erzählung nicht in den Vordergrund zu stellen, da eine Erzählung *per se* ohnehin nicht rein faktual sein kann. Zudem hat spätestens der *linguistic turn* gezeigt, dass in bestimmten Bereichen Historizität gegen Fiktionalität nicht ausgespielt werden darf, weil jede Versprachlichung einer Erfahrung diese grundlegend verändert (Fuhrer, 2015: 97–113 [99 mit Anm. 10]), und dass Lesende immer nur Zugang zu einer vermittelten, interpretierten und konstruierten Erfahrung haben.

* Gespräche mit Christopher F. Laferl über Themen der Narratologie haben diesen Beitrag entscheidend geprägt und bereichert.

¹ Ein Überblick bei O'Donnell, 1992a: XXIII–XXXII; Erich Feldmann, 1986–1994: 1134–1193 (1134–1139 zu Perspektiven der Forschungsgeschichte).

² Zu grundsätzlichen Fragen der Narratologie in Zusammenhang mit autobiografischen Texten cf. Tippner/Laferl, 2016: 9–41 (zu den *Confessiones* bes. 27).

Ein zentraler Begriff für die *Confessiones* ist das Sprechen, wie es zunächst als Thema des Erzählens in den drei großen Partien des Werks begegnet, d. h. in den ersten neun Büchern, die in Art einer Autobiografie³ einen Rückblick des ehemals gefeierten Rhetorikprofessors und nunmehrigen Bischofs und gesuchten Predigers auf Stationen seiner persönlichen Gottesnähe und -ferne bis zu seiner Taufe, dem Tod der Mutter und der Rückkehr nach Africa umfassen, dann im zehnten Buch, das in die Gegenwart des Autors blendet und die Bedingungen seines Erzählens – *memoria* und *animus* – analysiert, und schließlich in den letzten drei Büchern, in denen Gottes Wort, nämlich die Schöpfungserzählung in *Gen. 1*, gewissermaßen paradigmatisch auf ihre verborgene Heilsbotschaft abgefragt wird. In den *Confessiones* nimmt aber auch ihr Autor eine bemerkenswerte Sprechhaltung ein: Das Werk ist durchwegs als Gespräch zwischen ihm und Gott gestaltet, indem Augustinus zu Gott in dem vollen Wortsinn von *confessio* spricht, was neben ‚Sündenbekenntnis‘ im christlichen Latein auch ‚Gotteslob‘ und ‚Bekenntnis des Glaubens und Wissens‘ bedeutet. Dieser Bandbreite von *confiteri* entsprechen die unterschiedlichen Register des Sprechens in den *Confessiones*, vom feierlichen Hymnus auf Gott über eine einmal stärker klagende, dann wieder mehr fragende Unterhaltung mit Gott bis hin zum vertrauten Plaudern mit Gott (9,1,1: „garriebam tibi, claritati meae et divitiis meis et saluti meae, domino deo meo“).⁴ Gott antwortet durch die Bibel, aus der er spricht (Herzog, 1984: 213-250, bes. 222-231) und deren Worte dem Ich des Texts scheinbar zufällig in den Sinn kommen. In dieses sehr persönliche und mitunter auch intime Reden mit Gott als angesprochener Instanz sind die Lesenden als mitgedachte zuhörende Instanz hineingenommen (zu dieser Konstellation s. u.). Dass freilich Gott dieses Gesprächs gar nicht bedarf, weil er, was der Sprecher über sich sagt, ohnehin kennt, trägt zur Komplexität der Kommunikationssituation nicht unerheblich bei (cf. *conf.* 10,2,2: „[...] et tibi quidem, domine, cuius oculis nuda (*Hbr.* 4,13) est abyssus humanae conscientiae, quid occultum esset in me, etiamsi nollem confiteri tibi? te enim mihi absconderem, non me tibi“).⁵ Ein paar Beobachtungen zum Erzählen in den *Confessiones* sollen im Folgenden in zwei Blöcken dargestellt werden, in einem dritten wird die Sprechsituation im Zentrum stehen.

³ Der Begriff ‚Autobiografie‘ geht an der Ausrichtung des Werks, Gottes Handeln an Augustinus und Augustinus’ Reaktion darauf narrativ begreifbar zu machen, vorbei. Wenn er im Folgenden trotzdem verwendet wird, dann nur als Hilfsbegriff für die erzählenden Passagen aus den Büchern 1-9.

⁴ „Ich begann, zu dir im Plauderton zu sprechen, zu dir, meiner Klarheit, meinem Reichtum und meiner Errettung, zu dir, meinem Herrn und Gott.“ Die Übersetzungen aus den *Confessiones* sind angelehnt an: Flasch/Mojsisch, 1989.

⁵ „Nackt liegt vor deinen Augen, Herr, der Abgrund des menschlichen Gewissens. Was in mir bliebe dir verborgen, auch wenn ich es dir nicht bekennen wollte? Ich könnte höchstens dich vor mir verstecken, nicht mich vor dir.“

Erzählstränge

In den *Confessiones* begegnen öfters narrative Zusammenhänge, deren Einzelteile, auf mehrere Passagen verteilt, sich erst in der Zusammenschau und unter Ausblendung der dazwischen liegenden Inhalte als Erzählstrang erkennen lassen. Ein besonders signifikantes Beispiel für derartiges Erzählen liegt in Augustinus' Bericht über unterschiedliche Phasen seines Verhältnisses zur Sprache vor: Erfolgte der zwanglose Erwerb der Muttersprache noch mit der gottgegebenen Befähigung des Kleinkinds zu Sprache (1,8,13), beschreibt Augustinus in der Folge die zunehmende Pervertierung seines Umgangs mit Sprache; sie beginnt mit dem Schulunterricht, besonders jenem in Rhetorik (1,15,24-1,16,26), führt über seine Beschäftigung mit Ciceros *Hortensius*, dessen Inhalt und weniger die sprachliche Gestaltung den jungen Augustinus beeindruckte (3,4,7-3,4,8) – ganz anders als jene der Bibel, die ihn abstieß (3,5,9) –, weiter über seine eigene Tätigkeit als Professor für Rhetorik in Karthago (5,7,13), Rom (5,8,14) und Mailand (5,13,23). Rhetorik erweist sich darin zunehmend als die Fähigkeit zur Lüge,⁶ denn sie verstellt durch ihre bestechende Ästhetik den Blick auf ihre Inhalte, wird sie doch zur Durchsetzung diesseitiger Ziele wie gesellschaftliches Ansehen und Reichtum eingesetzt. Den eigentlichen Wendepunkt in Augustinus' rhetorischer Karriere markiert die berühmte Szene im Garten von Mailand, wo er sich eben nicht durch eine hochsprachliche und rhetorisch überzeugende Rede, sondern durch die zunächst unverständlichen Worte „tolle lege“, die ein Kind spricht, aufgefordert fühlt, zur – auch ihrerseits sprachlich ungehobelten – Bibel zu greifen.⁷ Unmittelbar nach der Gartenszene kommt dieser Erzählstrang zu seinem Ende, indem Augustinus bereit ist, seinen Beruf als Rhetoriklehrer aufzugeben.⁸

In Hinblick auf die weiter unten angestellten Überlegungen soll auf einen weiteren Erzählstrang hingewiesen werden; gewissermaßen als in die Autobiografie eingelegte Biografie umfasst er Ereignisse aus dem Leben des Alypius.⁹ Dieser

⁶ Cf. z. B. 4,2,2: „Et, deus, vidisti de longinquo lapsantem in lubrico et in multo fumo scintillantem fidem meam, quam exhibebam in illo magisterio diligentibus vanitatem et quaerentibus mendacium, socius eorum.“

⁷ Der Wortlaut der Bibelstelle, die er aufs Geratewohl aufschlägt (8,12,29) und die ihn zur Bekehrung mahnt, ist anakoluthisch, d. h. syntaktisch ‚unkorrekt‘: „Non in comissionibus et ebrietatibus, non in cubilibus et impudiciis, non in contentione et aemulatione, sed induite dominum Iesum Christum et carnis providentiam ne feceritis in concupiscentiis.“ (*Rom.* 13,13-14; ‚Nicht mit maßlosem Essen und Trinken, nicht mit Unzucht und Ausschweifung, Streit und Eifersucht, sondern legt als neues Gewand den Herrn Jesus Christus an und sorgt nicht für euren Leib mit Begierden.‘).

⁸ Cf. *conf.* 8,12,30 bzw. 9,2,2.

⁹ Pierre Courcelle hat vermutet, dass die Alypius betreffenden Abschnitte in den *Confessiones* aus einer ursprünglich selbständigen Alypius-Biografie, wie sie Paulinus von Nola von diesem erbeten und Augustinus sie zugesagt hatte, stammen; cf. Courcelle, 1951: 253-300; Courcel-

stammte wie Augustinus aus Thagaste, war mit ihm lebenslang eng befreundet und wich selbst in den turbulenten Phasen inneren Ringens, die zur so genannten Bekehrung führten, nicht von seiner Seite, sondern schloss sich Augustinus auch mit seiner Bekehrung an.¹⁰ In einer ersten zusammenhängenden Einheit (*conf.* 6,7,11-6,10,16) wird in einer erzählerischen Rückblende von Alypius' Leidenschaft für Zirkusspiele berichtet; sie sind für einen Christen an sich inakzeptabel und zudem durch die Assoziation zu frühchristlichen Martyrien belastet.¹¹ Unter Augustinus' Einfluss habe Alypius in Karthago, wohin er Augustinus gefolgt war, den Entschluss gefasst, sich von der Faszination der Spiele zu lösen – vorerst allerdings noch vergeblich.¹² Die Gestaltung einer zentralen Szene dieses Erzählstrangs, in der Alypius in Rom rückfällig wird, rückt durch die Wortwahl und *Matth.* 10,28 als Hintergrundtext die Versuchungen, denen der Protagonist noch nicht gewachsen ist, in die Nähe jener Versuchungen, denen ein Märtyrer ausgesetzt ist.¹³ Diese Deutungsebene setzt sich in der folgenden Szene fort: Unter dem Verdacht eines Diebstahls sei Alypius festgenommen worden; erst als der Angeklagte einem Richter vorgeführt wird, erweist sich die Anschuldigung als falsch (*conf.* 6,9,14-6,9,15). Dieses Erlebnis präludiert ein weiteres, das Rom als Schauplatz hat (*conf.* 6,10,16): Als juristischer Ratgeber eines hohen Beamten habe Alypius einem Bestechungsversuch widerstanden. Die Begriffe, die in diesem Zusammenhang begegnen, lassen wiederum typische Elemente eines Martyriumsberichts anklingen.¹⁴ Alypius' heiligmäßiges Leben in Form sexueller Enthaltensamkeit wird knapp danach (*conf.* 6,12,21) fast nebenbei erwähnt. In Buch 9 kommt dieser Erzählstrang zu seinem Ende: Vor seiner Taufe habe Alypius, wie es die

le, 1968: 29-32. Müller, 2003: 79-87 (85-86) sieht im Alypius der *Confessiones* eine Parallel- ebenso wie eine Komplementärfigur zu Augustinus.

¹⁰ Zu Alypius cf. Feldmann [et al.], 1986-1994: 245-267.

¹¹ Die wichtigsten Argumente sind bereits an der Wende des 2. zum 3. Jahrhundert n. Chr. in Tertullians Schrift *De spectaculis* enthalten. Cf. ferner z. B. Weismann, 1972; Klein, 2004: 155-173.

¹² Es hat den Anschein, als sollte die Erzähleinheit, die von Alypius' ‚Bekehrung‘ durch Augustinus berichtet (6,7,12), die ungleich berühmtere Bekehrungsszene des 8. Buchs (12,29) präludieren: Da wie dort bezieht der jeweilige Protagonist Worte, die er zufällig hört, die aber nicht an ihn gerichtet waren, auf sich und leitet aus ihnen eine Aufforderung zu einer radikalen Veränderung seines Verhaltens ab.

¹³ *Matth.* 10,28 ist eine der zentralen Stellen des Neuen Testaments, welche Bereitschaft zum Martyrium einfordern. Wenn die Begleiter Alypius gegen seinen Willen zu einem Gladiatorenkampf mitnehmen, erinnert ihr Tun an die Verführungsversuche Satans bzw. eines in dessen Auftrag handelnden Richters in einem Christenprozess.

¹⁴ Cf. *conf.* 6,10,16: *cupiditas, timor, temptatio* und *illecebra*; Alypius widersetzt sich mit *continentia* und *innocentia*. Zu *conf.* 6,10,16 „promissum est praemium; inrisit animo. Praetentae minae; calcavit mirantibus omnibus inusitatam animam [...]“ cf. z. B. Aug. *serm.* 330 über Petri Martyrium: „Calcavit enim omnes foris illecebras, minas atque terrores: negavit se, tulit crucem suam, et secutus est Dominum“ (PL 38,1459,2-5).

schärfsten asketischen Forderungen jener Zeit vorsahen, barfuß eine weite Winterwanderung über den gefrorenen Boden unternommen und damit gewissermaßen sein persönliches Martyrium vollendet.¹⁵ In der Zusammenschau ergibt sich eine auf mehrere Erzähleinheiten aufgeteilte aufsteigende Linie, die Alypius' Lebensweg vom moralischen Tiefpunkt bis zu einer Art selbstgewähltem Martyrium nachzeichnet, somit bis zur damals vollkommensten Form christlicher Existenz.

Erzählen mittels eines Doubles für das autobiografische Ich

Für diese narrative Technik¹⁶ sollen zwei Passagen aus Buch 8, jenem Buch somit, das die Wochen vor dem sogenannten Bekehrungserlebnis in Mailand schildert und mit diesem schließt, herangezogen werden. Augustinus berichtet, dass er zunächst von der Bekehrung und Taufe des berühmten, in Rom tätigen Rhetors Marius Victorinus erfahren habe (8,2,3-8,2,5), dann von der Bekehrung eines Freundespaars (8,6,15). Die zwei metadiegetischen Erzählungen präcludieren jeweils auf ihre eigene Weise Augustinus' eigene Bekehrung: Das Freundespaar war zufällig auf ein Exemplar der *Vita des Antonius*, des Archegeten des Anachoretentums, gestoßen. Sie lasen den Text mit zunehmender Faszination, einer der beiden fasste gleich vor Ort den Entschluss, in Hinkunft monastisch leben zu wollen. Er teilte sich seinem Freund mit, dieser schloss sich der Entscheidung wie selbstverständlich an.

Es liegt auf der Hand, dass diese Erzählung eine Parallele zu der Bekehrung Augustinus' und seines Freundes Alypius ist, die bald darauf berichtet wird (8,12,29-8,12,30), doch enthält sie ein Element, das in diesem Kontext auf den ersten Blick funktionslos erscheint: „Et habebant ambo sponsas. Quae posteaquam hoc audierunt, dicaverunt etiam ipsae virginitatem tibi.“¹⁷ Dieses Detail hat in

¹⁵ 9,6,14: „Placuit et Alypio renasci in te mecum iam induto humilitate sacramentis tuis congrua et fortissimo domitori corporis usque ad Italicum solum glaciale nudo pede obterendum insolito ausu“; cf. dazu den Kommentar von O'Donnell, 1992b: 105.

¹⁶ Die unter diesem Punkt vorgestellten Überlegungen, im Besonderen jene zu Taufe und Bekehrung zweier Hofbeamter, verdanken sich Beobachtung von Müller, 2003. Löhr, 2019: 159-187, bes. 171, deutet eine ähnliche Interpretation an: „Das authentische Sprechen über die eigene Konversion eröffnet den Raum für weitere Konversionsbiographien und deren interpersonale Transparenz. Dabei bieten diese Biographien individuelle Variationen gemeinsamer Themen. Die *Confessiones* sind daher nicht nur die Konversionsgeschichte einer einzelnen frommen Seele; sie sind ebenso ein Gruppenporträt mit der Gestalt des Autors im Vordergrund; die Authentizität des Gruppenporträts wird stellvertretend durch die Authentizität der Autobiographie verbürgt. Die in Buch 6, 8 und 9 der *Confessiones* erzählten Konversionsgeschichten und die Differenziertheit und Reflektiertheit der autobiographischen Partien bieten den Lesern vielfache Identifizierungsmöglichkeiten: Nicht jede dieser Konversionsgeschichten folgt dem augustianischen Muster.“

¹⁷ „Beide waren verlobt. Als ihre Bräute von der Entscheidung erfuhren, weihten auch sie dir ihre Jungfräulichkeit.“

dem Bericht von der Bekehrung Augustinus' und Alypius' keine Entsprechung, muss aber in Augustinus' realer, historischer Biografie ein Pendant gehabt haben, denn auch Augustinus war ja zum Zeitpunkt seiner Bekehrung verlobt (cf. *conf.* 6,13,23). Es wäre daher denkbar, dass als Folge der dualen Narration dieses Detail aus der Bekehrung der zwei Hofbeamten für Augustinus' Bekehrung gewissermaßen zu ergänzen ist. Diese narratologische Technik, die sich in den *Confessiones* öfters beobachten lässt, entspricht wohl kaum dem, was sich neuzeitliche Lesende von einem autobiografischen Text erwarten, ist aber aus anderen Bereichen der antiken Literatur gut bekannt.¹⁸

Ein weiteres Beispiel für duale Narration scheint auch in der anderen schon genannten Erzählung in Buch 8 von der Taufe des Marius Victorinus vorzuliegen; auch hier ist die Hauptperson in mehrfacher Hinsicht ein erzählerisches Double für Augustinus selbst, denn ebenso wie dieser stammte auch Marius Victorinus aus Afrika, hatte ebenfalls in Rom eine weltliche Karriere als Rhetor gemacht, war ebenfalls über die Beschäftigung mit neuplatonischer Philosophie mit einem intellektuellen Christentum in Kontakt gekommen und hatte sich lange nicht dazu durchringen können, sich zu seinem Glauben öffentlich, d. h. im Rahmen einer öffentlichen Taufzeremonie, zu bekennen. Nach einer Phase inneren Ringens aber habe er sich überraschend zur Taufe angemeldet, die Zeremonie selbst sei in Rom ein viel bejubeltes öffentliches Ereignis gewesen (8,2,4-8,2,5). An der ausführlichen Schilderung fällt auf, dass sie sich auf die Außensicht der Ereignisse, eben das öffentliche Bekenntnis zum christlichen Glauben, konzentriert, nicht hingegen auf die seelische Verfasstheit des Täuflings eingeht.¹⁹ Genau umgekehrt ist in Buch 9 Augustinus' eigene Taufe nur kurz und beinahe beiläufig erwähnt (9,6,14: „placuit et Alypio renasci in te mecum [...] adiunximus etiam nobis puerum Adeodatum ex me natum carnaliter de peccato meo. [...] et baptizati sumus et fugit a nobis sollicitudo vitae praeteritae“).²⁰

Wenn hier jegliche Erwähnung einer Außenwirkung fehlt, dann nicht deswegen, weil „[n]ähere Einzelheiten über den Ablauf [...] seinem Publikum ohnehin

¹⁸ Ein Beispiel soll genügen: In Ovids *Metamorphosen* wird in Buch 6 der Wettkampf im Weben zwischen Arachne und Minerva detailreich erzählt (6,1-145), wenig später jener im Musizieren zwischen Marsyas und Apoll (6,382-400) nur noch mit seinen Eckdaten genannt. Die Ähnlichkeit des Sujets – ein Mensch misst sich mit einem Gott bzw. einer Göttin in einer Kunst und wird, ohne dass sein künstlerisches Tun weniger gut geglückt wäre als das der Gottheit, doch zum Verlierer – erlaubt es auch hier, die Leerstellen in der zweiten Erzählung durch Details der ersten aufzufüllen.

¹⁹ Über diese hätte Simplicianus, der Augustinus von dem Ereignis erzählt, Kenntnis haben können, war er doch Victorinus' Taufvater.

²⁰ „Auch Alypius wollte mit mir in dir wiedergeboren werden; [...] Ferner begleitete uns der junge Adeodat, der dem Fleische nach aus mir geboren war, aus meiner Stünde. [...] Zusammen wurden wir getauft, und es wich von uns die Besorgtheit wegen unseres früheren Lebens.“

bekannt waren“ (Schramm, 2008b: 82-96, bes. 86) – das waren sie nämlich mit Sicherheit nicht; vielmehr darf man sich fragen, ob Augustinus' Taufe nicht auch ein Ereignis öffentlichen Interesses war und ob er nicht Details seiner eigenen Taufe in jene Passage verschoben hat, in der er von Victorinus' Taufe berichtet. Auch Augustinus' Taufe wird wohl nicht ohne großes Aufsehen abgelaufen sein: Als staatlicher Rhetorikprofessor war er in Mailand eine bekannte Persönlichkeit, und da er ja in Mailand in der Osternacht 387 getauft wurde, muss die Zeremonie im Rahmen einer großen liturgischen Feier in der Hauptkirche Mailands, der Bischofskirche des Ambrosius, im Beisein eines zahlreichen Publikums stattgefunden haben.

Der erzählerische Rahmen der ‚autobiografischen‘ Bücher

Dass die historische Narration der *Confessiones* autobiografisch gelesen werden kann und im Übrigen auch immer gelesen wurde, stellte Augustinus selbst in seinem Werk *Retractationes* fest (2,6). Über seine ersten Lebensmonate erfährt man unter anderem von der Zuwendung der Eltern, vom ersten Lächeln und vom Weinen des Säuglings, der seine Bedürfnisse noch nicht anders ausdrücken konnte (*conf.* 1,6,7-1,6,8); Augustinus gibt aber auch zu verstehen, sich an diese seine erste Lebensphase nicht erinnern zu können und daher auf Erzählungen der Eltern sowie auf Rückschlüsse aus der Beobachtung anderer Säuglinge angewiesen zu sein.²¹ Diese Feststellung ist an sich banal, scheint aber Bedeutung zu haben, denn sie findet sich innerhalb weniger Zeilen gleich viermal. Vielleicht will Augustinus damit gleich zu Beginn des Werks darauf hinweisen, dass der so genannte autobiografische Teil eben nicht mit einem – gegenüber einer (Auto-)Biografie naheliegenden – Interesse für Augustinus als unverwechselbares Individuum zu lesen ist, sondern genau umgekehrt, dass das Individuelle immer auch in Zusammenhang mit und stellvertretend für das Allgemeine des menschlichen Lebens steht. Dass die *Confessiones* in ihrer Gesamtheit eben darauf abzielen, war zwar nie bezweifelt worden; wie diese Leseanweisung aber erzähltechnisch vermittelt wird, ist doch bemerkenswert, zumal am Ende der historischen Narration in Buch 9: Das Letzte, wovon dieses Buch berichtet, ist der Tod von Augustinus' Mutter Monika. Er markiert in gewisser Weise auch den Abschluss von Augustinus' Leben, waren er und die Mutter doch unmittelbar vor deren Tod auf einen Augenblick in den zeitenthobenen Zustand jenseitiger Seligkeit gelangt – es handelt sich um die mystische Schau, die als Ostia-Vision bekannt ist.²² Überhaupt ist Buch 9, das die Monate zwischen dem Bekehrungserlebnis in Mailand und der

²¹ „[...] sicut audivi a parentibus carnis meae [...] non enim ego memini [...] nam ista mea non memini [...] tales esse infantes didici [...]“

²² Cf. Müller, 2003: 80.

Abfahrt zurück nach Africa umfasst, nicht nur durch die Ostia-Vision, sondern auch die beglückende Ruhe nach dem einmal gefassten Entschluss und beseligendes Beten²³ in eine beinahe jenseitige Sphäre gehoben; dazu kommt, dass es, lose um die Taufe herum gruppiert, vom Tod geliebter Personen erzählt, und zwar – abgesehen von Monika, die noch in Ostia vor der Abreise starb – in Zusammenhang mit Augustinus' Freunden Verecundus (9,3,5) und Nebridius (9,3,6) sowie seinem Sohn Adeodatus (9,6,14) proleptisch, in Zusammenhang mit seinem Vater Patricius in einer kurzen Rückblende (9,13,37), somit außerhalb der Reihe der Ereignisse jener Monate. Alle Genannten sind dem Text zufolge gottgefällig gestorben und insofern in den paradiesischen Zustand, der das 9. Buch prägt, hineingenommen. Der Tod von Verecundus, Nebridius und Adeodatus präliert Monikas Tod, und dieser steht am Ende der historischen Narration stellvertretend für Augustinus' eigenen Tod, freilich nicht so sehr im Sinne des autobiografisch ja nicht darstellbaren eigenen physischen Tods, sondern des Endes des spirituell diesseitigen Lebens.

Zur Enunziationssituation der *Confessiones*

Für mögliche Rückschlüsse aus der eben besprochenen narrativen Technik, mit der Erlebnisse des Ichs im Erzählen auf Doubles, d. h. auf Personen in vergleichbaren Situationen, verschoben werden, auf die eingangs umrissene Sprechsituation der *Confessiones* – die Lesenden sind als Hörende²⁴ in Augustinus' Gespräch mit Gott hineingenommen – sei auf den Beginn von Buch 10 verwiesen, wo der Autor Rechenschaft darüber gibt, warum er sein Zwiegespräch mit Gott im Beisein von Rezipienten hält (10,3,3-10,3,4):

„Quid mihi ergo est cum hominibus, ut audiant confessiones meas, quasi ipsi sanaturi sint omnes languores meos? [...] Sed quia caritas omnia credit (*I Cor.* 13,7), inter eos utique, quos conexos sibimet unum facit, ego quoque, domine, etiam sic tibi confiteor, ut audiant homines, quibus demonstrare non possum, an vera confitear; sed credunt mihi, quorum mihi aures caritas aperit. [...] Nam confessiones praeteritorum malorum [...] cum leguntur et audiuntur, excitant cor, ne dormiat in desperatione et dicat: non possum, sed evigilet in amore misericordiae tuae et dulcedine gratiae tuae [...].“²⁵

²³ Das ist besonders am Anfang (9,1,1-9,4,11) und Ende (9,13,34-9,13,37) deutlich.

²⁴ Eine Unterscheidung zwischen Hören und Lesen ist angesichts der konzeptuellen Mündlichkeit der antiken Literatur nicht relevant.

²⁵ „Was gehen mich also bei meinen Bekenntnissen die Menschen an? Wozu sollen sie sie sich anhören? Können sie vielleicht alle meine Schwächen heilen? [...] Aber da die Liebe alles glaubt (*I Cor.* 13,7), will ich mich dir, Herr, so bekennen, dass die Menschen es auch hören können, wenigstens die, welche die Liebe untereinander und mit sich selbst vereint. Ich kann ihnen nicht beweisen, dass meine Bekenntnisse wahr sind, aber die, denen die Liebe die Ohren für mich öffnet, werden mir glauben“ (10,3,3) bzw. „Wenn einer die Bekenntnisse meiner frü-

Die Wahrheit der autobiografischen Erzählung der *Confessiones* ist durch die brüderliche Liebe innerhalb der christlichen Glaubensgemeinschaft garantiert und bürgt ihrerseits dafür, dass die berichteten Ereignisse als paradigmatische Lebenssituationen verstanden werden dürfen. Aus ihnen können die Lesenden Gefährdungen bzw. berechnete Hoffnungen in ihrer jeweils eigenen Lebenswelt erkennen und Vertrauen in Gottes Präsenz auch in ihrem eigenen Leben fassen. *Veritas* ist somit jener hermeneutische Zentralbegriff, mit dessen Hilfe sich die *Confessiones* für die Gemeinschaft der intendierten Rezipierenden erschließen.²⁶ Für deren Definition verwendet Augustinus denselben Begriff der einigenden *caritas*, den er in anderen Schriften für die Gemeinschaft der Glaubenden, d. h. die Kirche, heranzieht.²⁷ In dieser durch *caritas* geeinten Gemeinschaft stehen aber nicht nur Begebenheiten aus Augustinus' Leben stellvertretend für das der Gläubigen, sondern es können, wie es die beschriebene narrative Technik des Doubles nahelegt, offenbar auch umgekehrt Begebenheiten aus dem Leben der Mitchristen anstelle von Begebenheiten aus seinem eigenen Leben erzählt werden. Doch auch im Akt des Sprechens zu Gott, wie er sich in den *Confessiones* vollzieht, scheinen der Autor und seine Mitchristen eine Gemeinschaft zu bilden, wie in *conf.* 11,1,1 angedeutet wird: „Cur ergo tibi tot rerum narrationes digero? non utique ut per me noveris ea, sed affectum meum excito in te et eorum, qui haec legunt, ut dicamus omnes: ‚magnus dominus et laudabilis valde‘.“²⁸ Diese gemeinsam zu sprechenden Worte²⁹ verweisen nämlich auf den allerersten Satz der *Confessiones*: „magnus es, domine, et laudabilis valde.“ In den Eröffnungssatz und daher, wie man vermuten darf, in die *Confessiones* als Ganzes holt Augustinus die Gemeinde seiner Lesenden als Sprechende hinein, anders gesagt: Er spricht die *Confessiones* stellvertretend für sie.

Wenn diese Überlegung zumindest im Ansatz zutrifft, erinnern die Enunziationssituation in den *Confessiones* an jene einer liturgischen Feier und der Sprecher an den Vorsteher dieser Feier, den Bischof. Das soll zwar nicht heißen, die

heren Sünden [...] liest oder hört, so sollen sie (die Bekenntnisse) sein Herz aufrütteln, damit es nicht in Verzweiflung versinkt und sagt: ‚ich kann nicht‘, sondern aufwacht in der Liebe zu deinem Erbarmen, glücklich über deine Gnade [...]“ (10,3,4).

²⁶ Selbst wenn Augustinus den Wahrheitsgehalt seiner Erzählung auch in Hinblick auf jene betont haben sollte, die nach seiner Bischofsweihe zweifelten, ob er sich vom Manichäismus tatsächlich gelöst hatte – cf. Fuhrer, 2004: 124-125; Fuhrer, 2008: 175-188, bes. 182-183 sowie Schramm, 2008a: 173-192, bes. 182, Anm. 37 –, steht dieses apologetische Moment doch bestenfalls im Hintergrund.

²⁷ Cf. z. B. *ench.* 56: „(ecclesia) nunc (d. h. im Diesseits) una est vinculo caritatis“; *ib.* 61; *epist.* 173,6; *Gn. litt.* 12,28,56; *pat.* 26,23; *civ.* 14,28; 20,21.

²⁸ „Warum also trage ich dir all diese Geschichten der Reihe nach vor? Gewiss nicht, damit du sie durch mich erfährst. Vielmehr richte ich dadurch meinen Sinn und den deiner Leser auf dich, damit wir gemeinsam sprechen: ‚Groß ist der Herr und sehr zu loben‘.“

²⁹ Es handelt sich um einen Psalmvers (47,2; 95,4; 144,3).

Confessiones seien in Analogie zu einer Messfeier angelegt, doch weisen sie in Details Entsprechungen inhaltlicher oder formaler Natur auf: Zwar ist aufgrund der Quellenlage nicht mit Sicherheit auszumachen, ob in jener Zeit in Nordafrika das Schuldbekennnis (*confiteor*) (Jungmann, 1982: 386-402) tatsächlich Bestandteil der Messfeier war, wie es in der römischen Liturgie festgelegt ist, oder womöglich vor der Messe abgelegt wurde, wie dies offenbar die *Didache* vorsah. Auf jeden Fall aber umfasste die Liturgie als Sprechakte die so genannten *Orationes*, d. h. Lob- und Dankgebete (dies ein weiteres Bedeutungsfeld von *confessio*; Klöckener, 2019: 1-15, bes. 8); in ihnen spielten die Psalmen als die liturgischen Gebetstexte schlechthin eine eminente Rolle. Sie sind denn auch für das Sprechen in den *Confessiones* zentral, wie bereits detailliert nachgewiesen wurde (Knauer, 1955; Rutten, 2005: 113-129; Kienzler, 2011: 61-106, bes. 69-70). Thematisch findet ferner die mit Gebeten durchsetzte Erzählung vom Tod nahestehender Personen (Buch 9) eine Entsprechung in der *Commemoratio mortuorum*, dem Totengedenken (Klöckener, 2019: 8-9) bzw. den so genannten Diptychen als Bestandteil des Eucharistiegebets in der Liturgie (Jungmann, 1982: 199-213). Während der Vorsteher das allgemeine Totengebet sprach, las ein Diakon aus Diptychen die Namen der Verstorbenen vor. Des Weiteren darf man sich bei den letzten drei Büchern der *Confessiones* mit der allegorischen Auslegung des ersten Kapitels von Genesis vielleicht an eine exegetische Predigt erinnern fühlen: Vor allem in Predigten interpretierte nämlich Augustinus den biblischen Schöpfungsbericht allegorisch. Im Besonderen aber erinnern die *Confessiones* in ihrer zuvor beschriebenen Adressatenkonstellation an eine liturgische Situation: Augustinus spricht in ihnen Gott an, rechnet aber mit einer größeren Gruppe von Personen, die bei diesem Gespräch gewissermaßen schweigend im Hintergrund anwesend sind. Für diese Konstellation zwischen Autor, Adressat und Hörern bzw. Lesern gibt es m. W. keine Vorbilder aus der antiken Literatur. Am nächsten kommt in dieser Hinsicht das Genus des offenen Briefs, wie es Senecas *Epistulae morales ad Lucilium* sind:³⁰ Sie gerieren sich beinahe durchgehend als Privatbriefe, fassen dabei aber Publikation und Publikum ins Auge. Dennoch ist die Enunziationssituation in den *Confessiones* auffallend anders. Wenn sie tatsächlich mit einer liturgischen Sprechsituation assoziierbar ist, würde die Methode des Erzählens mithilfe von Doubles eine Funktion erhalten, nämlich zu gewährleisten, dass das erzählerische Ich als Teil einer Gemeinschaft wahrgenommen wird. Dadurch, dass die narratologische Methode nur in Zusammenhang mit markanten Einschnitten in der zunehmenden Annäherung des Individuums an Gott (Bekehrung, Taufe, gottgefälliger Tod) Anwendung findet, kann die dezidiert christliche Gemeinschaft der Rezipie-

³⁰ Cf. Bachtin, 1989: 60-78, bes. 77, Teilabdruck in: Tippner/Laferl, 2016: 103-117, bes. 116. Bachtin sah einen generischen Zusammenhang zwischen Senecas Briefen, Mark Aurels Τὸ εἰς ἑαυτόν und den *Confessiones*.

renden als literarisches Spiegelbild einer liturgischen Gemeinde gesehen werden: Ähnlich wie Augustinus als Bischof und Vorsteher der liturgischen Feier vor der versammelten Gemeinde spricht, spricht das Ich der *Confessiones* im Beisein der gläubigen Rezipierenden zu Gott.

Bibliografie

- Aurelius Augustinus (1989). *Bekenntnisse*. Hg. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart, Reclam (= Augustinus [2009]. *Confessiones. Bekenntnisse. Lateinisch/deutsch*. Hg. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch. Stuttgart, Reclam).
- Bachtin, Michail (1989). Die antike Biographie und Autobiographie, in: Bachtin, Michail (Hg.). *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt am Main, S. Fischer, S. 60-78 (Teilabdruck in: Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. [Hgg.] (2016). *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Stuttgart, Reclam, S. 103-117).
- Courcelle, Pierre (1951). Les lacunes de la correspondance entre Saint Augustin et Paulin de Nole, in: *Revue des Études Anciennes*, Vol. 53, S. 253-300.
- Courcelle, Pierre (1968). *Recherches sur les Confessions de Saint Augustin. Nouvelle édition augmentée et illustrée*. Paris, Editions E. de Boccard.
- Feldmann, Erich (1986-1994). Art. Confessiones, in: Mayer, Cornelius (Hg.). *Augustinus-Lexikon*. Vol. 1. Basel, Schwabe, Sp. 1134-1193.
- Feldmann, Erich; Schindler, Alfred; Wermelinger, Otto (1986-1994). Art. Alypius, in: Mayer, Cornelius (Hg.). *Augustinus-Lexikon*. Vol. 1. Basel, Schwabe, Sp. 245-267.
- Fuhrer, Therese (2008). De-Konstruktion der Ich-Identität in Augustins *Confessiones*, in: Arweiler, Alexander H.; Möller, Melanie (Hgg.). *Vom Selbst-Verständnis in Antike und Neuzeit = Notions of the self in Antiquity and beyond*. Berlin [et al.], de Gruyter, S. 175-188.
- Fuhrer, Therese (2015). *Diversa in verbis intellegi possunt: Augustin über Text, Textproduktion und Interpretation*, in: Stenger, Jan R. (Hg.). *Spätantike Konzeptionen von Literatur*. Heidelberg, Winter, S. 97-113.
- Herzog, Reinhart (1984). *Non in sua voce*. Augustins Gespräch mit Gott in den *Confessiones* – Voraussetzungen und Folgen, in: Stierle, Karlheinz; Warning, Rainer (Hgg.). *Das Gespräch* (Poetik und Hermeneutik 11). München, Fink, S. 213-250 (= Herzog, Reinhart [2002]. *Non in sua voce*. Augustins Gespräch mit Gott in den *Confessiones* – Voraussetzungen und Folgen, in: Habermehl, Peter [Hg.]. *Spätantike: Studien zur römischen und lateinisch-christlichen Literatur*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, S. 235-285).
- Jungmann, Josef Andreas (1982). *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*. 5. Auflage. Wien/Freiburg/Basel, Herder.
- Kienzler, Klaus (2011). Die unbegreifliche Wirklichkeit der menschlichen Sehnsucht nach Gott, in: Fischer, Norbert; Mayer, Cornelius (Hgg.). *Die Confessiones des Augustinus von Hippo. Einführung und Interpretation zu den dreizehn Büchern*. Freiburg, Herder, S. 61-106.

- Klein, Richard (2004). *Spectaculorum voluptates adimere* ... Zum Kampf der Kirchenväter gegen Circus und Theater, in: Fugmann, Joachim [et al.] (Hgg.). *Theater, Theaterpraxis, Theaterkritik im kaiserzeitlichen Rom*. Leipzig, K. G. Saur, S. 155-173.
- Klößkener, Martin (2019-). Art. *Sacrificium offerre*, in: Dodaro, Robert; Mayer, Cornelius; Müller, Christof (Hgg.). *Augustinus-Lexikon*. Vol. 5/1-2. Basel, Schwabe, Sp. 1-15.
- Knauer, Georg (1955). *Psalmenzitate in Augustins Konfessionen*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- Löhr, Winrich (2019). Die *Confessiones* Augustins – ein autobiographisches Projekt in der Spätantike, in: *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*, Vol. 114, Nr. 3-4, S. 159-187.
- Müller, Hildegund (2003). Zur Erzähltechnik der *Confessiones*: Eine Detailbeobachtung, in: *Le Confessioni di Agostino (402-2002): Bilancio e prospettive, XXXI Incontro di studiosi dell'antichità cristiana. Roma, 2-4 maggio 1999* (Studia Ephemeridis Augustinianum 85). Rom, Institutum Patristicum Augustinianum, S. 79-87.
- O'Donnell, James J. (1992a). *Augustine: Confessions*. Vol. 1. Oxford, Oxford University Press.
- O'Donnell, James J. (1992b). *Augustine: Confessions*. Vol. 3. Oxford, Oxford University Press.
- Rutten, Thijs (2005). Augustinus en de spiritualiteit van de Psalmen: De ‚Confessiones‘ als een aan de Psalmen ontleed rollenspel, in: van Geest, Paul; van Oort, Johannes (Hgg.). *Augustiniana Neerlandica. Aspecten van Augustinus' spiritualiteit en haar doorwerking*. Leuven, Peeters Publishers, S. 113-129.
- Schramm, Michael (2008a). Augustinus' *Confessiones* und die (Un-)Möglichkeit der Autobiographie, in: *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*, Vol. 54, S. 173-192.
- Schramm, Michael (2008b). Taufe und Bekenntnis. Zur literarischen Form und Einheit von Augustinus' *Confessiones*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Vol. 51, S. 82-96.
- Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. (Hgg.) (2016). *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Stuttgart, Reclam.
- Weismann, Werner (1972). *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin* (Cassiciacum 27). Würzburg, Augustinus-Verlag.

Zwischen Geschichts- und Literaturwissenschaft: Erinnerungstexte von KZ-Überlebenden

Peter Kuon

Die Überlebenden der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager haben Hunderte, ja Tausende von Erinnerungstexten in allen Sprachen Europas hinterlassen. Sie berichten darin, meist in Form einer Erzählung von ihrer Verfolgung und Deportation, vom individuellen und kollektiven Überlebenskampf in den Lagern, von ihrer Befreiung und der mühsamen, nicht selten gescheiterten Rückkehr in ihr altes bzw. vom Aufbruch in ein neues Leben. Dieser immense Gedächtnisspeicher des größten Verbrechens gegen die Menschlichkeit wird, aus unterschiedlichen Gründen, von Geschichts- und Literaturwissenschaft nur unzureichend und zögerlich, vor allem aber in einer Art und Weise erforscht, die dem Gegenstand nur selten gerecht wird. Der folgende Versuch, den prekären Status der Erinnerungstexte von KZ-Überlebenden zu klären, möchte Literaturwissenschaftler wie Historiker dazu anzuregen, von Zeit zu Zeit die gewohnten Gleise ihrer Disziplin zu verlassen, um einen – gewissermaßen – querliegenden Gegenstand gemeinsam zu bearbeiten. Er knüpft an die Überlegungen an, die Christopher F. Laferl in seiner Salzburger Antrittsvorlesung *Klio und ihre anmutigen Schwestern* zum Verhältnis von Literaturwissenschaft, Literatur und Geschichtswissenschaft angestellt hat.

Der geschichtswissenschaftliche Ansatz

Im Vergleich zu anderen Quellen sind die Erinnerungstexte von KZ-Überlebenden zweifellos weniger gut geeignet, einen wesentlichen Beitrag zum Kerngeschäft der Geschichtswissenschaft, der „(Re-) Konstruktion der Vergangenheit“ (Laferl, 2006: 454), zu leisten. Nicht selten widersprechen sie sich, denn Erinnerungen sind bekanntlich unzuverlässig und, mit zunehmendem Abstand vom Geschehen, durch nachträgliche Reflexion und gegenwärtige Erfahrung sowie kontextuelle Einflüsse überformt. Wer sie heranzieht, um historische Abläufe zu klären, etwa die Befreiung eines bestimmten Lagers (Freund, 1989: 403-445; Fabréguet, 1999:

599-626), wird nicht umhinkommen, sie sorgfältig zu prüfen, und dabei nicht selten enttäuscht sein.

Einen anderen Gebrauch macht Saul Friedländer in seinem epochalen Standardwerk *Das Dritte Reich und die Juden*. In der Einleitung führt er aus, dass sich die politischen Abläufe, die er darzustellen versucht, „ohne Kenntnis vom Leben und nicht zuletzt von den Gefühlen der jüdischen Männer, Frauen und Kinder selbst nicht vollständig beurteilen lassen“ (Friedländer, 2007: 12). Das Verständnis der Vergangenheit bedarf der Stimmen der Beteiligten: der Täter, der *bystanders* und, vor allem, der Opfer:

Die einzige konkrete Geschichte, die sich bewahren läßt, bleibt diejenige, die auf persönlichen Erzählungen beruht. Vom Stadium des kollektiven Zerfalls bis zu dem des Abtransports und des Todes muß diese Geschichte, damit sie überhaupt geschrieben werden kann, als die zusammenhängende Erzählung individueller Schicksale dargestellt werden (Friedländer, 2007: 16).

Das Dritte Reich und die Juden bleibt allerdings, so großartig das Werk auch ist, hinter diesem weitreichenden Anspruch zurück. Einige der bekannteren Berichte von Überlebenden der Shoa – *Ist das ein Mensch?* von Primo Levi, *weiterleben* von Ruth Klüger, *Gebranntes Kind sucht das Feuer* von Cordelia Edvardson, *Chronik aus einer dunklen Welt* von Paul Steinberg – gehören zwar zu den Quellen, die Friedländer nutzt, um individuelle Schicksale zu zeigen. Weit wichtiger sind ihm aber Tagebücher (Victor Klemperer, Etty Hillesum, Anne Frank, Zalman Gradowski u. a. m.). Dabei belässt er es immer beim Zitat und geht an keiner Stelle auf die sprachliche Form dieser ‚persönlichen Erzählungen‘ ein.

Für Texte, in denen Menschen über ihr Handeln, Denken und Fühlen schreiben, hat sich in der Historiografie der Sammelbegriff ‚Ego-Dokumente‘ eingebürgert. Er wurde 1958 von dem niederländischen Historiker Jacques Presser geprägt, der – selbst Jude – eine bedeutende Geschichte der Verfolgung und Vernichtung des niederländischen Judentums (Presser, 1965) veröffentlichen sollte. Nach der Wiederaufnahme des Begriffs durch seinen Landsmann Rudolf Dekker fand dieser ein breites Anwendungsgebiet, insbesondere in der mentalitätsgeschichtlichen Erforschung der Frühen Neuzeit. Während Konsens darüber besteht, dass er Selbstzeugnisse wie Autobiografien, Tagebücher, Memoiren, Briefe u.a.m. umfasst, blieb seine konzeptuelle Erweiterung auf Dokumente, in denen die Autoren nicht freiwillig, sondern „durch besondere ‚Umstände‘ zu Aussagen über sich selbst veranlaßt wurden“ (Schulze, 1996: 21), also Untertanenbefragungen, Verhörprotokolle, Gnadengesuche, Bittbriefe u.ä., nicht unwidersprochen. Einerseits wurde darauf hingewiesen, dass die Erweiterung eine „catch-all-category“ (Amelang, 1996: 69) schaffe, die den Blick für die „formal, narratological, and communicative dynamics of the various forms of self life writing“ (Depkat, 2019:

264) verstellt. Andererseits wurde kritisiert, dass das namensgebende ‚Ego‘ einen freudianischen Anspielungshorizont (Greyerz, 2019: 280) suggeriere, dem, wenn überhaupt, nur ein geringer Teil dieser Dokumente gerecht wird.

Die ‚Ego-Dokumente‘ (im ursprünglichen – engeren – Verständnis des Begriffs), auf die sich Zeithistoriker stützen, wenn sie Verfolgung und Vernichtung im Zweiten Weltkrieg als „Erzählung individueller Schicksale“ darstellen wollen, sind in erster Linie nicht die Erinnerungstexte der Überlebenden, sondern Tagebücher, Briefe oder Notizen der ins Geschehen verstrickten Beteiligten (Garbarini, 2006; Steuwer, 2017; Schröder, 2020; Morina, 2022). Dies ist einerseits verwunderlich, da die Überlebenden selbst, wenn sie von ihrem ‚Zeugnis‘, ihren ‚Erinnerungen‘ oder ‚Memoiren‘, ihrer ‚Geschichte‘, ‚Chronik‘, ‚Dokumentation‘ oder ‚Denkschrift‘ sprechen, bemüht sind, ihr Schreiben zu objektivieren und in einem historiografischen Diskurs zu verorten (Kuon, 2007: 442-443). Andererseits ist es verständlich, denn ihren Texten ist, im Unterschied zu anderen Ego-Dokumenten, immer eine Nachträglichkeit eingeschrieben, die eine gleichermaßen zeitliche wie mentale Distanz impliziert, da sie allesamt zu einem Zeitpunkt verfasst wurden, als die Schreiber physisch und psychisch wieder in der Lage waren, das Erlebte darzustellen und zu beurteilen. Eine Unmittelbarkeit des Erlebens, um den problematischen Begriff ‚Authentizität‘ zu vermeiden, setzt die Ergebnisoffenheit des Geschehens voraus: Die Schreiber von Tagebüchern und Briefen können ihr Schicksal nicht wissen. Die Autoren von Erinnerungstexten schreiben hingegen retrospektiv über das, was sie erlebt und überlebt haben, und daher kann in ihren Texten Unmittelbarkeit nur in Form einer mehr oder minder ‚literarischen‘ Inszenierung vorkommen.

Der literaturwissenschaftliche Ansatz

Nicht weniger randständig, wenn auch aus anderen Gründen, sind die Erinnerungstexte von KZ-Überlebenden in der Literaturwissenschaft geblieben. Wenn Hauptaufgabe der Literaturwissenschaft „die Erforschung des ästhetischen Potentials von Texten“ (Laferl, 2006: 454) ist, dann stellt sich die Frage, wie man mit Erzählungen umgehen soll, die geradezu obsessiv auf eine außerhalb ihrer selbst liegende ‚Realität‘ verweisen und bestreiten, irgendwelche literarischen, geschweige denn ästhetischen Ziele zu verfolgen. Für die literaturwissenschaftliche Forschung ‚retten‘ lassen sich diese Texte nur, wenn man sie als Variante eines „lebensgeschichtlichen, auto/biographischen Erzählens“ auffasst und ihren „Konstruktionscharakter“ hervorhebt (Tippner/Laferl, 2016: 10), der – ob intendiert oder nicht – notwendigerweise auf literarischen Strategien gründet.

Die Einordnung in das weite Feld auto/biographischen Schreibens ist zweifellos richtig, da es diese Texte nicht gäbe, wenn ihre Autoren nicht am eigenen Leib

die Deportation in ein Konzentrationslager erlebt und, nach ihrer Rückkehr, das Bedürfnis verspürt hätten, diesen Abschnitt ihres Lebens zu Papier zu bringen. Üblicherweise beschränken sich die Schreiber darauf, die Zeitspanne, die von der Verhaftung über Verhöre, Folter, Gefängnisaufenthalte, die Deportation im Viehwagen, die Ankunft im Lager, den täglichen Überlebenskampf, einschneidende Deprivations-, Gewalt- und Todeserfahrungen bis zur Befreiung und Rückkehr zu erzählen. Eher selten – und dies trifft vor allem auf jüdische Überlebende zu – gehen sie auf Geburt, Familie, Kindheit und Jugend ein oder kommen auf die schwierige Wiedereingliederung in die Nachkriegsgesellschaft zu sprechen. Im Wesentlichen geht es ihnen darum, durch Erzählen einen radikalen Bruch in der Kontinuität ihres Lebens zu überbrücken und die persönliche Identität, die das Lagersystem zu zerstören trachtete, wiederherzustellen.

Zugleich lassen sich die Texte aber nicht ohne weiteres als ‚Autobiografien‘ oder ‚Selbstzeugnisse‘ verstehen, denn das Ich, das sie thematisieren müssten, ist zum einen kaum mehr zugänglich und zum anderen in ein übergreifendes Geschehen eingebunden. Autobiografisches Schreiben zwingt die in die Normalität zurückgekehrten Überlebenden zu einer mitunter höchst schmerzhaften Wiederbegegnung mit dem vergangenen Ich der Lagerwirklichkeit, einem erniedrigten, entwürdigten Ich, das dem eigenen Selbstbild in keiner Weise entspricht. Es nimmt daher nicht wunder, dass sie in ihren Texten dieser Begegnung auszuweichen und das Lager-Ich, wie ich an italienischen Beispielen zeigen konnte (Kuon, 2023), in vielfältiger Weise zu ‚umschreiben‘ suchen. Hinzu kommt, dass sich ihnen die selbstbewusste Darstellung des eigenen Ichs, die die moderne Autobiografie begründet, nicht zuletzt auch deshalb verbietet, weil sie sich als Teil eines kollektiven Schicksals fühlen. Im Bewusstsein, eine oder einer unter vielen anderen, Toten und Lebendigen, zu sein, die dem Schrecken der Lager ausgesetzt waren, ist ihnen weniger an autobiografischer Selbstausslegung und Selbstreflexion (Tippler/Laferl, 2016: 12) gelegen, als vielmehr daran, eine Katastrophe zu bezeugen, die weit über das Individuum hinausreicht. Ihre Zeugenschaft erschöpft sich nicht darin, einzelne – im Idealfall gerichtsverwertbare – Fakten zu belegen: Die Wahrheit, die die Überlebenden mitteilen wollen, ist die einer Schockerfahrung, die der Leserschaft erspart geblieben ist, die körperliche und seelische Erfahrung der Erniedrigung, des Schreckens, des Hungers, der Krankheit, des allgegenwärtigen Todes. Diese Wahrheit, die jedem von ihnen als individuelle Erfahrung körperlich ‚eingeschrieben‘ (Neuhofer, 2008: 275) ist und zugleich ein kollektives „savoir-déporté“ (Stern, 2004: 108), ein Wissen um die unmenschlichen Lebensbedingungen in einem Konzentrations- und Vernichtungslager, einschließt, bezeugen sie nicht allein in ihrem eigenen Namen, sondern auch und vor allem im Namen der Toten, die zu dieser Zeugenschaft nicht mehr fähig sind.

Ungeachtet der Tatsache, dass viele Erinnerungstexte der KZ-Überlebenden ihre Zugehörigkeit zum literarischen Feld programmatisch abstreiten, um ihren unbedingten Anspruch, die Wahrheit über ein jegliche Vorstellungskraft übersteigendes Geschehen zu sagen, nicht zu gefährden, sind einige von ihnen selbstverständlicher Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung geworden. In der Logik der Disziplin setzt diese Integration voraus, dass ihnen ein ‚ästhetisches Potential‘ oder zumindest ein literarischer Wert zuerkannt werden kann, der die Beschäftigung mit ihnen legitimiert. Aus der breiten Masse der Erinnerungstexte wurden nach 1945 sukzessive einzelne Werke herausgefiltert, die im Verständnis der jeweiligen Zeit (und teilweise bis heute) als literarisch wertvoll gelten. Im Bereich der französischen Literatur, für die ich diese komplexen Kanonisierungsprozesse nachgezeichnet habe (Kuon, 2018), ist ein vorläufiger Endpunkt mit der Aufnahme von zehn Erinnerungstexten in die prestigeträchtige *Bibliothèque de la Pléiade* erreicht worden. Der 2021 erschienene Band *L'Espèce humaine et autres écrits des camps* (Moncond'huy, 2021) versammelt *L'Univers concentrationnaire* von David Rousset, *La Peinture à Dora* von Francois Le Lionnel, *L'Espèce humaine* von Robert Antelme, *De la mort à la vie* und *Nuit et brouillard* von Jean Cayrol, *La Nuit* von Elie Wiesel, *Le Sang du ciel* von Piotr Rawicz, *Auschwitz et après* von Charlotte Delbo und *L'Écriture et la vie* von Jorge Semprun. Ein internationaler Kanon der Lagerliteratur müsste darüber hinaus Werke wie *Se questo è un uomo* von Primo Levi, *weiterleben* von Ruth Klüger, *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész und einige andere mehr einbeziehen. Alle übrigen Erinnerungstexte wurden, um Franco Moretti zu zitieren, auf der ‚Schlachtbank der Literatur‘ (Moretti, 2013) geopfert. Der keineswegs ungewöhnliche Vorgang, dass Texte, die den ästhetischen Ansprüchen des jeweils gültigen Literaturbegriffs nicht entsprechen, vergessen werden, wirft in diesem Fall allerdings ein ethisches Problem auf, denn das, was hier dauerhaft vergessen wird, ist, wie eingangs gesagt, der Gedächtnisspeicher des größten Verbrechens gegen die Menschlichkeit.

Der epistemologische Status der Erinnerungstexte von KZ-Überlebenden

Den Erinnerungstexten von KZ-Überlebenden wird weder der literaturwissenschaftliche Ansatz, der ihre Literarizität, ja Ästhetizität zur Voraussetzung eingehender Beschäftigung mit ihnen erhebt, noch der geschichtswissenschaftliche Ansatz, der sie entweder als Quellen auswertet oder als Echo der ‚Stimmen‘ der Beteiligten in die (Re-)Konstruktion der Vergangenheit einbaut, gerecht. Letztlich fallen sie in beiden Disziplinen ‚durch den Rost‘. Bevor gefragt werden kann, wie dieser unbefriedigende Zustand zu ändern ist, muss der epistemologische Status dieser Texte geklärt werden.

Jeder Erinnerungstext einer oder eines Überlebenden der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager ist der sprachliche Ausdruck eines individuellen Schicksals. Dieses Schicksal ist von der Sprache, in der es artikuliert wird und uns vor Augen tritt, nicht ablösbar. Es äußert sich genau so und nicht anders. Das heißt nichts anderes, als dass jeder dieser Texte, bevor er heteronomen Verwendungen zugeführt werden kann, etwa um Geschichte als „zusammenhängende Erzählung individueller Schicksale“ darzustellen, in seiner Eigengesetzlichkeit begriffen werden muss. Die Methode, die es erlaubt, Texte als autonome Gebilde in ihrer je eigenen Regelhaftigkeit zu erklären, ist die Hermeneutik, die Wissenschaft oder Kunst der Auslegung von Texten. Worauf ist zu achten, wenn man sich vornimmt, die Erinnerungstexte von KZ-Überlebenden in hermeneutisch reflektierter Weise verstehen zu wollen?

Zunächst geht es darum, ihre Individualität zu respektieren. Dieses methodische Prinzip ist zugleich ein moralischer Imperativ, insofern es den Menschen, der das Grauen der nationalsozialistischen Konzentrationslager überlebt hat und sich ihm – erinnernd, reflektierend, schreibend – wieder nähert, durch die Auslegung seines Textes auferstehen lässt. Ziel der Auslegung ist es, die Schreibweise eines jeden Autors ‚lesbar‘ zu machen, d. h. die spezifische Art und Weise, in der er die erlebte Wirklichkeit im Nachhinein darstellt, zu bestimmen. Diese Wirklichkeit ist eine individuelle wie kollektive Extremerfahrung, die die Überlebenden, ob sie über Schreiberfahrung, ja über literarische Bildung verfügen oder nicht, an die Grenzen ihrer Ausdrucksmöglichkeiten führt. Ihre Texte verdanken sich der Anstrengung, ein Erleben, das unfassbar und unsagbar scheint, dennoch in Worte fassen zu wollen (Mesnard, 2007: 9). Einige wenige von ihnen sind oder werden zu Autoren, die – wie Levi, Wiesel, Delbo, Semprun, Klüger, Kertész u.a.m. – ihr Erleben und Erinnern nach allen Regeln der Kunst literarisch gestalten und ihren Lesern eindrücklich vermitteln können. Andere scheitern. Zwischen den beiden Polen bewegt sich ein Schreiben, das in seinen widersprüchlichen und mitunter unerfüllten Absichtserklärungen, seinen sprachlichen und erzählerischen Unzulänglichkeiten, seinen Ungereimtheiten, Auslassungen und Irrtümern von der Schwierigkeit zeugt, die eigene Lagererfahrung zu verschriftlichen.

Unter dem Aspekt der ästhetischen Wertung muss diese Heterogenität als Schwäche erscheinen; im Rahmen des hier vertretenen hermeneutischen Ansatzes ist sie der methodische Schlüssel zum Verständnis der Texte. Gerade weil diese in der Mehrzahl heterogen sind, wird eine Auslegung möglich, die Ungeschicklichkeiten als ‚Symptome‘ der Schwierigkeit versteht, die eigene Erfahrung zu versprachlichen. Es ist kein Zufall, dass die Syntax zusammenbricht, wenn Folter erinnert wird, dass die Worte fehlen, um eine Erhängung zu schildern, dass eine Selektion unerwähnt bleibt, wenn sie den Tod eines Angehörigen nach sich zog, dass die Beschreibung des erniedrigten Lager-Ichs vermieden und durch den

Blick auf die Mithäftlinge ersetzt wird. Diese ‚Mängel‘ lassen sich geradezu als freudsche Fehlleistungen lesen, die auf den traumatischen Grund des Schreibens hindeuten (Kuon, 2013: 285-305), auf Erlebensmomente, die der oder die Überlebende nicht sagen kann oder will und daher auslässt oder ‚umschreibt‘.

Die Individualität eines bestimmten Erinnerungstextes lässt sich nur erfassen, wenn man ihn zu anderen in Beziehung setzt. Das zweite methodische Prinzip besagt daher, dass Korpora gebildet werden müssen, innerhalb derer und zwischen denen sinnvolle Vergleiche möglich sind. Die Korpusbildung muss auf die Unterschiedlichkeit der Lager, auf die unterschiedliche Wahrnehmung nationaler, aber auch religiöser, politischer oder ideologischer Gruppen, auf den Zeitpunkt der Deportation, die Verweildauer im Lager, die Lagerhierarchie usw. Bedacht nehmen. *Ad hoc*-Vergleiche sind zu vermeiden. Das Korpus aller französischen Erinnerungstexte zum Lagerkomplex Mauthausen erlaubt es beispielsweise zu untersuchen, wie unterschiedlich französische Häftlinge, die sich alle als Widerstandskämpfer bezeichnen, Schlüsselmomente ihrer Deportation erlebt und im Nachhinein geschildert haben. Am Beispiel markanter Ereignisse (Ankunft, Weihnachten, Befreiung usw.) oder alltäglicher Erfahrungen (Entmenschlichung, Gewalt, Tod bzw. Unterstützung und Solidarität) können Texte dialogisch aufeinander bezogen und individuelle Schreibstrategien bestimmt werden. In Fällen, in denen ein und derselbe Autor über einen längeren Zeitraum mehrere Texte verfasst hat, lässt sich zeigen, wie vor dem Hintergrund der jeweiligen Schreibgegenwart (Befreiung, Kalter Krieg, Ungarn-Aufstand, Auschwitz-Prozess, Revisionismus, 50-Jahr-Feier usw.) die Lagererfahrung immer neu perspektiviert wird. In Fällen, in denen verschiedene Autoren über gemeinsam Erlebtes schreiben, kommt es vor, dass spätere Zeugnisse auf frühere antwortet und aufdecken, was diese aus ideologischer Überzeugung oder aus persönlicher Scham verborgen haben. Eine solche polyphonische Annäherung, die auf Harmonien und Dissonanzen achtet, auf Wiederaufnahmen und Echos, schließt die Komplexität nicht nur der erlebten Wirklichkeit, sondern auch ihrer rückblickenden Darstellung auf.

Wenn es richtig ist, dass Erinnerung und Darstellung immer von der Schreibgegenwart abhängen, dann ist – so das dritte methodische Prinzip – die Kontextualisierung der Zeugnisse, also die sorgfältige Rekonstruktion des historischen Bezugsrahmens ihrer Abfassung und ihrer Veröffentlichung, von großer Bedeutung. Dieser Bezugsrahmen, den man auch ‚Zeitgeist‘ nennen kann, übt einen wesentlichen, häufig unterschätzten Einfluss aus, der den Akteuren selbst, also den Autoren, Verlegern, Rezensenten, Lesern, in den meisten Fällen nicht bewusst ist. Nicht alles kann in einer bestimmten Gesellschaft zu jedem Zeitpunkt in beliebiger Art und Weise gesagt und geschrieben werden. Was zur Unzeit, also gegen den kulturellen *mainstream*, auf den Markt kommt, wird ausgeblendet oder unterdrückt. So lässt sich beispielsweise zeigen, dass die in der französischen Nachkriegsgesell-

schaft erfolgreichen Mauthausen-Erzählungen *Ceux qui vivent* (1947) von Jean Lafitte, *La dernière forteresse* (1950) von Pierre Daix und *Les triomphants* (1953) von Paul Tillard allesamt das Bild eines heroischen Widerstands vor allem kommunistischer Häftlinge zeichnen, der am Ende in einer erfolgreichen Selbstbefreiung vor Eintreffen der – völlig überforderten – Amerikaner gipfelte. Dieses Erzählmuster entspricht dem in den 50er Jahren aufgebauten Résistance-Mythos und gibt französischen KZ-Überlebenden ein kollektives Narrativ vor, das lange Zeit die Zeugnisliteratur bestimmte. Texte, die diesem Muster nicht entsprachen, fanden kaum Gehör. So wurde der eindrucksvolle Erinnerungstext des Häftlingsarztes François Wetterwald, *Les morts inutiles* (1946), der illusionslos den Prozess der Entmenschlichung im KZ Ebensee schildert, unmittelbar nach seinem Erscheinen in den Éditions de Minuit, einem angesehenen Résistance-Verlag, auf Druck der kommunistischen Partei wieder vom Markt genommen. Auch andere heterodoxe Texte, vor allem überlebender Juden, konnten in der unmittelbaren Nachkriegszeit nur in Klein- oder Selbstverlagen erscheinen.

Für eine kooperative Herangehensweise an Erinnerungstexte

Das bisher Gesagte müsste Historikern, die mit Ego-Dokumenten (im Sinne von Selbstzeugnissen) arbeiten, vertraut vorkommen. Sie sind dafür sensibilisiert, dass der Inhalt eines Textes von seiner Form nicht ablösbar ist, und achten auf die unterschiedliche sprachliche Gestaltung, diskursive bzw. narrative Konstruktion und kommunikative Pragmatik der untersuchten Textsorten. Im Hinblick auf lebensgeschichtliches Erzählen heben sie die Rolle des ‚schreibenden‘ Ichs hervor, das die Vergangenheit aus seiner gegenwärtigen – von persönlichen Intentionen und zeitgenössischen Diskursen bedingten – Perspektive darstellt, so dass mit einem „hohen Maß an Selbststilisierung, Verunklärung oder auch Verfälschung“ (Rutz, 2002: 12) gerechnet werden müsse. Sie interessieren sich daher für die „Brüche und Widersprüche in den erzählten Geschichten“ und fragen nach dem Verhältnis zwischen dem „Wortlaut“ eines Textes und seinen „unausgesprochenen, verdrängten oder versteckten Elementen“ (Rutz, 2002: 15).

Diese Überlegungen, die Andreas Rutz am Beispiel von Selbstzeugnissen zur mentalitätsgeschichtlichen Erforschung des Menschen in der Frühen Neuzeit anstellt, decken sich weitgehend mit meinem Vorschlag zu einer ‚symptomatologischen‘ Herangehensweise an die Erinnerungstexte von KZ-Überlebenden. Eine solche Lektüre eröffnet einen Ausweg aus der Schwierigkeit, mit der schon Jacques Presser konfrontiert war, als er Interviews auswertete, die er mit Opfern, Tätern und *bystanders* der Shoah geführt hatte:

He was faced with people, whose memories were so painful that they could not recount or even wanted to remember them, but also with people who unconsciously, but more often consciously changed and rewrote their memories (Dekker, 2002: 8).

Erinnerungen, die so schmerzhaft – so ‚traumatisch‘ – sind, dass niemand sie erzählen will und es dennoch tut, bringen mündliche und schriftliche Texte hervor, die die Spuren eines Unsagbaren tragen. Um sie angemessen verstehen zu können, sollte die Geschichtswissenschaft ihr geschärftes Problembewusstsein in eine – zumindest teilweise – neue Praxis übertragen und jeden dieser Texte in seiner Besonderheit zu verstehen suchen.

Literaturwissenschaftler mit ihrer an der Höhenkamm-Literatur geschulten Fähigkeit zur Analyse hochkomplexer Werke verfügen zweifellos über das Know-how, um einen Beitrag zur individualisierenden Auslegung der Erinnerungstexte von KZ-Überlebenden zu leisten. Die Frage ist, ob sie bereit sind, ihr legitimes Interesse an der ‚ästhetischen Qualität‘ (Laferl, 2006: 455) der von ihnen untersuchten Werke ‚nicht‘ zur Voraussetzung der Beschäftigung mit einer Art von Texten zu machen, die schon die schwächere Bedingung der Literarizität, wenn überhaupt, nur in ganz unterschiedlichem Ausmaß erfüllen. Was könnte die Literaturwissenschaft durch eine solche – vorläufige – Suspension des ästhetischen Urteils gewinnen? Die Verschiebung der Frage nach der ‚ästhetischen Qualität‘ ans Ende der Untersuchung würde die Möglichkeit eröffnen, die Funktion literarischer Techniken bei der Vermittlung testimonialer Wahrheit differenzierter zu diskutieren, nicht zuletzt dank der Einsicht in die Schwierigkeit und, mitunter, das Scheitern ihrer Versprachlichung. Die literaturwissenschaftliche Untersuchung vergessener Erinnerungstexte könnte ein besseres Verständnis der Kanonisierung der ‚großen‘ Werke der Lagerliteratur ermöglichen, nicht zuletzt eine begründete Kritik ihrer kontextabhängigen Kriterien. Die hierfür erforderliche Erforschung größerer Textkorpora entspricht einem Trend der *Digital Humanities*, der unter dem Label *distant reading* (Moretti, 2013) mittlerweile auch in der Literaturwissenschaft angekommen ist. Das *distant reading* behandelt große Mengen an Texten als Datensätze, die digital ausgewertet werden, um Strukturen zu erkennen und in Karten, Diagrammen, Grafiken, Listen usw. zu visualisieren. Im Gegensatz dazu beharrt der hier vertretene hermeneutische Ansatz auf einem *close reading*, das durch eine sorgfältige individualisierende Lektüre die Ausdrucksschwierigkeiten der Überlebenden der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagers KZ-Überlebenden ernstnimmt. Nur so lässt sich die Polyphonie eines Korpus von Texten erschließen, dem Hannah Arendt in der deutschen Ausgabe von *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft* eine „ausgeprägte Monotonie“ (Arendt, 2005: 908-909) attestierte.

Hatte Christopher F. Laferl in *Klio und ihre anmutigen Schwestern* die unterschiedlichen Aufgaben von Geschichts- und Literaturwissenschaft herausgearbeitet und für die Anerkennung der Legitimität der für die Wissenschaft von der Literatur konstitutiven „ästhetischen Fragestellung“ (Laferl, 2006: 456) geworben, so möchte ich – wobei das eine das andere nicht ausschließt – für eine fallbezogene Kooperation plädieren, die sowohl den Historikern als auch Literaturwissenschaftlern abverlangt, aus den gewohnten Gleisen der eigenen Fachdisziplin hinauszutreten.

Bibliografie

- Amelang, James S. (1996). Spanish autobiography in the early modern era, in: Schulze, Winfried (Hg.). *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*. Berlin, Akademie, S. 59-71.
- Arendt, Hannah (2005). *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München/Zürich, Piper.
- Dekker, Rudolf (2002). Introduction, in: Dekker, Rudolf (Hg.). *Egodocuments and history. Autobiographical writing in its social context since the Middle Ages*. Hilversum, Verloren, S. 7-20.
- Depkat, Volker (2019). Ego-documents, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.). *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Berlin [et al.], de Gruyter, S. 262-267.
- Fabréguet, Michel (1999). *Mauthausen. Camp de concentration national-socialiste en Autriche rattachée (1938-1945)*. Paris, Champion.
- Freund, Florian (1989). ‚Arbeitslager Zement‘. *Das Konzentrationslager Ebensee und die Raketentrüstung*. Wien, Verlag für Gesellschaftskritik.
- Friedländer, Saul (2007). *Das Dritte Reich und die Juden. Die Jahre der Verfolgung 1933-1939. Die Jahre der Vernichtung 1939-1945*. München, Beck.
- Garbarini, Alexandra (2006). *Numbered Days: Diaries and the Holocaust*. New Haven/London, Yale University Press.
- Greyerz, Kaspar von (2010). Ego-documents. The last word?, in: *German history*, Vol. 28, Nr. 3, S. 273-282.
- Kuon, Peter (2007). Scrittura autobiografica e racconto di deportazione, in: *Intersezioni. Rivista di storia delle idee*, Vol. 27, Nr. 3, S. 441-458.
- Kuon, Peter (2013). *L'écriture des revenants. Lectures de témoignages de la déportation politique*. Paris, Kimé.
- Kuon, Peter (2018). Kanonisierung und Marginalisierung. Zu den Anfängen der französischen Lagerliteratur, in: Asholt, Wolfgang [et al.] (Hgg.). *Engagement und Diversität. Frank-Rutger Hausmann zum 75. Geburtstag*. München, AVM, S. 335-354.
- Kuon, Peter (2023). Ich-Umschreibungen. Zum Problem der Autobiographie in Überlebentexten, in: Alexander Prenninger [et al.]. *Leben und Erinnern nach Mauthausen*. Wien/Köln/Weimar, Böhlau, [im Druck].
- Laferl, Christopher F. (2006). *Klio und ihre anmutigen Schwestern*. Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft, Literatur und Geschichtswissenschaft, in: *Romanische Forschungen*, Vol. 118, Nr. 4, S. 437-459.

- Mesnard, Philippe (2007). *Témoignage en résistance*. Paris, Stock.
- Moncond'huy, Dominique (Hg.) (2021). *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*. Paris, Gallimard.
- Moretti, Franco (2013). The Slaughterhouse of Literature, in: Moretti, Franco. *Distant Reading*. London/New York, Verso, S. 63-89.
- Morina, Christina (2022). *Bystanding and the Holocaust in Europe. Experiences, Ramifications, Representations, 1933 to the present* [Balzan Project]. <<https://www.uni-bielefeld.de/fakultaeten/geschichtswissenschaft/abteilung/arbeitsbereiche/zeitgeschichte/forschung/balzan-bystanding-project/research/>> (28.09.2022).
- Neuhofner, Monika (2008). Identité, vérité et traumatisme: le témoignage de François Wetterwald, in: Peter Kuon (Hg.). *Trauma et texte*. Frankfurt am Main [et al.], Lang, S. 273-283.
- Presser, Jacques (1965). *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 1940–1945*. 2 Bände. Den Haag, Staatsdrukkerij/Martinus Nijhoff.
- Presser, Jacques (1969). Memoires als geschiedbron, in: Presser, Jacques. *Uit het werk van dr. J. Presser*. Hg. von Maarten C. Brands [et al.]. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, S. 277-282.
- Rutz, Andreas (2002). Ego-Dokument oder Ich-Konstruktion? Selbstzeugnisse als Quellen zur Erforschung des frühneuzeitlichen Menschen, in: *zeitenblicke*, Vol. 1, Nr. 2. <<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2002/02/rutz/index.html>> (22.09.2022).
- Schröder, Dominique (2020), „Niemand ist fähig das alles in Worten auszudrücken“: *Tagebuchschreiben in nationalsozialistischen Konzentrationslagern 1939-1945*. Göttingen, Wallstein.
- Stern, Anne-Lise (2004). *Le savoir-déporté. Camps, histoire, psychanalyse*. Paris, Seuil.
- Schulze, Winfried (1996). Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegung für die Tagung „Ego-Dokumente“, in: Schulze, Winfried (Hg.), *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*, Berlin, Akademie, S. 11-30.
- Steuer, Janosch (2017). „Ein Drittes Reich, wie ich es auffasse“: *Politik, Gesellschaft und privates Leben in Tagebüchern 1933-1939*. Göttingen, Wallstein.
- Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. (2016). Einleitung, in: Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. (Hgg.). *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Stuttgart, Reclam, S. 9-41.

„[E] assi das tuas perguntas e minhas repóostas faremos hum diálogo inoçente pera inoçêtes“: Die Selbstinszenierung João de Barros’ in seinen Lehrdialogen (1540)*

Oliver Zimmermann

Einleitung

„[N]enhũa linguagem podia convir mais a vós e a mim que a que tratasse de mercadoria, feita em colóquios, por ser tempo deles“ (Barros, 1983: 5; Herv. d. Verf.).¹ So begründet João de Barros (1496-1570), einer der bedeutendsten volkssprachlichen Humanisten Portugals, im Widmungsschreiben seines ersten, 1532 publizierten Dialogs *Ropica Pnefma* die Wahl dieses *modus scribendi*: Es handle sich dabei um eine Gattung, die seinerzeit *en vogue* war und von der – so ließe sich der Gedanke weiterspinnen – jeder große Geist, der etwas auf sich hielt, damals wie selbstverständlich Gebrauch machte.²

Dass die zeitgenössische ‚Angesagtheit‘ dieser Textsorte nicht der einzige Grund war, aus dem Barros sich dafür entschied, wird deutlich, wenn man sich seine zwischen Dezember 1539 und Januar 1540 nacheinander publizierten didaktischen Werke vor Augen führt. Denn von den insgesamt fünf Texten, die diese Lehrwerksreihe umfasst, sind gleich zwei in Dialogform verfasst: So folgen auf die *Cartinha para aprender a ler silabando*, den Katechismus *Preceitos e mandamentos da Igreja, com algumas doutrinas católicas em que os meninos devem ser doutrinados* und die *Gramática da língua portuguesa* der relativ bekannte *Diálogo em louvor da nossa linguagem* und der *Diálogo da viciosa vergonha*, ein moralischer Traktat über die rechte Gottesfurcht; beide wurden im Abstand weniger Tage im Januar 1540 gedruckt. Nicht zu diesem ursprünglich konzipierten

* Christopher F. Laferl mit großem Dank zugeeignet, für all die Dialoge, die ich mit ihm führen durfte, und ebenso für all jene, die ich noch mit ihm werde führen dürfen.

¹ Zum Ausdruck *Kolloquium* als synonyme Gattungsbezeichnung zu *Dialog*: cf. Zappala, 1989.

² Ebenso wie dies Erasmus getan habe, obgleich dessen *Colloquia* (1518), so Barros weiter, „já são velhos“ (Barros, 1983: 5).

Lehrpaket, wohl aber zum pädagogischen Projekt Barros' zählen noch einige weitere Werke, darunter auch welche, die in seinen Texten vorangekündigt werden, er letztlich jedoch nie realisiert hat.³ Eines, das hingegen sehr wohl die Drucklegung erlebt hat, und das nur rund zweieinhalb Monate nach Erscheinen der beiden genannten Dialoge, am 27. März 1540, ist ein weiterer derart gestalteter Prosatext, der *Diálogo de preceitos morais com prática deles, em modo de jogo*, in dem ein moralisches Brettspiel auf Basis der aristotelischen Ethik vorgestellt wird. Der letzte von Barros geschriebene, allerdings nicht mehr zu seinem Lehrpaket hinzuzurechnende Dialog ist der uns nur in Manuskriptform überlieferte *Diálogo evangélico sobre os artigos da fé contra o Talmud dos Judeus* (1543), ein interreligiöses Streitgespräch im Stil einer allegorischen *disputatio*.

Der *Diálogo de preceitos morais* erschien 1563 unter dem leicht veränderten Titel *Diálogo de João de Barros com dois filhos seus, sobre preceitos morais em modo de jogo* in einer zweiten Auflage, womit im Unterschied zur Erstausgabe explizit auf die Sprecherfiguren hingewiesen wird, nämlich auf Barros bzw. sein dialoginternes Alter Ego, das als Autor-*persona* das Gespräch mit zweien seiner Kinder führt. Auch im *Diálogo em louvor da nossa linguagem* und im *Diálogo da viciosa vergonha* tritt eine Vaterfigur auf, die unschwer als Autofiguration Barros' zu identifizieren ist, wobei sich die Unterrichtung in diesen beiden Werken auf einen Sohn beschränkt.

In diesem Beitrag wird es nach einer kurzen Einführung zu den Möglichkeiten und Grenzen der Selbstinszenierung in der Gattung des Dialogs um die Fragen gehen, wie sich uns diese in den drei 1540 erschienenen Lehrer-Schüler-Dialogen João de Barros' präsentiert, welches Bild der portugiesische Humanist also von sich und seinem Wirkungskreis in seiner Rolle als *magister domesticus* entwirft, inwiefern dieses historisch referentialisierbar ist und welches Selbstverständnis den (fingierten?) Gesprächen mit seinen Kindern zu entnehmen ist.⁴

Möglichkeiten und Grenzen der Selbstinszenierung im Dialog

Wie Gómez in seiner wegweisenden Studie zum spanischen Renaissancedialog anmerkt – und diese Feststellung ist analog für die portugiesische Produktion zu konstatieren –, kommt es im 16. Jahrhundert relativ häufig vor, dass der Autor⁵ in dem (den) von ihm verfassten Dialog(en) als eines der Redesubjekte auftritt.

³ Zum pädagogischen Projekt Barros': cf. Araújo, 2003: 27-33; Boxer, 2002: 81-94.

⁴ Barros' erster und letzter Dialog dienen aufgrund ihres allegorischen Settings und der in ihnen auftretenden Sprecherfiguren nicht für die uns in diesem Beitrag interessierende Fragestellung und wurden deshalb von der Analyse exkludiert.

⁵ Aus Platz- und Spracheffizienzgründen sowie aus Leserfreundlichkeit bediene ich mich bei derlei Formulierungen des generischen Maskulinums.

Tatsächlich sei es ein wesentliches Attraktivitätskriterium dieser Textsorte, Autobiografie und Unterrichtung darin vereinen zu können (Gómez, 1988: 22), was freilich insbesondere dann zutreffen musste, wenn man sich auch im realen Leben dem Lehren widmete. Der Verfasser eines didaktischen Dialogs lässt sich für gewöhnlich mit dem Hauptsprecher desselben identifizieren, der gemeinhin die mit Abstand meisten Redeanteile innehat, während sich die Rolle der unterrichteten Figur(en) im Normalfall auf das Stellen von Fragen und/oder Äußern von Zweifeln beschränkt und sich so durch ein eher passives Verhalten auszeichnet (Gómez, 1988: 53), ein Muster, das auch die drei Lehrdialoge Barros' durchzieht.

Das ‚Subjekt der Theoriebildung‘ im Dialog (also die in verbale Interaktion tretenden Figuren) ist – von den paratextuellen Elementen und den Kommentaren einer extradiegetischen Erzählinstanz, wie sie in narrativen Dialogen vorgebracht werden, einmal abgesehen – dabei stets als textinterne Instanz zu begreifen (Häsner, 2006: 156, 170).⁶ Die Inszenierung des Erkenntnisvorgangs im Dialog ist als die Funktion eines fiktiven Gesprächsgeschehens zu bewerten, „an dem der Autor *qua* Autor keinesfalls partizipiert, sondern das [. . .] er vielmehr als sein abwesender Souverän, als *auctor absconditus*, kontrolliert“ (Häsner, 2006: 169). Dies trifft auch dann zu, wenn eine der Figuren den Namen des Autors trägt, biografische Parallelen zu diesem aufweist und zweifellos als sein Sprachrohr fungiert: Aus ihrer fiktionsimmanenten Position heraus kann sie nicht als Verfasser des Textes, der sie abbildet, agieren und sprechen – sie verbleibt notwendigerweise auf der Ebene eines dargestellten, erlebenden Subjekts innerhalb des aktuellen Dialogtexts (Häsner, 2006: 170).

Wie Häsner richtig anmerkt, würde eine einseitige Fokussierung der Tatsache, dass im Rahmen eines Dialogs „stets und mit gattungskonstitutiver Notwendigkeit empirisch arme und topisch präformierte Subjekte mit zumeist exemplarischer Funktion in ebensolchen Welten“ (Häsner, 2006: 179) modelliert werden, über das primäre Anliegen der Textsorte hinwegtäuschen, die Komplexität einer funktionierenden Kommunikationsgemeinschaft abzubilden, die auf keinen der Gesprächsteilnehmer reduziert werden kann. Vielmehr konstituieren die Sprecher eine mehr oder weniger homogene Gruppe, die uns als archetypische Konstellation von Lehrer und Schüler(n) für gewöhnlich in einem gewissen soziologischen Milieu (geistliches, höfisches oder humanistisches Setting) begegnet. Damit ist dem Dialog ein Potenzial der ‚Welterzeugung‘ zuzusprechen, das anderen theoriebildenden Gattung verwehrt bleibt (Häsner, 2006: 180). Das von Greenblatt unter der Bezeichnung *self-fashioning* 1980 eingeführte Konzept (Greenblatt, 1995), das im Fall des Dialogs aufgrund seiner Tendenz zur Inszenierung einer referen-

⁶ Und damit anders als z. B. in einem Essay, in dem das sich zum Ausdruck bringende Textsubjekt mit dem ‚Subjekt der Theoriebildung‘ (also mit dem Autor) koinzidiert (Häsner, 2006: 169).

tialisierbaren, zumindest aber empirischen Welt einer Diskursgemeinschaft vonseiten der Forschung vermehrt auf das eines *community-fashioning* angehoben wurde (so etwa von Häsner, 2006: 180-189), stellt damit eine Leistung *sui generis* des Dialogs dar, die von der Fiktionalität der Gattung profitiert.

Die Selbstinszenierung Barros' in seinen Lehrdialogen

Ich sehe dich nicht nur als Förderer der literarischen Studien, denen ich mich widme, sondern auch als Verantwortlichen meiner gesamten Ausbildung, was die guten Sitten und Pflichten in allen Lebenslagen anbelangt. Denn indem du dafür sorgtest, deine Kinder bei dir zuhause zu unterrichten und sie in den besten Künsten zu lehren, kam auch ich damals als Gast im Jünglingsalter der Wissenschaft wegen zu dir [...] (zit. Ramalho, 1983: 303; Übers. d. lat. Orig. O. Z.).

So äußert sich Aquiles Estaço (1524-1581), seinerseits ebenfalls ein bedeutender portugiesischer Humanist, im Widmungsbrief seines 1551 publizierten Kommentars zu den Werken Ciceros, über seinen ehemaligen Lehrer und Mentor João de Barros, mit dem ihn Zeit seines Lebens eine enge Freundschaft verband.⁷ Im Kontext unseres Anliegens dient diese Aussage zunächst einmal als Beleg dafür, dass sich Barros offenbar tatsächlich als derjenige *magister domesticus* betätigte, als den er sich in seinen drei 1540 erschienenen Dialogen darstellt. Zudem weisen die Ausführungen Estaços darauf hin, dass Barros nicht nur seinen eigenen Kindern Hausunterricht erteilte, sondern auch auswärtigem Nachwuchs, wobei er den Lehrberuf – glaubt man den Worten seines einstigen Schülers – mit Bravour ausübte. Die Sprecherkonstellationen der drei Dialoge im mimetischen Modus (d. h., sie verfügen über keine extradiegetische Erzählinstanz) sind folglich, ebenso wie die textinternen situativen Umstände, als eindeutig referentialisierbar und damit als durchaus authentisch zu bewerten. Werfen wir einen kurzen Blick darauf, bevor wir den Fokus auf die Autofiguration Barros' und das daraus ableitbare Selbstverständnis des Humanisten legen.

Was zunächst die Informationen zu den raumzeitlichen Verhältnissen betrifft, so sind diese zwar nur sehr spärlich, aus den Gesprächen geht jedoch hervor, dass sie im Privaten – schätzungsweise im Hause des *Pai*, also der Familie Barros – stattfinden, und das an Tagen bzw. zu Tageszeiten, während derer der Vater von seinen *negotia* befreit ist und Zeit hat, sich einem *otium cum dignitate* hinzugeben. Dieses besteht in allen drei Dialogen darin, seinem Nachwuchs wertvolle Lektionen fürs Leben zu erteilen, eine Tätigkeit, die er sich selbst mehr zutraut als so manchem Zeitgenossen, wie wir noch sehen werden. Aufgrund verschiedener Hinweise wissen wir außerdem, dass die dialoginterne Gesprächshandlung

⁷ Zum freundschaftlichen Verhältnis zwischen Barros und Estaço: cf. Ramalho, 1983: 301-310.

in der Autorengegenwart, also etwa zeitgleich mit der Entstehung der *Diálogos*, anzusiedeln ist.

Hinsichtlich der Sprecherkonstellation wurde bereits erwähnt, dass sich der *Diálogo em louvor da nossa linguagem* (nachfolgend DLL) und der *Diálogo da viciosa vergonha* (nachfolgend DVV) zwischen Vater und Sohn, der *Diálogo de preceitos morais* (nachfolgend DPM) zwischen Vater, Sohn und Tochter abspielen. Während der Name des Vaters dialogintern unerwähnt bleibt – er wird als *Pai* markiert und von seinen Kindern als *senhor* und *vossa mercê* angesprochen –, erfahren wir, dass der Sohn in allen drei Texten António heißt, die Tochter Catarina. Im DPM geschieht dies über die Sprecherindikation und entsprechende Anreden des Vaters, im DVV über eine Äußerung des Vaters zu Beginn des Gesprächs (Barros, 1540: f 3a r).⁸ Im DLL wissen wir davon einerseits aufgrund eines Lapsus, der vermutlich in dem den Drucker ausgehändigten Manuskript Barros' zu suchen wäre, lautet die Figurenbezeichnung, ebenso wie im DVV, doch eigentlich *Filho*, bis auf eine Stelle kurz vor Ende des Textes, an der er versehentlich als *António* markiert wird (Barros, 2007: 56). Andererseits wird der Sohn vom Vater als Mitbeteiligter des DVV, „que tu e eu o outro dia compusemos“ (Barros, 2007: 41), genannt, wobei das Verb *compor* eine interessante Wortwahl im Sinne des Entstehungsprozesses jenes Textes in der dialoginternen Welt präsentiert.⁹ Ob und inwiefern dieser auch so in der dialogexternen, also realen Welt, stattgefunden hat, ist schwer zu sagen. Immerhin könnten Barros und sein Sohn ein derartiges Gespräch durchaus geführt haben; dasselbe gilt für den DLL und den DPM. Abgesehen davon präsentiert diese Textstelle eine intertextuelle Referenz, wie sie in den drei Dialogen Barros' des Öfteren vorkommen, worauf ich gleich noch zu sprechen kommen werde.

Dass Barros einen Sohn namens António hatte, wissen wir ebenfalls dank dem Widmungsbrief von Estaço. So erinnert er sich an ihn als talentierten jungen Mann, der ihm in Begabung und Fleiß, kaum jedoch hinsichtlich seines Alters voraus gewesen sei (Ramalho, 1983: 303). Insofern kann schlussgefolgert werden, dass António zum Zeitpunkt der Entstehung der drei Dialoge (1539/40) ungefähr 16 Jahre alt war, was auch dem Wissensstand seines dialoginternen Alter Egos entspricht. Ob er der älteste (Coelho, 1997: 28) oder der zweitälteste Sohn Barros' war, wie Faria (1624: f 36 r) behauptet, wäre noch zu ermitteln. Jeden-

⁸ Da in der Erstausgabe des DVV die beiden ersten paginierten Blätter aufgrund eines Druckfehlers mit einer 3 beziffert wurden, unterteile ich sie in f 3a r/v (erstes Blatt 3) und f 3b r/v (zweites Blatt 3).

⁹ Auffällig ist an dieser Aussage außerdem, dass der DVV offensichtlich bereits geführt bzw. ‚verfasst‘ wurde, bevor Vater und Sohn das im DLL wiedergegebene Gespräch führen, und das, obwohl der DLL in der Lehrwerksreihe vor dem DVV gereiht ist und letztlich auch vor diesem erschien. Die Gesprächschronologie entspricht hier also nicht der Werkchronologie.

falls war er älter als seine Schwester Catarina, deren reale Existenz ebenfalls als gesichert angenommen werden darf und die zur selben Zeit etwa zwölf Jahre alt gewesen sein dürfte. Dies ergibt sich nicht nur aus dem Umstand, dass sie die primäre Adressatin des im DPM erklärten Spiels ist, das nach Aussage des Vaters „[e]m a mocidade“ (Barros, 2018: 400) gespielt werden sollte, sondern auch aus der Tatsache, dass sie dieses Spiel – so die Aufforderung des *Pai* – der ungefähr gleichaltrigen Infantin Maria beibringen sollte (Barros, 2018: 388).¹⁰

Obschon uns mit den bis hierher angeführten Aspekten genügend Beweise dafür vorliegen, um die anonym auftretende Vaterfigur als Autor-*persona* zu identifizieren, beinhalten alle drei Lehrdialoge, wie angesprochen, zusätzlich zahlreiche intertextuelle Bezüge, die uns das diesbezügliche *quod erat demonstrandum* liefern. Barros hat diese Referenzen aber sicherlich nicht nur deshalb vorgenommen, um aufseiten seines Lesepublikums keine Zweifel dahingehend bestehen zu lassen, dass es sich bei dem *Pai* um sein Alter Ego handelt. Sehen wir uns, bevor wir dazu übergehen, seine diesbezüglichen Beweggründe zu eruieren, zunächst an, welche Texte Barros' angeführt werden: Im DLL bekennt sich der Vater nicht nur als Mitbeteiligter bei der Erstellung des DVV, sondern wird als Verfasser der *Cartinha* (Barros, 2007: 41) angegeben und verweist selbst zweimal auf diese (Barros, 2007: 54, 55) sowie einmal auf seine *Gramática* (Barros, 2007: 42); im DVV wird er von seinem Sohn nicht nur als Autor der *Gramática* (Barros, 1540: f 3a r), sondern auch eines Traktats über ‚geistige Handelsware‘ (*mercadoria espiritual*), womit *Ropica Pnefma* gemeint ist, genannt (Barros, 1540: f 13 v); im DPM wird er als Verfasser der *Cartinha* (Barros, 2018: 392) und des DVV (Barros, 2018: 411) bezeichnet. Darüber hinaus werden in allen drei Dialogen vom Alter Ego Barros' auch Werke erwähnt bzw. angekündigt, die der reale Barros geplant hatte, sie zu Papier zu bringen, er aufgrund von Zeit- oder Nachfragemangel aber letztlich nicht realisiert hat (Barros, 1540: f 3a r; Barros, 2007: 41; Barros, 2018: 420).

Nun stellt sich die Frage, aus welchen Gründen unser *magister domesticus* so zahlreiche intertextuelle Bezüge in seinen drei Lehrdialogen hergestellt hat. Dienen sie etwa als simple dialoginterne Referenzen, deren Zweck einzig und allein darin besteht, das Gespräch zu initiieren bzw. voranzutreiben? So fragt der Sohn zu Anfang des DLL den Vater, ob er schon die Neuigkeit vernommen habe, dass Prinz Philipp, der Sohn Johanns III., mit dem Lesen begonnen habe, und berichtet weiter, dass er sich daraufhin beim Überbringer dieser Nachricht erkundigt

¹⁰ Mit *D. Maria* ist nicht die im Juni 1521 geborene Tochter Manuels I. gemeint, wie Móniz (2018, 388, Fußnote 9) in seiner kritischen Ausgabe des DPM fälschlicherweise behauptet, sondern die älteste Tochter Johanns III., die am 15.10.1527 geboren wurde. Nicht nur, dass uns Barros dies in seiner zweiten *Década da Ásia* selbst mitteilt (Barros, 1988: 178), es würde auch keinen Sinn ergeben, dieses Spiel, das für das Jugendalter vorgesehen ist, mit einer damals 18-Jährigen zu spielen.

habe, ob der Grund dafür wohl die jüngst erschienene *Cartinha* des Vaters, die dem Prinzen gewidmet ist, sei; der *Pai* glaubt jedoch nicht an einen derartigen Zusammenhang. Die Mutmaßung des Sohnes fungiert hier als Gesprächsaufhänger, führt sie den Vater doch anschließend über die Nennung anderer, noch nicht realisierter Werke hin zu dem Vorschlag, dass diese „sejam recompensados com louvarmos a nossa linguagem, que temos posta em arte“ (Barros, 2007: 42). Im DVV erfolgt der Gesprächseinstieg dadurch, dass der Sohn dem Vater die Hefte aus seiner Privatbibliothek bringen soll, und zwar die, in denen er die *Gramática* niedergeschrieben hat. Ein nach Aussage des *Pai* noch nicht fertiggestellter Traktat über ethische Fragen führt die beiden zum Thema der Moral, zu dem der Vater in den erbetenen Heften lehrhafte Einträge vornehmen möchte. Aus eben diesem Vorhaben resultiert letztlich der uns vorliegende Dialog: „E se acerca desta matéria da uiciósa uergonha deseiares saber algũa cousa, podes perguntár: e assi das tuas perguntas e minhas repóostas faremos hum diálogo inoçente pera inoçêtes“ (Barros, 1540: f 3a v). Für die meisten der ermittelten Bezugnahmen greift dieser Erklärungsansatz allerdings zu kurz.

Sind die Bezüge dann eher als geschickte Vermarktungsstrategie Barros' zu bewerten? Denn indem er Querverweise auf seine anderen Werke anstellt, erfährt das Lesepublikum ja von diesen, was insofern Sinn ergeben würde, als dass sie nicht in Form eines Buches, sondern in separaten Drucken erschienen. Diese Annahme kann allerdings (wenn überhaupt) nur für den DPM zutreffen, da dieser, wie in der Einleitung erwähnt, zwar zum pädagogischen Projekt Barros', nicht aber zum ursprünglich konzipierten Lehrpaket zählt. Der DLL und der DVV hingegen sollten von Anfang an innerhalb ein und desselben Buches erscheinen, so dass Bezugnahmen aus Gründen besserer Vermarktung ausgeschlossen werden können. Dass er die Werksreferenzen eingefügt hat, nachdem er von der Intention des Druckers, die Texte gesondert herauszugeben, Wind bekommen hatte, ist aufgrund der Kürze der Zeit zwischen Manuskripteinreichung und Drucklegung ebenfalls kaum vorstellbar. Was Barros hingegen nachträglich ergänzt hat, sind die Prologe, die der dem DLL vorangehenden *Gramática* und dem DVV vorangestellt wurden und in denen ebenfalls auf die bereits erschienenen Werke aufmerksam gemacht wird. Hinsichtlich der in den Gesprächen getätigten intertextuellen Referenzen sind dagegen andere Gründe in Betracht zu ziehen.

Sehen wir uns dazu an, wie sich António und Catarina zu den von ihrem Vater konzipierten Lehrbüchern und ihrer didaktisch-methodischen Aufbereitung äußern bzw. der Urheber der Dialoge sie dazu äußern lässt. Im DLL sagt der Sohn:

Pois quanto ao proveito dos próprios portugueses, eu e o que for experimentado o pode julgar, cá, se não soubera da gramática portuguesa, o que me vossa mercê ensinou, parece-me que em quatro anos soubera da latina pouco, e dela muito menos, mas com saber a portuguesa fiquei aluminado em ambas [...] (Barros, 2007: 54).

Die als essenziell erachtete Beherrschung der Grammatik des Portugiesischen, deren Erlernung António seinem Vater verdankt, ist zugleich als indirekte Anpreisung von Barros' *Gramática* zu lesen, da damit ja eben dieser Ansatz verfolgt wird. Untermauert wird dieses Argument durch den Hinweis, dass nicht nur er, sondern ein jeder, der nach dieser Methode lerne, diese Erfahrung bestätigen könne. Im DPM bringt Catarina im Zuge der Besprechung des Spielplans ihr Wissen zu den sieben Kardinaltugenden wie folgt ein: „na cartinha que compôs [vossa mercê, also der Vater], por onde meus irmãos e eu aprendemos a ler, me lembra estarem estas três virtudes com as quatro que estão abaixo delas, a que chama-va cardeais“ (Barros, 2018: 392). Wie Catarina mit ihrer Aussage demonstriert, erweist sich die *Cartinha* Barros' als mnemotechnisch vorteilhaftes und damit didaktisch gut aufbereitetes Lehrwerk, haben sie und ihre Geschwister mit diesem doch nicht nur das Lesen gelernt, dank der zahlreichen Abbildungen ist es ihr außerdem gelungen, die Inhalte, die in dem der *Cartinha* beigegebenen Katechismus vermittelt werden, im Gedächtnis zu behalten.

Das Alter Ego Barros' erfährt mittels derartiger Äußerungen im Umkehrschluss eine Rühmung als guter Lehrer bzw. Lehrbuchautor, und obschon der reale Barros sie den Alter Egos seiner Kinder geschickt in den Mund legt, um kein wiederholtes Selbstlob zu tätigen, tut er als Verfasser all dieser Werke indirekt letztlich genau das. Wie konkrete Aussagen des Vaters zeigen, ist er sich seiner Vermittlungskompetenz durchaus bewusst, wobei aufgrund der Rolle dieser Figur als Sprachrohr Barros' zweifellos angenommen werden darf, dass auch dem Texturheber ein derartiges Selbstbewusstsein zu eigen war. So verteidigt er im DLL seine Überzeugung, am zielführendsten bzw. zweckdienlichsten für das Erlernen des Lesens im Kindesalter sei „uma cartilha que aí há de letra redonda, por que os meninos levemente saberão ler, e assim os preceitos da nossa fé que nela estão escritos convertem-nos a estas doutrinas morais de bons costumes“ (Barros, 2007: 55); dass Barros mit seiner *Cartinha* ein eben solches Lehrwerk darbietet, ist natürlich kein Zufall. Doch nicht nur dem Nachwuchs der Portugiesen, auch den Kindern indigener Völker in den portugiesischen Kolonien in Afrika, Fernost und Fernwest werde es ermöglicht, „por esta nossa arte aprenderem a nossa linguagem, com que possam ser doutrinados em os preceitos da nossa fé, que nela vão escritos“ (Barros, 2007: 54).¹¹ Seine größte Hoffnung ist es dementsprechend, dass seine Lehrwerke von der Obrigkeit für gut befunden und in den Schulen eingesetzt werden (Barros, 2007: 41). Dieses Selbstverständnis als guter Lehrer geht einher mit einer Kritik an anderen zeitgenössischen Lehrpersonen. So erwidert der Vater im DLL auf die weiter oben zitierte Aussage seines Sohnes das Folgende:

¹¹ Dieser Wunsch Barros' erinnert an die Überzeugung Nebrijas, „que siempre la lengua fue compañera del imperio“ (Nebrija, 1992: 99).

Eu quero confirmar essa tua verdade, com testemunho do que já vi em algumas escolas da gramática latina. Por os mestres não saberem as regras da nossa, lhes era tão dificultoso achar as matérias da latina, que tinham cartapácios de latins em linguagem, por onde os davam aos moços, como fracos pregadores, sermonários para todo o ano (Barros, 2007: 54).

Die Ursache für die mangelnde Lehrkompetenz vieler ‚Meister‘ besteht für ihn darin, dass

[n]em todos os que ensinam ler e escrever não são para o ofício que têm, quanto mais entendê-la [die portugiesische Grammatik], por clara que seja. E ainda que isto não seja para ti, di-lo-ei para quem me ouvir, como homem zeloso do bem comum (Barros, 2007: 54-55).

Erbost über diesen Missstand, redet sich das Alter Ego Barros' daraufhin förmlich in Rage:

Uma das coisas menos olhada que há nestes reinos é consentir, em todas as nobres vilas e cidades, qualquer idiota e não aprovado em costumes de bom viver poer [sic] escola de ensinar meninos. E um sapateiro, que é o mais baixo ofício dos mecânicos, não põe tenda sem ser examinado. E este, todo o mal que faz, é danar a sua pele, e não o cabedal alheio, e maus mestres deixam os discípulos danados para toda sua vida. Não somente com vícios d'alma, de que poderemos dar exemplos, mais ainda no modo de os ensinar (Barros, 2007: 55).

Auch im DVV macht der Vater seinem Unmut über die schlechte Erziehung des Nachwuchses Luft, wobei der Fokus seines Tadels hier nicht auf der Unfähigkeit der Lehrer, sondern auf dem Desinteresse der Eltern, ihren Kindern eine angemessene Ausbildung zu bieten, liegt:

[M]eu cõselho seria, criár ante[s] os filhos aos peitos de boas doutrinas, que êtregálôs apoder de amas ou amos, q̃ põem mais amor no preço da criação que no criado. E eu mespanto tratando os escritores tantas e tam diuersas matérias, como algũ nã tomou esta impresa de querer limitár a obrigaçám que os páyes tê a seus filhos, pois uemos quam trastocádo antre os hómẽes anda este cuidádo de filhos, desobrigãdose delles em hũas cousas, e obrigandose porelles a outras [...] (Barros, 1540: f 15 v).

Die Vorwürfe des *Pai* münden in der Folge in eine beißende Sozialkritik, die auf seiner Überzeugung aufbaut, dass die Eltern völlig fehlgeleitete Vorstellungen davon hätten, was für ihre Kinder im späteren Leben von Bedeutung sein wird, sie deshalb die falschen Prioritäten setzten und sich dabei auch noch darauf hinausredeten, dieses und jenes würden sie nur zum Wohle ihres Nachwuchses tun. Als besonders schä(n)dlich erachtet er die einseitige Fokussierung auf materielle Werte zuungunsten der Unterrichtung in guten Sitten, obwohl es unleugbar sei, „que muito melhór herdádos ficã os filhos criádos em bõos costumes, que na esperança

de herdár muyta fazenda“ (Barros, 1540: f 16 v). Als ebenso verwerflich beurteilt der Vater die Tendenz, dass bei den von so manchem zeitgenössischen Gelehrten praktizierten ‚Sittenschulungen‘ die völlig falschen Lebensprinzipien vermittelt würden, zielten sie doch auf eine Erziehung in „uãa fidálguia“ (Barros, 1540: f 17 v) ab. Er selbst verfolge hingegen einen davon abweichenden Ansatz und setze auf ein gesellschaftstaugliches Bildungsideal, nicht auf irgendwelche als vornehm angepriesene, tatsächlich jedoch unnütze Tugenden, und so versichert er seinem Sohn, dass „nam te mandarey muito filosofár nem muito caçár, mas tomarei hum meyo confórme a tua idáde e minha possebilidade“ (Barros, 1540: f 17 v).

Die Eitelkeit und das gezierte Gebaren der (Hof-)Adligen, insbesondere der *fidalgos*, sind bereits in Barros' erstem Dialog, *Ropica Pnefma*, Gesprächsgegenstand. Im DVV kommen die beiden Sprecher aber nicht nur darauf zu sprechen, sondern auch auf die Bedeutung des christlichen Pazifismus (Barros, 1540: f 22 r-f 22 v), auf das Gewicht der Lehren der Evangelien und der Worte Christi (Barros, 1540: *passim*) sowie auf ein religionspolemisches Thema, das unserem Autor nicht minder am Herzen lag und ebenfalls schon Eingang in erwähntes Werk fand, weshalb es im DVV in diesem Zusammenhang explizit erwähnt wird:

[Filho:] Esse módo de plantár doutrina católica, e permitido a todos ou aos sacerdótes sómête? por q̃ o outro dia me queria dár a entender hũ saçerdóte, q̃ o tratádo q̃ uóssa merce cõpos da mercadoria espirituál nã lhe cõuinha pelo hábito e negóçio que tẽ [...]

[Pai]: [...] amy parece que sam próprias de todo fiel que cõfessa a Christo (Barros, 1540: f 13 v).

Damit verteidigt das Alter Ego Barros' den in *Ropica Pnefma* erhobenen Anspruch, sich als Laie mit religiösen Anliegen befassen zu dürfen, sei dies doch keineswegs ein Privileg von „doutores agradaúdos em Paris“ (Barros, 1540: f 15 r), was als Seitenhieb auf die Sorbonne als alteingesessene ‚Theologenhochburg‘ ebenso wie auf diesen Berufszweig im Allgemeinen zu verstehen ist. In Anbetracht der Tatsache, dass Barros' im DVV erneut auf diese umstrittene, kirchenreformatorischem Eifer entspringende Forderung zu sprechen kommt bzw. kommen lässt und sie abermals rechtfertigt, ist es erstaunlich, dass der DVV nicht auf dem Index gelandet ist oder zumindest entsprechend zensiert wurde.¹² Das Alter Ego Barros' – und sicherlich auch den realen Barros – beschäftigte nichtsdestoweniger die Sorge, dass sein Sohn wegen der kritischen Anschauungen seines Vaters eines Tages belangt und vor das Inquisitionsgericht zitiert wird, wobei es äußerst interessant anmutet, dass diese Befürchtung im DVV so offen angesprochen wird; was bleibt, ist die Hoffnung, dass seine Anstrengungen als Verdienst am Gemeinwohl bewertet werden und entsprechende Anerkennung erfahren:

¹² *Ropica Pnefma* dagegen landete in Portugal ab 1581, in Spanien ab 1583 auf den reichsweit gültigen Indexen.

E porisso me fica[m] deste meu trabalho duas esperanças, hũa que nunca por elle serás citádo: pois sam noites minhas ueládas, e a outra que tempo uirá em que serey iulgádo por hómem zeloso do bem da pátria: aßi neste trabalho que por tua causa e dos outros minimos tomo [...] (Barros, 1540: f 18 r).

Fazit

Mit seinen drei 1540 erschienenen Lehrer-Schüler-Dialogen war es die zentrale Intention João de Barros', im Rahmen eines größer angelegten pädagogischen Projekts den Heranwachsenden seiner Zeit ein modernes, didaktisch aufbereitetes Lehrinstrumentarium darzubieten, das die zahlreichen älteren, in verschiedenen Schriften dispergierten Gebrauchstexte synthetisieren und sie in dieser handlichen Form ersetzen sollte. Dass Barros sich der Gattung des Dialogs bediente, kann nicht auf die damalige ‚Angesagtheit‘ dieser Textsorte reduziert werden, vielmehr hatte der portugiesische Humanist das Potenzial dieses Genres für sich entdeckt, was gleichermaßen für die Lehrstoffvermittlung und die Selbstinszenierung gilt. Als Resultat legte er drei klassische Frage-Antwort-Dialoge mit sich selbst in der Hauptrolle vor, die vom starken Selbstbewusstsein des realen Barros in seiner Funktion als *magister domesticus* und Lehrbuchautor zeugen und die zugleich sein Bedürfnis nach Kritik an den vielen schlechten zeitgenössischen Lehrern widerspiegeln. In den DVV haben darüber hinaus sozialkritische und religionspolemische Inhalte Eingang gefunden, die uns in Teilen bereits in *Ropica Pnefma* begegnen und die Barros sich trotz der 1536 eingerichteten Portugiesischen Inquisition nicht scheute, sie 1540 erneut offen anzuprangern, obschon ihre Thematisierung ihm sichtlich Unbehagen bereitete. Die im November jenes Jahres eingeführte systematische zweigliedrige Vorzensur sollte ihm jedoch schließlich einen nachhaltigen Dämpfer verpassen.

Die drei Lehrdialoge Barros' vermitteln uns das Bild eines vom humanistischen Bildungsideal beseelten und vom erasmistischen Reformismus geprägten Denkers, der es verstand, den auf das Wesentliche reduzierten und gut aufbereiteten Lehrstoff aufs Papier zu bringen und ihn geschickt mit seinen eigenen Anschauungen zu verweben. Als *homem zeloso do bem comum* war es ihm außerdem eine Herzensangelegenheit, das Unterrichten nicht den in seinen Augen unfähigen Lehrmeistern zu überlassen. Diese wichtige Aufgabe traute er nur einem wirklich belelenen, pädagogisch qualifizierten und didaktisch versierten Mann zu, und ein eben solcher autorisierter Wissensvermittler begegnet uns in seinen drei Lehrdialogen: er selbst.

Bibliografie

- Araújo, Antônio Martins de (2003). *A herança de João de Barros e outros estudos*. São Luís, AML.
- Barros, João de (1540). *Dialogo da uiçiosa Vergonha*. Lisboa, Luís Rodrigues.
- Barros, João de (1983). *Ropica Pnefma*. Vol. 2. Hg. von I. S. Revah. Lisboa, INIC.
- Barros, João de (1988). *Ásia de João de Barros. Dos feitos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente. Segunda Década*. Lisboa, INCM.
- Barros, João de (2007). Diálogo em louvor da nossa linguagem, in: Hue, Sheila Moura (Hg.). *Diálogos em defesa e louvor da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, 7Letras, S. 39-63.
- Barros, João de (2018). Diálogo de preceitos morais com prática deles em modo de jogo, in: Franco, José Eduardo; Fiolhais, Carlos (Hgg.). *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*. Vol. 5. Lisboa, Círculo de Leitores, S. 385-423.
- Boxer, Charles R. (2002). *João de Barros: humanista português e historiador da Ásia*. Porto, CEPESA.
- Coelho, António Borges (1997). *João de Barros. Vida e Obra*. Lisboa, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Faria, Manuel Severim de (1624). Vida de Ioaõ de Barros, in: Faria, Manuel Severim de: *Discursos varios politicos*. Évora, Manuel Carvalho, f 22 r-f 59 r.
- Gómez, Jesús (1988). *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid, Cátedra.
- Greenblatt, Stephen (1995). *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*. 8. Auflage. Chicago, University Press.
- Häsner, Bernd (2006). Dialog und Essay. Zwei ‚Weisen der Welterzeugung‘ an der Schwelle zur Neuzeit, in: Hempfer, Klaus W. (Hg.). *Grenzen und Entgrenzungen des Renaissancedialogs*. Stuttgart, Steiner, S. 141-203.
- Nebrija, Elio Antonio de (1992). *Gramática castellana*. Hg. von Miguel Ángel Esparza und Ramón Sarmiento. Madrid, Fundación Antonio de Nebrija.
- Ramalho, Américo da Costa (1983). *Estudos sobre o século XVI*. 2. Auflage. Lisboa, INCM.
- Zappala, Michael (1989). ‚Fablemos latino‘: diálogo, Latin Roots and Vernacular Landscape in fifteenth and sixteenth century Castile, in: *Iberoromania*, Nr. 29, S. 43-64.

Künstlerinszenierung und Selbstdarstellung. Zu Carlo Goldonis *Il Moliere*, *Terenzio* und *Torquato Tasso*

Susanne Winter

Mitte des 18. Jahrhunderts schrieb Carlo Goldoni innerhalb von vier Jahren drei Komödien, die als Titel die Namen dreier ganz unterschiedlicher Schriftsteller tragen: *Il Moliere* (1751), *Terenzio* (1754) und *Torquato Tasso* (1755). Mit der Wahl der Protagonisten Molière, des berühmtesten französischen Komödienautors aus dem 17. Jahrhundert, Terenz, des neben Plautus bedeutendsten Komödiendichters der römischen Antike, und Tasso, eines kanonischen italienischen Autors des 16. Jahrhunderts, konnte Goldoni sich der Aufmerksamkeit des Theaterpublikums für seine Stücke sicher sein. Auch wenn er in den Vorworten jeweils betont, dass dem Publikum die interessantesten Momente aus dem Leben der drei berühmten Autoren vor Augen geführt werden sollen, ist unübersehbar, dass die Künstlerinszenierungen zudem, wenn nicht vor allem, der Selbstdarstellung und der Selbstvergewisserung bei berühmten Vorgängern dienen.

Dass Goldoni in seinen Memoiren, die er fast achtzigjährig in Paris in französischer Sprache verfasste, alle drei Stücke zu seinen besten, vom Publikum hoch geschätzten zählt, verleiht ihnen ein besonderes Gewicht, auch wenn uns dieses Urteil heute befremdlich erscheinen mag.¹ Bemerkenswert ist, wie Goldoni in den Memoiren ihre Entstehung jeweils auf ein bestimmtes Ereignis zurückführt, das er als Infragestellung seiner Kompetenz und seiner Tätigkeit als Theaterautor deutet, und *Il Moliere*, *Terenzio* und *Torquato Tasso* als unmittelbare Reaktion darauf darstellt. *Il Moliere* ist die Antwort auf eine geteilte Aufnahme von Goldonis Komödien durch das Publikum in Turin, das französisch geprägt war, die italienischen

¹ Beispielhaft mögen die Einschätzung Goldonis und die des Herausgebers sämtlicher Werke, Giuseppe Ortolani, zu *Terenzio* und zu *Torquato Tasso* stehen. Während Goldoni über *Terenzio* schreibt, „Cette Comédie est une de mes favorites; elle me coûta beaucoup de peine, elle me procura beaucoup de satisfaction, elle mérita l'éloge général des Bolonnois ; pourrais-je lui refuser la préférence?“ (Goldoni, 1992: 350-351), urteilt Ortolani folgendermaßen: „non riuscì il nostro autore a creare un capolavoro, e nemmeno una commedia mediocre“ (Goldoni, 1959: 1374). Ähnlich die Diskrepanz der Urteile zu *Torquato Tasso*, wenn Ortolani anmerkt: „La critica, in Italia e fuori, si può dire, concorde nel condannare la goffa, assurda trama della commedia, che alla prima lettura offende il nostro gusto letterario“ (Goldoni, 1959: 1380).

Stücke an denen Molières maß und sie mit „*c'est bon, mais ce n'est pas du Molière*“ (Goldoni, 1992: 295; Herv. im Orig.) quittierte. Mit der üblichen demonstrativen Bescheidenheit kommentiert Goldoni diese Kritik, indem er zunächst einen Vergleich mit dem großen Meister Molière von sich weist, dann aber eingesteht, dass ihn die Lust gepackt habe, den Turinern zu beweisen, dass er es doch mit Molière aufnehmen könne und sofort begonnen habe, ein neues Stück in fünf Akten, in Versen, ohne Masken und ohne Szenenwechsel mit Molière selbst als Protagonisten zu schreiben.² Ähnlich wird die Entstehungsgeschichte von *Terenzio* motiviert: der in Bologna herrschenden Vorliebe für die *Commedia dell'arte* und dem Vorwurf des gebildeten Bologneser Publikums, Goldoni habe den Cicisbeismus³ und den Adel lächerlich gemacht, tritt Goldoni mit einer Komödie entgegen, „dont l'argument étoit digne d'un pays où les arts et les sciences et la littérature étoient plus que par-tout ailleurs généralement cultivés“ (Goldoni, 1959: 350)⁴ und wählt den antiken Autor Terenz als Titel und Hauptfigur. Nur wenige Monate später entsteht *Torquato Tasso* als Antwort auf die immer lauter werdende Kritik an Goldonis venezianisch geprägter Sprache. In seiner ‚Sprach-Not‘ erinnert sich Goldoni Tassos, der ebenfalls den Vorwürfen der Sprachpuristen ausgesetzt war und sich gezwungen gesehen hatte, ihretwegen das erfolgreiche Epos *Gerusalemme liberata* sprachlich zu überarbeiten.⁵

Mit der Wahl klingender Autorennamen als Titel und den biografisch motivierten Entstehungserzählungen stellt Goldoni diese drei Stücke nicht nur in gattungsspezifischer Hinsicht als Dichterdramen in einen Zusammenhang, sondern macht auch die Verquickung der Werke mit biografischen Aspekten sichtbar. Das eine wie das andere soll im Folgenden etwas näher in den Blick genommen werden.

² In den Memoiren führt Goldoni aus: „on me faisoit plus d'honneur que je ne méritois: je n'avois jamais eu la prétention d'être mis en comparaison avec l'Auteur François; [. . .] Je connoissois Moliere, et je savois respecter ce Maître de l'Art aussi bien que les Piémontais, et l'envie me prit de leur en donner une preuve qui les en auroit convaincus. Je composai sur-le-champ une Comédie en cinq actes et en vers, sans masques et sans changemens de scenes, dont le titre et le sujet principal étoient Moliere lui-même“ (Goldoni, 1992: 295-296).

³ Im adligen Ambiente war im 18. Jahrhundert ein Hausfreund (ital. „cicisbeo“) üblich, der der Dame eng verbunden war, ihr Gesellschaft leistete, sie unterhielt und ausführte.

⁴ Zum Bologneser Publikum und seiner Kritik an Goldonis Abschaffung der Masken cf. Goldoni, 1959: 346.

⁵ Die Sprachfrage spielte in Italien jahrhundertlang eine entscheidende Rolle und wurde maßgeblich von der Sprachgesellschaft *Accademia della Crusca* in Florenz bestimmt, die – mit dem Florentinischen als Maßstab – auf die Reinheit der Sprache achtete, was immer wieder zu sprachlichen Überarbeitungen und purgierten Fassungen heute noch berühmter Werke führte wie z. B. Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* oder Alessandro Manzonis *Promessi sposi*.

Künstlerdrama, Dichterdrama

Goldoni selbst verweist darauf, dass er mit *Il Moliere* eine neue Art von Drama geschaffen habe: „Cette Piece contenoit deux nouveautés à la fois: celle du sujet et celle de la versification“ (Goldoni, 1959: 298). Was Goldoni in den *Mémoires* auf sein eigenes Œuvre bezieht,⁶ gilt im Hinblick auf das ‚sujet‘, das Thema, darüber hinaus für die Theatergeschichte: *Il Moliere* ist eine Neuheit, denn das Stück ist das erste Künstlerdrama und begründet damit eine dramatische Untergattung, die mit Goethes *Torquato Tasso* wenige Jahrzehnte später einen Höhepunkt erreichen und sich bis in unsere Gegenwart fortsetzen sollte.⁷ Dass der deutsche Begriff ‚Künstlerdrama‘ in anderen Sprachen und insbesondere im Italienischen kein geläufiges Äquivalent hat,⁸ ist erstaunlich, kann doch Goldoni als Begründer des Genres gelten, der mit der Abfolge der drei Stücke offensichtlich eine Strategie zur Etablierung dieses ‚sujets‘ verfolgte, was zum einen aus der expliziten thematischen Reihenbildung wie auch aus der bewussten Wahl einer neuen Komödienform hervorgeht.⁹

Sieht man im 18. Jahrhundert „das eigentliche Jahrhundert der Biographie“ (Schnicke, 2009: 241), lässt sich die Entstehung des Künstlerdramas um 1750 als eine bestimmte Form des Interesses für die Biografie lesen, wobei diese im Drama in weit selektiverer und gedrängterer Weise als in narrativen Texten präsentiert wird. Wenn Goldoni als Reaktion auf die Kritik an seinen Stücken drei berühmte

⁶ Dies wird im zweiten Teil der Aussage deutlich: die *versi martelliani* (cf. Anm. 9) sind keine Erfindung Goldonis, werden aber in *Il Moliere* zum ersten Mal von Goldoni eingesetzt.

⁷ Goethes *Torquato Tasso* erschien 1790 im Druck, wurde jedoch erst 1807 uraufgeführt. Zu Goldonis und Goethes Tasso-Stücken und zur Entstehung des Künstlerdramas siehe den ausführlichen, kenntnisreichen Artikel von Klaus Ley, der Boursault als Wegbereiter nennt, aber Goldoni bescheinigt, „das Dichterdrama überhaupt erst auf die Höhe der Theaterkunst gebracht“ zu haben (Ley, 2009: 27).

⁸ E. Ajello behilft sich beispielsweise mit folgender Formulierung: „una sorta di piccolo sottogenere goldoniano fatto di autori (classici) in scena“ (Ajello, 2009: 126).

⁹ In Goldonis Memoiren heißt es z. B.: „je pris *le Tasse* pour sujet d’une nouvelle Comédie; j’avois mis sur la scene *Térence* et *Moliere*; j’imaginai d’en faire autant du Tasse, qui n’étoit pas étranger dans la classe dramatique“ (Goldoni, 1992: 384). Die Form, die Goldoni für *Il Moliere* wählt und bei den nachfolgenden Dichterdramen beibehält, weicht in beträchtlicher Weise von seinen bisherigen Maßstäben ab, die für die Komödie aufgrund der Forderung nach Alltagsnähe die Prosa und die Korrektur von Mängeln und Lastern der Protagonisten in einem zeitgenössischen Ambiente vorsahen. In den Dichterdramen sind die Protagonisten jedoch positiv angelegt und in vergangenen Zeiten situiert, was Goldoni insbesondere im Falle von *Terenzio* verteidigt und mit der Universalität der Charaktere begründet. Auch die erstmalige Verwendung der nach Pier Jacopo Martello benannten *versi martelliani* in *Il Moliere* rechtfertigt Goldoni im Vorwort und verteidigt sie als Pendant zum französischen Alexandriner, was zwar in Zusammenhang mit Molière, aber in eklatantem Widerspruch zu seiner bisherigen Forderung nach einer wirklichkeitsnahen Prosa steht und damit als bewusste stilistische Wahl für dieses Sujet gewertet werden kann.

Autoren in Szene setzt, macht er sich dieses Interesse wohl zunutze, doch geht es ihm zweifelsohne nicht in erster Linie um die Biografie seiner Dichterkollegen, um eine historisch korrekte Rekonstruktion von deren Leben und Werk oder um die Darstellung einer exemplarischen existentiellen Entscheidungssituation in einem Dichterleben – dagegen spräche schon die Wahl der dramatischen Gattung der Komödie. Vielmehr liegt der Akzent auf den Verbindungen, die Goldoni zwischen sich als Autor und den Protagonisten Molière, Terenz und Tasso herstellt, womit er die Aufmerksamkeit von den großen Namen auf seinen eigenen lenkt. Als „Subgenre des Künstlerdramas“ (Japp, 2004: 8) zeichnet sich das Dichterdrama in besonderer Weise durch Autoreflexivität aus, setzt doch ein Dichter, in diesem Falle ein Theaterautor, einen anderen Dichter in Szene. Die Situationen, in denen Goldoni seine Figuren Molière, Terenz oder Tasso zeigt, wie auch die Äußerungen, die er ihnen in den Mund legt, bieten sich damit, zumindest in Teilen, immer auch für eine auf Goldoni bezogene Lesart an. So überrascht es nicht, dass *Il Moliere*, *Terenzio* und *Tasso* von den einen als „trilogia biografica“ (Iacobini, 2006: 187), von anderen als „trilogia a forte valenza autobiografica“ (Sannia Nowé, 2012: s. p.) bezeichnet wird, steht in diesen Stücken doch die biografische Dimension mit der autobiografischen in engem Zusammenhang.

Biografische, autobiografische und metatheatralische Dimensionen der Dichterdramen

Erweitert man den Kontext der Entstehungserzählungen Goldonis über seine punktuellen Erfahrungen mit dem Publikum in Turin und Bologna sowie mit den Sprachpuristen hinaus auf den Entstehungszeitraum der Komödien von 1751 bis 1755, wird schnell deutlich, dass es sich um entscheidende Jahre für Goldonis Theaterreformprojekt handelt, das er in seinen Memoiren teleologisch als konsequent verfolgte Strategie der Erneuerung des italienischen Theaters darstellt. Die aufklärerisch geprägte Zielsetzung, die Darstellungstradition der *Commedia dell'arte* durch Aufführungen „guter“,¹⁰ schriftlich fixierter Komödien abzulösen, die sich durch die Nähe zur Erfahrungswelt des Publikums, größtmögliche Wirklichkeitstreue und moralische Wirksamkeit auszeichnen sollten, machte Goldoni 1750 auf zweierlei Weise einer breiten Öffentlichkeit bekannt: zum einen in einem ausführlichen Vorwort zur Edition seiner Komödien bei Bettinelli, zum anderen in einer Komödie mit dem Titel *Il teatro comico*, die er selbst als eine in Handlung umgesetzte Poetik bezeichnet.¹¹ In argumentativer und in szenischer Weise pro-

¹⁰ Goldoni bezeichnet die neue, regelmäßige, wirklichkeitsnahe Komödie ohne Masken als „buona commedia“.

¹¹ „Je l’avois annoncée et affichée, Comédie en trois actes; mais ce n’étoit qu’une Poétique mise en action“ (Goldoni, 1992: 267).

pagiert er „buone commedie“, die keine Maskenfiguren und keine grobe Komik mehr enthalten sowie natürlich, einfach und nützlich sein sollten. Mit der Uraufführung von *Il teatro comico* im Herbst 1750 geht Goldoni in die Offensive und führt dem venezianischen Publikum die Mängel der alten und die Vorzüge der neuen Komödien direkt und programmatisch vor Augen. Dass Goldoni kaum ein Jahr später, im August 1751, Molière auf die Bühne bringt, um in Turin (und später selbstverständlich in Venedig) zu zeigen, dass er wie der große französische Komödienautor Stücke in fünf Akten, in Versen, ohne Masken und ohne Szenenwechsel schreiben kann,¹² erscheint als konsequente Fortsetzung der Reformkampagne.

Auch die unmittelbare Aufeinanderfolge von *Terenzio* und *Torquato Tasso* in den Jahren 1754 und 1755 kann als doppelte Stellungnahme Goldonis in einer Zeit verstärkter Auseinandersetzungen in der venezianischen Theaterlandschaft gelesen werden. Die Konkurrenz zwischen Carlo Goldoni und Pietro Chiari, den beiden maßgeblichen Theaterautoren, die die Sprechtheaterszene in Venedig bestimmten, erreichte nach ersten öffentlichen Auseinandersetzungen und der Bildung zweier Fangruppen, der *goldonisti* und der *chiaristi*, Ende der 1740er Jahre einen ersten Höhepunkt und kulminierte 1753/54 in einer raschen Abfolge von Theaterstücken beider Autoren mit ähnlich lautenden Titeln und einer Flut von Pamphleten der jeweiligen Anhängerschaft, die die direkte Konfrontation auf der Bühne begleitete und schürte.¹³ Die Annahme, dass Goldoni gerade in dieser Situation zwei prestigeträchtige Autoren auf die Bühne bringt, um ihnen eigene Anliegen in den Mund zu legen und selbst ein wenig von deren Glanz und Renommee zu profitieren, liegt nahe, auch wenn er die Entstehung von *Terenzio* und *Torquato Tasso* im Nachhinein außervezianischen Anlässen zuschreibt.¹⁴

Dass die Wahl der Dichter, die Goldoni in Szene setzte, auf Molière, auf Terenz und auf Tasso fiel, kann zum einen ganz allgemein mit ihrer Kanonizität und Bekanntheit in Italien erklärt werden, zum anderen aber mit ihrer persönlichen Bedeutung für Goldoni. Molière und die beiden antiken Komödienautoren Terenz und Plautus werden immer wieder ins Feld geführt, wenn es darum geht, die improvisatorisch geprägte *Commedia dell'arte* durch eine literarische Komödie zu verdrängen¹⁵, und in Tasso sieht Goldoni nicht nur einen in Venedig von

¹² Cf. Anm. 2.

¹³ Zur Auseinandersetzung zwischen Goldoni und Chiari cf. Winter, 2007: 30-39.

¹⁴ In den Memoiren nimmt Goldoni die venezianische *Accademia Granellesca*, die ihn unter anderem wegen der Sprache und der Ausdrucksweise in seinen Komödien immer wieder angriff, explizit aus, wenn er die Figur des Cavalier del Fiocco in *Torquato Tasso* als Karikatur eines Sprachpuristen charakterisiert: „Je ne comprends pas dans cette classe les Granelloni, Société Littéraire établie sous ce nom à Venise“ (Goldoni, 1992: 385-386).

¹⁵ Dass die Wahl Goldonis auf Terenz und nicht auf Plautus fiel, liegt zum einen am moderateren und geschlosseneren Charakter von Terenz' Komödien wie ihn M. Brauneck darstellt,

den höchsten bis zu den niedrigsten Kreisen hochgeschätzten Autor, sondern auch einen Leidensgenossen im Hinblick auf eine melancholisch-hypochondrische Veranlagung.¹⁶ Während im Vorwort zum letzten Stück der „Dichterkomödien-Trilogie“ (Ley, 2009: 32) explizit auf biografische Bezüge zwischen Tasso und dem Autor selbst hingewiesen wird, kommen diese bei *Il Moliere* und *Terenzio* in den Widmungstexten und Vorworten zwar nicht zur Sprache, sind in den Stücken selbst aber unübersehbar.

Für alle drei Stücke nennt Goldoni in den Paratexten Quellen, aus denen er Informationen zur Biografie der Dichter bezogen hat¹⁷ und tut damit dem historischen Anschein der Dichterdramen Genüge, doch geht es ihm nicht eigentlich um ein biografisches Erzählen auf der Bühne¹⁸ mit den Kriterien „Wahrheit, Neues, Vollständigkeit“ (Hellwig, 2005: 38), sondern um die publikumswirksame Inszenierung seiner Protagonisten in einem Kontext, der sie als Schriftsteller und als Liebende hervortreten lässt und es zudem erlaubt, eigene Positionen in der zeitgenössischen polarisierten venezianischen Theaterszene deutlich zu machen. Welch geringes Gewicht die historische Wahrheit gegenüber der Komödientauglichkeit des Stoffes hat, geht aus einer Äußerung Goldonis zu *Torquato Tasso* hervor:

La vie du Tasse fournit par elle-même des anecdotes intéressantes pour une Piece de Théâtre; ses amours qui on [sic] été la source de ses malheurs, forment l’action principale de ma Comédie. [. . .] [J]e trouvai cette anecdote dans le *Dictionnaire* de Moréri; si le fait n’est pas bien authentique pour l’histoire, je le crois suffisant pour une Comédie (Goldoni, 1992: 384).¹⁹

zum anderen am zeitgenössischen Kontext, der detailreich von M. Leigh aufgearbeitet wurde (Brauneck, 1993: 242-245; Leigh, 2008, 53-73).

¹⁶ Darauf geht Goldoni ausführlich im Vorwort zu *Torquato Tasso* ein: „Il nostro Tasso è tanto celebre per tutto il mondo, che pochi sono quelli che non lo conoscano e non lo esaltino. I Veneziani più di tutti lo sentono tutto il dì passare di bocca in bocca dal primo rango de’ suoi cittadini sino all’infimo della plebe. [. . .] Considerato Torquato Tasso nella disavventura degli assalti suoi ippocondriaci, mi somministra un carattere comico particolare. Non mi riuscì facile condurlo a buon termine; poichè internarsi nella verità di un tal carattere straordinario non è cosa comune. Mi facilitò assaissimo la riuscita l’esser io soggetto di quando in quando agli assalti dell’ippocondria, non per la Dio grazia al grado di quei del Tasso, ma sensibili qualche volta un po’ troppo, e familiari a tutti quelli che si consumano al tavolino“ (Goldoni, 1959: 773-774).

¹⁷ Für *Il Moliere* verweist Goldoni auf Grimarests *La vie de M. de Molière* (1705), für *Terenzio* auf Samuele Pitiscos *Lexicon antiquitatum romanarum* (1713) und für *Torquato Tasso* auf Louis Moréris *Grand dictionnaire historique* (1674).

¹⁸ Cf. Schößler 2009: 143-148, die fünf verschiedene biografisch ausgerichtete Dramenformen unterscheidet, von denen keine Goldonis Dichterdramen gerecht wird.

¹⁹ In *Torquato Tasso* beruht die Haupthandlung auf den Verwirrungen, die am Hof unter drei Damen mit dem Namen Eleonora entstehen, nachdem einem Neugierigen ein Madrigal Tassos in die Hände gefallen ist, in dem die Liebe zu einer Eleonora besungen wird.

So stehen in den Stücken Faktuales und Fiktionales nebeneinander, einzelne biografische Elemente werden als Komponenten der Handlung herangezogen, ausgemalt, umgestellt und durch frei erfundene Figuren und Ereignisse ergänzt.

In *Il Moliere* werden zwei Episoden aus Molières Leben ungeachtet ihrer zeitlichen Distanz miteinander verwoben und auf die Bühne gebracht:²⁰ die Auseinandersetzungen um *Tartuffe* und die Heirat mit Armande Béjart, die im Stück zu Konflikten mit deren Mutter Madeleine, der langjährigen Weggefährtin Molières als Schauspieler und Theaterdirektor führt.²¹ Während sich die Liebesintrige unter historisch verbürgten Personen abspielt, modelliert und ergänzt Goldoni Figuren im Umkreis des Protagonisten, die diesem zum einen in seiner Funktion als Theaterautor Profil verleihen und zum anderen verschiedene Episoden aus Molières Leben miteinander verbinden.²²

Insbesondere in den Dialogen der Hauptfigur Moliere mit den erfundenen oder zweckdienlich modellierten Figuren gibt es Äußerungen, deren Plausibilität und Bedeutsamkeit nicht im historischen, sondern im zeitgenössischen Kontext zu verorten sind. So sind die Erklärungen Molières, das französische Theater reformieren und die minderwertigen, farcenhafte Aufführungen Scaramuccias durch ernst zu nehmende Komödien ersetzen zu wollen wie auch seine Klage über die Unbeständigkeit des Publikumsgeschmacks und den Publikumserfolg Scaramuccias und nicht zuletzt die Propagierung einer auf Nützlichkeit, Wahrheit und Tugend ausgerichteten Komödie den Äußerungen Goldonis im bereits erwähnten, zeitlich unmittelbar vorausgehenden Vorwort zur Bettinelli-Ausgabe und in *Il teatro comico* zum Verwechseln ähnlich, während sie der Situation des historischen Molière kaum Rechnung tragen.²³ Auch der Hinweis des Protagonisten auf Kritik an

²⁰ Zwischen der Heirat Molières im Jahr 1662 und den langjährigen Auseinandersetzungen um *Tartuffe*, die mit einer Aufführungserlaubnis 1669 enden, liegen sieben Jahre (Padoan, 1995: 25 und Guthmüller, 2004: 96). Auch in *Torquato Tasso* werden 15 Jahre auseinanderliegende Ereignisse auf einen Tag projiziert, wie Sannia Nowé ausführlich: der Erstdruck der *Gerusalemme liberata*, den die Marchesa in der Hand hält, trägt das Datum 1581 und die Dichterkrönung Tassos in Rom sollte 1595 stattfinden (Sannia Nowé, 2012: s. p.).

²¹ In Grimarests Biografie ist Armande die Tochter Madeleines, was als historisch nicht gesichert gilt.

²² Im Vorwort zur Pasquali-Ausgabe der Komödien unterscheidet Goldoni zwischen „personaggi storici“ und „allegorici“, solchen, die historisch verbürgt sind, aber z. T. unter anderen Namen erscheinen, und solchen, die erfunden sind (Goldoni, 2014: 171). Hinsichtlich des erfundenen Conte Lasca/Conte Frezza stellt Goldoni einen direkten Bezug zur Entstehungsgeschichte von *Il Moliere* her, indem er diesen als Karikatur der piemontesischen ignoranten, aber präpotenten Kritiker bezeichnet, die ihn, Goldoni, unrechtmäßig mit Molière verglichen hätten (Goldoni, 1992: 297) und ebnet damit den Weg für eine auf Goldoni bezogene biografistische Lesart des Stückes. Eine Verbindung zwischen den beiden Handlungssträngen schafft Goldoni mit Pirlone, der darüber hinaus eine metatheatralische Dimension eröffnet.

²³ Cf. dazu ausführlich u. a. Padoan, 1995: 27-28; Guthmüller, 2004: 97-98; Iacobini, 2006: 189-192.

seinem uneinheitlichen, gemischten Stil (Goldoni, 2004: 127-128) ist historisch nicht überzeugend, wohl aber ein wesentlicher Gesichtspunkt in der zeitgenössischen venezianischen Diskussion. Neben diesen metatheatralischen Elementen mit Verweischarakter flicht Goldoni einen direkten biografischen Bezug zu sich selbst ein, wenn er Moliere mehrfach auf seinen Berufswechsel vom Juristen zum Schauspieler-Autor und die Unsicherheit im neuen Berufsstand hinweisen lässt.²⁴

Ähnlich geht Goldoni in der drei Jahre nach *Il Moliere* aufgeführten Komödie *Terenzio* vor, wenn er den Protagonisten wiederum als Theaterautor und als Liebenden inszeniert, der wie Molière am Ende des Stücks in beiden Bereichen reüssiert. Terenzio wird ebenfalls als Theaterreformer präsentiert, der sein Vorhaben erläutert und das Theater als Sittenschule, die Ehrbarkeit der Schauspieler und die Notwendigkeit der Abmilderung einer übertriebenen Komik thematisiert.²⁵ Auch ihm können Kritiker und Widersacher nichts anhaben, so dass der überwältigende Erfolg seiner Komödien letztendlich zur Freilassung aus dem Sklavenstand führt.

Torquato Tasso unterscheidet sich von den beiden vorausgehenden Dichterdramen insofern als der Protagonist nicht als Theaterautor auftritt, sondern als Dichter. Im Zentrum steht ein Liebesgedicht, dessen Inhalt zu Verwirrungen und Unruhe am Hof von Ferrara führt. Während in *Il Moliere* und *Terenzio* hauptsächlich allgemeine Aspekte der Komödienreform zur Sprache kommen, bietet das tassosche Madrigal, wie bereits erwähnt, die Gelegenheit zur Thematisierung der Sprachproblematik, mit der sich auch Goldoni konfrontiert sah. Die Veranlagung zur Melancholie, die Goldoni, wie er im Vorwort konstatiert, mit Tasso teilt, lässt diesen, anders als die Theaterautoren, nicht als strahlenden Sieger aus den Konflikten und Verwicklungen hervorgehen, sondern führt zu einem offenen Ende, wenn Tasso, unglücklich liebend, Ferrara mit dem ungewissen Ziel der Dichterkronung in Rom verlässt.

Liest man die Künstlerdramen unter dem Blickwinkel der Goldoni-Referenz, erscheint dies nur konsequent, antizipieren doch die beiden Theaterautoren Molière und Terenz in den gleichnamigen Stücken gewissermaßen den von Goldoni erhofften strahlenden Erfolg, während Tasso nicht als Theaterautor, sondern als Dichter auf der Bühne steht und damit eine Künstlerfigur in einer problematischen Situation verkörpern kann, ohne einen Misserfolg im Hinblick auf den realen Autor zu präjudizieren.

²⁴ Dieser Hinweis erfolgt zweimal (in I, 6 und II, 10), obwohl über Molières Anfänge wenig bekannt ist.

²⁵ Fast wörtliche Entsprechungen bestehen zwischen Terenzios Repliken in IV, 2 und den Memoiren (Goldoni, 1992: 347).

Fremdinszenierung und Selbstinszenierung im Dichterdrama

Molière, Terenz und Tasso stehen als Protagonisten nicht nur am Anfang der Geschichte des Künstlerdramas, sondern werden von Goldoni in den zeitgenössischen Auseinandersetzungen innerhalb des literarischen Feldes in bestimmter Weise funktionalisiert. Das im 18. Jahrhundert erstarkte Interesse an Biografien und der hohe Bekanntheitsgrad der historischen Künstlerpersönlichkeiten erlauben Goldoni eine publikumswirksame Inszenierung der Autoren im Rahmen seiner Theaterreform. Dass alle drei Stücke nicht drei-, sondern fünftaktig, nicht in Prosa, sondern in Versen verfasst und zeitlich nicht in der Gegenwart, sondern in der Vergangenheit situiert sind und Liebes- mit Theater- und Literaturintrigen verbinden, markiert eine deutliche Abkehr von den in *Il Teatro comico* propagierten ästhetischen und poetologischen Leitlinien sowie von dessen Lehrhaftigkeit.

Das Prestige der kanonischen Autoren schlägt sich in einer gehobenen Komödienform mit positiven Protagonisten nieder, denen Goldoni über die im künstlerischen Bereich weit verbreiteten, allgemeinen Klagen über die Unfähigkeit der Kritiker, das mangelnde Verständnis des Publikums oder persönliche Intrigen hinaus Äußerungen in den Mund legt, die der historischen Plausibilität entbehren und zweifelsohne auf den zeitgenössischen Kontext gemünzt sind, was dem venezianischen Publikum sicherlich nicht verborgen blieb. Wie weit Fremdinszenierung und Selbstinszenierung²⁶ in Goldonis Künstlerdramen ineinandergreifen, macht die Filiation deutlich, die Goldoni, der in Frankreich als „Moliere de l’Italie“ bezeichnet wird (Goldoni, 1992: 484), in seinen Memoiren zwischen Terenz, Molière und sich selbst herstellt, wenn er schreibt: „Je pris pour sujet de ma Piece *Térence l’Afriquain*, comme j’avois fait quelques années auparavant du *Térence François* [i.e. Molière]“ (Goldoni, 1992: 350).

Vielleicht kann der zeitgenössische Erfolg, den Goldonis Dichterdramen in ihrer Verbindung biografischer, autobiografischer, metatheatralischer, metapoetischer und ästhetischer Dimensionen mit einer spannenden Liebesgeschichte erzielte, als Indiz dafür gewertet werden, dass Selbststilisierung und Künstlervermarktung nicht erst Phänomene unserer Zeit sind.

Bibliografie

- Ajello, Epifanio (2009). Una „tarte à la crème“ tra Goldoni e Molière, in: Bazoli, Giulietta; Ghelfi, Maria (Hgg.). *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*. Venezia, Marsilio, S. 123-134.
- Brauneck, Manfred (1993). *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Vol. 1. Stuttgart/Weimar, Metzler.
- Goldoni, Carlo (2004). *Il Moliere*. Hg. von Bodo Guthmüller. Venezia, Marsilio.

²⁶ Cf. dazu Tippner/Laferl, 2014: 15-23.

- Goldoni, Carlo (1992). *Mémoires*. Hg. von Norbert Jonard. Paris, Aubier.
- Goldoni, Carlo (1959). *Terenzio*, in: Goldoni, Carlo, *Tutte le opere*. Hg. von Giuseppe Ortolani, 3. Auflage. Milano, Mondadori, Vol. 5, S. 683-762, Anmerkungen S. 1375-1379.
- Goldoni, Carlo (1959). *Torquato Tasso*, in: Goldoni, Carlo. *Tutte le opere*. Vol. 5. Hg. von Giuseppe Ortolani, 3. Auflage. Milano, Mondadori, S. 763-848, Anmerkungen S. 1379-1384.
- Guthmüller, Bodo (2004). Molière im Spiegel Goldonis und Merciers, in: Cañas Murillo, Jesús; Schmitz, Sabine (Hgg.). *Aufklärung: Literatura y Cultura del siglo XVIII en la Europa occidental y meridional: Estudios Dedicados a Hans-Joachim Lope = Aufklärung: Littérature et culture du XVIIIème siècle en Europe occidentale et méridionale: Hommage à Hans-Joachim Lope*. Frankfurt am Main [et al.], Lang, S. 95-108.
- Hellwig, Karin (2005). *Von der Vita zur Künstlerbiographie*. Berlin, Akademie Verlag.
- Iacobini, Valerio (2006). Molière, Terenzio e Tasso: Il passato riformato e la Riforma presente. Riflessi estetici dell'altro letterario in Carlo Goldoni, in: *Studi (e testi) italiani*, Vol. 17, S. 187-208.
- Japp, Uwe (2004). *Das deutsche Künstlerdrama von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin [et al.], de Gruyter.
- Leigh, Matthew (2008). Commedia Togata: The *Terenzio* of Goldoni and the Contest for Literary Authority, in: *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 15, Nr. 1, S. 53-73.
- Ley, Klaus (2009). Goldonis und Goethes *Torquato Tasso*. Das Dichterdrama in Venedig und Weimar, seine Voraussetzungen und Folgen, in: Göbler, Frank (Hg.). *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*. Tübingen, Francke, S. 15-86.
- Padoan, Giorgio (1995). L'erede di Molière, in: Alberti, Carmelo; Pizzamiglio, Gilberto (Hgg.). *Carlo Goldoni 1793-1993*. Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994). Venezia, Regione del Veneto, S. 23-54.
- Sannia Nowé, Laura (2012). Il Tasso temperante di Goldoni, in: Beniscelli, Alberto; Marini, Quinto; Surdich, Luigi (Hgg.). *La letteratura degli italiani. Rotte Confini Passaggi*. Atti del XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Genova, 15-18 settembre 2010. Novi Ligure, Città del silenzio edizioni, s. p. <<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi>> (17.12.2021).
- Schnicke, Falko (2009). 18. Jahrhundert, in: Klein, Christian (Hg.). *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart, Metzler, S. 234-242.
- Schöbller, Franziska (2009). Biographische Erzählungen auf der Bühne, in: Klein, Christian (Hg.). *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart, Metzler, S. 143-148.
- Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. (2014). Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert, in: Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (Hgg.). *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld, transcript, S. 15-35.
- Winter, Susanne (2007). *Von illusionärer Wirklichkeit und wahrer Illusion. Zu Carlo Gozzis Fiabe teatrali*. Frankfurt am Main, Klostermann.

Das Kaffeehaus als Ort der Inszenierung

Michael Rössner

Kaffeehaus und Kaffeehausrunde [stellen] [...] eine fast ideale Kombination von Privatheit und Öffentlichkeit dar, einen Zirkel, in dem direktes Feedback und Textproduktion für die unmittelbare Rezeption im beschränkten Kreis möglich ist (Rössner, 1999: 22).

Ist es erlaubt, mit einem Selbstzitat einen Artikel einzuleiten, der dem Jubilar gewidmet ist? Ich meine ja, denn Christopher F. Laferl hat vor fast 30 Jahren bei dem Projekt zum literarischen Kaffeehaus, dem der genannte Text entsprossen ist, eine nicht unwesentliche Rolle gespielt.¹ Dabei wurde 1994 bis 1996 erstmals das Kaffeehaus als Raum der Literatur und seine Rolle in 18 Städten in Europa und Lateinamerika untersucht, was 1999 zur Veröffentlichung des eben zitierten Bandes führte. Wenn in diesem Band das Kaffeehaus als Raum der Produktion, Rezeption und Distribution von Literatur diskutiert wurde, so will der hier vorgelegte Artikel dies in Hinblick auf das Kaffeehaus als Raum der Inszenierung ergänzen, was das obige Zitat auch durchaus als naheliegend erscheinen lässt, denn „direktes Feedback und Textproduktion für die unmittelbare Rezeption“ verlangen fast zwangsläufig eine der Bühne analoge Kommunikationssituation. Die Platzierung der Gäste, die Hierarchie der Tische, die Möglichkeit der Beobachtung und Belauschung, aber auch der Selbstinszenierung machen das Kaffeehaus zu einem Raum, der eine Zwischenstellung zwischen Bühne und Zuschauerraum einnimmt (eine Art „third space“). Die ständige Option des Wechsels zwischen den Rollen der Rezipienten/Zuhörer/Zuschauer und jenen der Akteure verleihen ihm eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen der durch die Rampe getrennten Guckkastenbühne und der privaten geselligen Runde, in der es natürlich auch die Möglichkeit der Selbstinszenierung gibt, aber kaum die Möglichkeit, in eine abgetrennte Rezipientenrolle zu schlüpfen. So scheint das Kaffeehaus immer schon eine enge Beziehung zur Theatralität gehabt zu haben, und das lässt sich auch an einschlägigen Texten zeigen.

Die Geschichte des europäischen Kaffeehauses beginnt im Wesentlichen im 18. Jahrhundert, und dieser neue Ort der Begegnung wird auch sehr rasch zum

¹ Cf. Campos/Laferl, 1999: 489-509.

Schauplatz der dramatischen Literatur. Im Jahr 1750 entstehen zwei Komödien Carlo Goldonis, die auf unterschiedliche Weise seine Auseinandersetzung mit der Komödientradition spiegeln, die in der Literaturkritik als seine ‚Theaterreform‘ bekannt wurde: *La bottega del caffè* und *Il teatro comico*. Vierzig Jahre später schreibt Leandro Fernández de Moratín in Madrid seine Komödie *La comedia nueva o el café*, in der beides verbunden zu sein scheint, denn hier rechnet Moratín im Raum eines Kaffeehauses mit dem ‚alten‘ Theater ab. An diesen drei Texten soll daher zunächst hier die Selbstinszenierung von Theater und Dramentheorie im Kaffeehaus als Schauplatz des dramatischen Geschehens gezeigt werden.

Bei Goldoni finden wir dies freilich noch getrennt: Während traditionellerweise der Titel von Komödien eher auf die Hauptperson verweist, stellt *La bottega del caffè* als Protagonisten bereits im Titel einen Schauplatz vor. Goldonis Kaffeehaus ist der zentrale Ort in allen Akten der Komödie, hier begegnen einander alle Akteure, und hier sitzt fast permanent auch die zentrale Figur, der ‚Charakter‘ im Sinne der Charakterkomödie: der Neapolitaner Don Marzio, ein rechthaberischer, skandalgeiler und schnell Verschwörungstheorien verbreitender Stammgast. Aufgrund seines Interesses an Skandalgeschichten versucht er stets, den Gesprächen der anderen Gäste zu lauschen und wird damit zu einem Zuschauer zweiter Ordnung, der die sich an den anderen Tischen abspielenden Dramen zu verfolgen versucht, wobei er sie oft missversteht, aber durch sein Eingreifen weitere Dramen in Gang setzt. Besonders deutlich wird das in der 8. Szene des ersten Akts: Wenn Eugenio, der eben auf Ehrenwort 30 Zechinen verloren hat, von dem Spielhöhlenbesitzer Pandolfo bedrängt wird, das Geld aufzutreiben, versucht Don Marzio zunächst vergeblich den Inhalt ihres Gesprächs zu verstehen: „Quanto pagherei a sentire che cosa dicono!“² fragt den Kaffeehausbesitzer Ridolfo „Che cosa dicono?“ (Goldoni, 1972: 204), meint dann zumindest den großen Zusammenhang zu verstehen („Qualche grand’affare. Son curioso di saperlo.“) und schnappt schließlich ein Wort auf: „Pagherò. Ha detto pagherò. Ha perso sulla parola“ (Goldoni, 1972: 205). Dieser Zuschauer zweiten Grades vermag also auf der Szene des Kaffeehauses das nicht zu hören, was die echten Zuschauer im Theater sehr wohl hören – woraus sich die für viele Komödien typische Informationsdifferenz ergibt, die zu komischen Effekten führt.

Zudem betätigt sich dieser Zuschauer zweiter Ordnung – teils bewusst, teils unbewusst – selbst als Inszenator verschiedener Konflikte, indem seine Verleumdungen dazu dienen, die im Prinzip recht einfache Handlung zu verwirren. Sie besteht letztlich aus zwei parallelen Strängen: Placida aus Turin will ihren entflohenen Ehemann Flaminio, der als Conte Leandro einer Tänzerin den Hof macht

² Ähnlich äußert sich Don Marzio in der 15. Szene desselben Akts, wenn Eugenio mit der als Pilgerin auftretenden Placida spricht, die aus Turin gekommen ist, um ihren Mann heimzuholen: „Pagherei qualche cosa di bello a sentir cosa dicono“ (Goldoni, 1972: 217).

und in der Spielhölle Pandolfos den ahnungslosen Eugenio im Spiel ausnimmt, zurückgewinnen, und Eugenio's Ehefrau Vittoria will ihren Mann nach Hause holen, ehe er ihre Mitgift verspielt. Das ergibt eine für Komödien sehr ungewöhnliche Figurenkonstellation: die beiden *Innamorati*-Paare sind längst verheiratet, und die Intrige, die die Handlung vorantreibt, zielt daher nicht auf die typische Schlusshochzeit, sondern lediglich darauf ab, die Paare zu versöhnen; es gibt auch keine ernsthaften Konkurrenten, nur die Tänzerin, die in Unkenntnis der Tatsache, dass der sich als Conte Leandro ausgebende Flaminio verheiratet ist, auf eine Ehe hofft, die sie zur Gräfin machen würde, und sich sofort zurückzieht, als sie die Wahrheit erfährt. Dass es also drei Akte dauert, bis der harmonisierende Schluss der Vereinigung der Paare erreicht wird, liegt fast ausschließlich an den Intrigen, die von Don Marzio ausgehen, aber eben nicht zielgerichtet sind, sondern fast absichtslos durch dessen Lust an Tratsch und Verleumdung entstehen.

Voraussetzung für diese ungewöhnlichen und ziellosen Intrigen ist deren Inszenierung auf der ‚Bühne‘ des Kaffeehauses, die tatsächlich komplexer ist, als es den Anschein hat: Es sind zwar Tische sichtbar, aber es gibt einen verborgenen Innenraum. Zudem zeigt die Bühne eigentlich den ganzen Platz vor dem Kaffeehaus, auf dem sich zu beiden Seiten – nicht einsehbar – andere Läden befinden. Vor allem aber gibt es darüber ein Obergeschoss von Räumen, das nur durch die Fenster einsehbar ist und somit als teilweise verborgene zweite Bühne dient. Dort inszeniert Goldoni im 2. Akt, als Eugenio, der endlich einmal ein paar Zechinen gewonnen hat, ein Festmahl feiert, für dessen verzweifelte Frau, die maskiert gekommen ist, um ihn zu suchen, eine ähnliche Verhöhnung wie das später sein Landsmann Lorenzo da Ponte im Libretto zu Mozarts *Don Giovanni* tun wird, indem Eugenio ihr zuprostet und die „schöne Maske“ zum Festessen einladen will (Goldoni, 1972: 252).

Den Höhepunkt dieser Inszenierung der Wechselwirkung zwischen dem begrenzten Raum des Kaffeehauses und dem der Öffentlichkeit jenseits dieser Begrenzung ist die Schlusszene der Komödie, in welcher der Verleumder Don Marzio, allein im Kaffeehaus zurückbleibend, aus allen Türen und Fenstern abgekanzelt wird und – wie so oft bei Goldoni – als Ausländer aus Venedig hinausgeworfen wird, was er mit einem Venedig-Lob selbstkritisch als Schlusswort kommentiert.³ Soweit zur Inszenierung des Raums und seiner wechselseitigen Relativierung in Goldonis Komödie. Dass die *Bottega del Caffè* aber auch eine Translation der Schemata der *Commedia dell'arte* in das neue Schema der *Commedia di carattere* darstellt, macht Goldoni selbst in seinem Vorwort (*L'autore a chi legge*)

³ „DON MARZIO Ho perduto il credito e non lo riacquisto mai più. Anderò via di questa città; partirò a mio dispetto; e per causa della mia trista lingua mi priverò d'un paese, in cui tutti vivono bene, tutti godono la libertà, la pace, il divertimento, quando sanno essere prudenti, cauti ed onorati“ (Goldoni, 1972: 280).

offenbar, in dem er selbst anführt, welche Masken der *Commedia dell'arte* er sozusagen in universale Figuren transformiert hat: „Quando composi da prima la presente Commedia, lo feci col Brighella e coll'Arlecchino, ed ebbe, a dir vero, felicissimo incontro per ogni parte. Ciò non ostante, dandola io alle stampe, ho creduto meglio servire il Pubblico, rendendola più universale [...]“ (Goldoni, 1972: 189).

Tatsächlich betont Ridolfo immer wieder, dass er früher Diener war (eben der Brighella der *Commedia dell'arte*) und jetzt dank der Hilfe seines früheren Herrn Unternehmer geworden ist, und Truffaldino trägt denselben Rollennamen der *Arlecchino*-Figur wie der ‚Diener zweier Herren‘ aus der fünf Jahre zuvor entstandenen Komödie. Die zentrale Rolle hat Don Marzio inne, der weder als *Pantalone* noch als *Dottore* identifizierbar ist. Als neapolitanischer Adeliger gehört er vielmehr zu den lächerlichen Adelsfiguren, die Goldoni immer wieder, etwa in seiner *Locandiera*, vorführen wird, und als Zentralfigur der Komödie stellt er eben die Verkörperung eines Lasters dar, die der Komödientheorie zufolge in der Charakterkomödie exemplarisch vorgeführt wird. Auch die fünf *Innamorati*-Figuren, bestehend aus zwei Paaren und einer am Ende isoliert bleibenden Person sind nur noch bedingt auf diese Rollen in der *Commedia dell'arte* rückführbar; von Liebe ist allenfalls seitens der Frauen die Rede, die Männer müssen mit mehr oder minder sanfter Gewalt zur Schluss-Versöhnung gezwungen werden. So führt *La bottega del caffè* also gerade im Verhältnis zu dem fünf Jahre älteren *Servitore di due padroni* eine fortgeschrittene Emanzipation Goldonis von den Mustern der *Commedia dell'arte* vor.

Das wird noch deutlicher, wenn man den Text im Zusammenhang mit dem im selben Jahr entstandenen zweiten Stück Goldonis liest, das er selbst als „piuttosto che una Commedia, prefazione può dirsi alle mie Commedie“ (Goldoni, 1972: 13), also als eine Art Einführung zu seinen ‚neuen‘ Komödien bezeichnet. Die Verbindung zwischen beiden Stücken ergibt sich schon aus den Namen der dort auftretenden Schauspieler: Placida, Eugenio und Vittoria waren auch die Hauptpersonen in der *Bottega del Caffè*. Und Placida macht auch klar, dass der Autor, dessen Texte der *capocomico* Orazio spielt, Goldoni ist, dessen sechzehn im Jahr 1750 entstandene Komödien, darunter *La bottega del caffè*, sie sämtlich aufzählt (Goldoni, 1972: 19-20). Placida wirkt dabei als Sprachrohr ihres Autors, wenn sie alle diese Komödien als „di carattere“ bezeichnet und bringt den Überdruß an den Werken der *Commedia dell'arte* zum Ausdruck: „Il mondo è annoiato di veder sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino, prima che egli apra la bocca“ (Goldoni, 1972: 20).

Andere Schauspieler wenden sich gegen die neue Mode, und die Diskussion endet mit dem Eintreffen des *Arlecchino*-Darstellers Gianni, der sein Zuspätkom-

men zur Probe wohl nicht ganz zufällig damit entschuldigt, dass er zu lange in einer *bottega del caffè* gegessen hat. An dem hungernden Dichter Lelio, der der Truppe vergeblich ein mit Improvisationen der *Commedia dell'arte* arbeitendes Sujet verkaufen will, wird die Kritik am ‚alten‘ Theater entwickelt, bis Lelio endlich das Dichten aufgibt und bittet, sich als Schauspieler der Truppe anschließen zu können. In der anschließenden Probe einer literarischen Komödie werden zwar die Schwierigkeiten der neuen Form durch die zentrale Stellung des Souffleurs (*suggeritore*) offenbar, aber durch direkte Korrekturen des *capocomico* Orazio auch die Ablehnung der barocken Rhetorik. Orazio trägt auch den Schluss vor, die *Conclusio*, dass es hier gelungen sei, einen Theorietraktat in die dramatische Form zu übersetzen: „[. . .] è terminata la prova, e da quanto abbiamo avuto occasione di discorrere, e di trattare in questa giornata, credo che ricavare si possa, qual abbia ad essere, secondo l'idea nostra, il nostro *Teatro Comico*“ (Goldoni, 1972: 81).

Das am 7.2.1792 uraufgeführte Werk des spanischen Neoklassikers Leandro Fernández de Moratín kombiniert beide Stücke Goldonis schon im Titel (*La Comedia Nueva o El café*), und auch die wichtigsten Inhaltselemente finden sich hier verwoben: Der Ausschluss des Lasterhaften (in diesem Fall des Betrügers und Schmeichlers Don Hermógenes) und die Bekehrung des in alten (barocken) Formen verharrenden Dichters Don Eleuterio. Das Kaffeehaus ist hier allerdings ein geschlossener Raum, und die Einheit der Zeit ist geradezu übererfüllt: Die Handlung spielt sich in diesem – eben halböffentlichen – Raum zwischen vier und sechs Uhr, also in den zwei Stunden ab, die die Aufführung tatsächlich dauert. Auch Besucher und Gespräche sind ganz anders geartet: In Ridolfos Kaffeehaus tauchen zwar keine „*lavoranti, barcaruoli e marinai*“ (Goldoni, 1972: 193) auf, von denen er in der ersten Szene spricht, aber auch keine Intellektuellen und Künstler – das Madrider Kaffeehaus ist dagegen ein Ort, in dem Literatur und Theater zentraler Gegenstand der Diskussionen sind. Anders ist auch die Rolle des Alten gestaltet, der das Geschehen auf der ‚Bühne zweiter Ordnung‘ des Kaffeehauses beobachtet – er ist auf zwei Personen, Don Pedro und Don Antonio aufgeteilt und wirkt zudem wie Goldonis Ridolfo als Retter und wie sein Orazio als Lehrmeister. Und er – hier Don Pedro – stellt gleich zu Beginn eine Regel auf, die die Regeln der Kaffeehaus-Inszenierung geradewegs zu durchkreuzen scheint, nämlich, dass ein vorsichtiger Mensch nie in einem Kaffeehaus öffentlich reden solle: „*Yo me hallo bien con la opinión que he seguido hasta aquí, de que en un café jamás debe hablar en público el que sea prudente*“ (Moratín, 1993: 74). Dennoch führen Don Antonio und Don Pedro ein Gespräch, das sich um das Theater dreht, konkret um die *Première* eines neuen Stücks über den *Cerco de Viena*, also die Belagerung Wiens durch die Türken – und als der Autor Don Eleuterio das hört, beginnt er sofort zu lauschen wie Goldonis Don Marzio: „¡Hola! Parece que hablan de mi función.

(*Escuchando la conversación*)“ (Moratín, 1993: 75; Herv. im Orig.) und wechselt schließlich an ihren Tisch, wird also vom Zuschauer/Zuhörer zum beteiligten Akteur. Die Verlesung pathetischer Szenen seines Stücks löst freilich Kritik der alten Herren aus, und so holt er seinen Schwager in spe Don Hermógenes zu Hilfe, was Don Pedro dazu veranlasst, den Tisch zu verlassen, ohne sein Interesse völlig aufzugeben, ein Verhalten, das ebenfalls für den Raum des Kaffeehauses typisch ist: „(*DON PEDRO se acerca a la mesa en que está el diario; lee para sí y a veces presta atención a lo que hablan los demás*)“ (Moratín, 1993: 86). Hermógenes verteidigt Eleuterios Werk, einer Pedantensatire entsprechend, mit griechischen Zitaten und jeder Menge von ‚Autoritäten‘, sodass es selbst Eleuterio zu viel wird und Don Pedro das Lokal verlassen will, was er schließlich auch tut, nachdem er für das spanische Theater „una reforma fundamental en todas sus partes“ gefordert und Hermógenes einen „pedantón ridículo“ genannt hat (Moratín, 1993: 90-91). Antonio folgt bald darauf, und Eleuterio und Hermógenes entwickeln nun den Plan, von dem der Kellner Pipí schon zu Beginn gesprochen hat: Hermógenes soll Eleuterios Schwester Mariquita heiraten, und der Dichter will mit den erwarteten hohen Einkünften aus dem Erfolg seines Stückes die Schulden des pedantischen Schwagers begleichen.

Im unmittelbar anschließenden 2. Akt kommen die Damen dazu: Doña Agustina, Eleuterios Frau und seine Schwester Mariquita, und sprechen über den bevorstehenden Bühnenerfolg. Moratín fügt hier ein symbolisches Detail ein: wie Don Marzio betont auch Hermógenes die Genauigkeit seiner Uhr; aber während die Marzios eigentlich richtig geht und er aus Starrsinn trotzdem auf eine falsche Uhrzeit pocht, ist die des Pedanten tatsächlich stehen geblieben und symbolisiert so dessen Rückständigkeit, hindert aber vor allem die Gruppe so lange daran, rechtzeitig ins Theater zu kommen, bis Don Antonio aus dem Theater zurückkommt und ihnen die wahre Uhrzeit sagt. Unterdessen kommt auch Don Pedro hinzu, der das Theater nach dem ersten Akt verlassen hat, und entwickelt eine Theatertheorie, die eine Reform im Sinne des Neoklassizismus nicht zuletzt auch aus politischen Gründen verlangt: „Los progresos de la literatura, señor don Antonio, interesan mucho al poder, a la gloria y a la conservación de los imperios; el teatro influye inmediatamente en la cultura nacional; el nuestro está perdido, y yo soy muy español“ (Moratín, 1993: 117). Unterdessen kommt die Familie gleich wieder zurück, denn die Aufführung von Eleuterios Stück ist wegen wütender Proteste des Publikums abgebrochen worden. Der Pedant Hermógenes zieht sich angesichts des Misserfolgs zurück und läuft davon, nachdem er bekundet hat, er habe von dem Stück nie etwas gehalten. Den verzweifelten Autor Eleuterio freilich tröstet Don Pedro, indem er verspricht, seine Schulden zu bezahlen und ihn als Sekretär einzustellen, wenn er seine schriftstellerischen Ambitionen aufgibt. Die Familie ist glücklich, Eleuterio verspricht, alle seine literarischen Arbeiten zu

verbrennen und so endet die Komödie zwar ohne Heirat, aber mit der harmonischen Wiedereingliederung Eleuterios in die Reihen der vernünftig arbeitenden Bevölkerung. So ist das Kaffeehaus zum Ort der Läuterung geworden, in dem die Verdammung des alten (barocken) Theaters durch das Publikum – wenngleich sie außerhalb dieses Raums stattgefunden hat – wirkungsvoll in Szene gesetzt wird.

Mit Moratíns Kaffeehaus, in dem sich der Theaterdichter Don Eleuterio und sein pedantischer Schwager als Intellektuelle inszenieren und scheitern, sind wir der Atmosphäre der zentralen Kaffeehausepoche näher gekommen, die in dem eingangs genannten Buch beschrieben wird: der Epoche zwischen 1890 und 1950, die Gegenstand des damaligen Projekts war, und in der Kaffeehäuser von Wien bis Buenos Aires unter anderem zum zentralen Ort der Selbstinszenierung von Literaten werden. An zwei Autoren in Madrid lässt sich diese Selbstinszenierung im Kaffeehausraum um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert und in der Zeit der Avantgarde (den 1920er und 1930er Jahren) am besten zeigen: Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) und Ramón Gómez de la Serna (1888-1936).

Valle-Incláns erste Selbstinszenierung in einer *tertulia* oder *peña* („Stammtischrunde“) beginnt in den 1890er Jahren. Sie endet freilich nicht beim Wettkampf der Worte und Ideen: Valle provozierte ein ‚Kaffeehausduell‘ mit dem Autor Manuel Bueno, wobei er von Bueno, den er zuvor mit Wasser angespritzt hatte, einen Schlag auf den Arm erhielt, durch den sich seine Manschettenknöpfe ins Fleisch bohrten. Valle ließ die Wunde nicht behandeln, und als nach einigen Tagen Wundbrand eintrat, ließ er sich den Arm ohne Betäubung amputieren und präsentierte sich danach stolz als Alter Ego des ebenfalls einarmigen Miguel der Cervantes, obwohl ihn Jacinto Benavente regelmäßig daran zu erinnern pflegte, dass er seinen Arm nicht wie der spanische Nationaldichter in der Schlacht von Lepanto verloren habe.

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erreicht diese Selbstinszenierung einen Höhepunkt um *Nuevo Café de Levante*, wo an seinem Tisch die wichtigsten Vertreter der 98er-Generation sitzen, die das ‚silberne Zeitalter‘ der spanischen Literatur prägten.⁴

Don Ramón en el café se sentía el Papa rodeado de su capítulo y obligaba al silencio de un modo despótico y sublime:

– Los españoles nos dividimos en dos grandes bandos: uno, Don Ramón del Valle-Inclán, y el otro, todos los demás (Gómez de la Serna, 1979: 80).

Was Valle hier an ‚oraler Kleinkunst‘ produziert hat, hält Gómez de la Serna in seiner Biografie (insbesondere Kapitel IX) fest – und es finden sich hier Formulierungen, die unverändert in Valles großen *Esperpentos*, vor allem in dem Vorspiel

⁴ Cf. hierzu Bernhofer, 1992, passim.

zu *Los cuernos de Don Friolera* seinen Figuren in den Mund gelegt, also auf die Bühne gebracht werden. Tatsächlich hat er einen seiner *contertulianos*, Alejandro Sawa, in der Figur des Max Estrella in seinem avantgardistischen ‚Stationendrama‘ *Luces de Bohemia* (1920), porträtiert und damit die Selbstinszenierung im Kaffeehaus auf die Theaterbühne transponiert.⁵ Es ist die Geschichte der letzten Nacht im Leben des blinden Dichterfürsten Max Estrella der sich in der kleinbürgerlichen, materialistischen Welt der Gegenwart nicht mehr zurechtfindet, von allen, die von seinem Talent profitieren und seine Texte loben, ausgenützt und betrogen wird, bis er schließlich in dieser letzten durchzechten Nacht verhungert und erfriert. Das ist in keiner Weise pathetisch, sondern grotesk und ironisch dargestellt, wobei Max buchstäblich bis zum letzten Atemzug bemüht ist, sich seine Stellung als ‚Chef‘ einer kleinen, letztlich auf den treuen Paladin Don Latino de Hispalis (der ihn dennoch bestiehlt) reduzierten Kaffeehausrunde durch ständige Produktion von Pointen zu erhalten. Die neunte Szene spielt zur Gänze in einem Kaffeehaus, dem *Café Colón*, das in der Regieanweisung wie folgt beschrieben wird:

UN CAFÉ que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo, y detrás un vejete rubiales, destacado el busto sobre la diversa botillería. El Café tiene piano y violín. Las sombras y la música flotan en el vaho de humo, y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco, en su fondo, con una geometría absurda extravagana, el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos, cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños, y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, Mala Estrella y Don Latino (Valle-Inclán, 2006: 136; Herv. im Orig.).

Darin sitzt den Musikern gegenüber der Begründer der Hispanoamerika und Spanien um die Jahrhundertwende prägenden Bewegung des *Modernismo*, der Nicaraguaner Rubén Darío, und Max kommentiert das sofort mit einem Hinweis auf eine Art ‚Thronübergabe‘: „Muerto yo, el cetro de la poesía pasa a ese negro“ (Valle-Inclán, 2006: 137). An seinem Tisch angekommen, begrüßt er ihn theatralisch: „*El ciego se detiene ante la mesa y levanta su brazo, con magno ademán de estatua cesárea.* – MAX.- ¡Salud hermano, si menor en años, mayor en prez!“ (Valle-Inclán, 2006: 137; Herv. im Orig.) und Rubén antwortet mit dem stereotypen Wort, das er im Dialog immer verwenden wird: „¡Admirable!“ Max fordert Rubén dann auf, seine Verse zu rezitieren, und dieser zweifelt, ob er sich erinnern wird; daraufhin mischt sich ein am Nebentisch sitzender junger Mann ein, der anscheinend an einer Übersetzung arbeitet („y al parecer traduce“ (Valle-Inclán,

⁵ Dies allerdings zunächst nur virtuell, denn *Luces* erschien 1920 und 1924 im Druck, wurde aber erst 1963 in Paris und 1970 in Madrid erstmals aufgeführt.

2006: 145)), und bietet sich als Souffleur an: „Maestro, donde usted no recuerde, yo podría apuntarle“ (Valle-Inclán, 2006: 145). Endlich rezitiert Dario, aber bloß die Schlussstrophe seines Gedichts, in der wiederum eine literarische Figur aus Valle-Incláns Erzählwerk vorkommt, die eine Art Alter Ego des Autors darstellt:

¡¡¡La ruta tocaba a su fin.
Y en el rincón de un quicio oscuro,
Nos repartimos un pan duro
Con el Marqués de Bradomín!!! (Valle-Inclán, 2006: 146).

Die Szene endet mit einem Toast auf Paris und die große Zeit der Bohème-Literatur, dem sich offenbar das ganze Kaffeehaus anschließt:

Piano y violín atacan un aire de opereta, y la parroquia del café lleva el compás con las cucharillas en los vasos. Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila con su pata coja, Papá Verlaine (Valle-Inclán, 2006: 147; Herv. im Orig.).

Auch in den übrigen Szenen ist der Dialog vom Kaffeehauston geprägt, vor allem aber in der Darstellung der Theorie von Valles innovativer Dramenform des *esperpento* (was Fritz Voglgsang in seiner deutschen Übertragung als ‚Schauerposse‘ wiedergegeben hat): eine groteske, verzerrte Darstellung menschlicher Tragödien, die aufgrund der Mickrigkeit ihrer Protagonisten in die Nähe des Absurden geraten, wobei der Autor (und mit ihm das Publikum) in Valles oben zitierter Dramentheorie diese ‚lächerlichen Zwerge‘ aus der Luft schwebend voller Verachtung betrachten. Auch die Definition der neuen Gattung erscheint in *Luces* in der Schweben zwischen einer ernstesten poetologischen Aussage und einem im Rausch dahingesagten Bonmot:

MAX. – Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO. – ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX. – España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO. – ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX. – Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO. – Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX. – Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO. – ¿Y dónde está el espejo?

MAX. – En el fondo del vaso (Valle-Inclán, 2006: 168-170).

Hier wird deutlich, dass das Kaffeehaus in diesem Stück nicht nur akzidenteller Schauplatz ist, sondern dass der typische Dialog der Kaffeehausrunde von Valle-Inclán bewusst zum gebrochenen, halb spielerischen, halb ernsten Vortrag einer neuen Dramenpoetik verwendet wird, die vor allem in der grotesken Enthumanisierung der Figuren viele Parallelen zu Tendenzen der internationalen Avantgarde (von Jarry über die Futuristen bis zu dem frühen surrealistischen Theater) aufweist. Der Zerrspiegel, in dem diese mickrige Welt betrachtet wird, ist der Boden des Glases – das ist nicht nur eine typische Pointe, nicht nur eine Entlastung vom möglichen Pathos, das sich aus der Tatsache der ‚genialen Intuition‘ einer neuen Theorie durch einen Sterbenden ergeben könnte, sondern auch ein Hinweis auf das Kaffeehaus (in dem man natürlich nicht nur Kaffee zu konsumieren pflegte).

Der wesentlichste literarische Stammtisch der 1930er Jahre ist aber der des *Café Pombo* in der *Calle Carretas*, der bereits 1912 von Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) eingerichtet wurde. Ramón (wie er sich kurz nennen ließ), der als einziger ein futuristisches Manifest in Spanien schrieb und eine eigene Textgattung schuf, die beinahe idealtypisch der Kaffeehausliteratur zu entsprechen scheint – *greguería*, eine Mischung zwischen Aphorismus, Bonmot und kurzem Prosagedicht –, widmet diesem Café schon 1915 eine Art Manifest (*Primera proclama del Pombo*, in AA.VV., 1980: 55-63). Wie der Wiener Kaffeehausliterat Peter Altenberg gab Ramón sein Stammcafé (*Pombo*) als seine Wohnadresse auf Visitenkarten und Briefpapier an. Gómez de la Serna hat die Inszenierungen der Welt des *Pombo*, ja der Kaffeehäuser schlechthin, und die eigenen Rituale rund um seine *Banquetes de Don Nadie* – die ‚Bankette zu Ehren des Herrn Niemand‘ – und die *Sagrada Cripta del Pombo* – die ‚Heilige Krypta des Pombo‘ – in einem mehr als 400 Seiten starken, deutlich von avantgardistischen Verfahren geprägten und zahlreiche *greguerías* über das Kaffeehaus enthaltenden Buch ebenso festgehalten wie in seiner Valle-Inclán-Biografie oder in der Autobiografie *Auto-moribundia*. Seine Beschreibung des Kaffeehauses, in dem er in den wichtigsten Madrider Jahren jeden Samstag seinen Stammtisch hatte, in dem gleichnamigen Buch *Pombo* ist auch voll von religiösen Vokabeln, die das Café und besonders das *Pombo* zu einem mythischen, ja sakralen Ort machen, so findet sich dort zum Beispiel eine Liste der „neunzehn pombianischen Gebote“, die Gómez de la Serna für die „Sagrada Cripta del Pombo“ genannte Runde vorsieht“ (Gómez de la Serna, 1986: 207-208).

Und abgesehen von *Tertulias* erscheint dem Gómez de la Serna der Raum des Kaffeehauses schlechthin als der ideale Ort des Schreibens, eben aufgrund seiner Nähe zum Theater:

El escritor debe estar sentado siempre en medio de la vida, pero al margen de ella y en el sitio en que están las gentes sin profesión determinada y haya una ventana – mejor

si hay dos a dos calles distintas – que no sea la suya, sino la ventana inesperada. En el despacho estamos demasiado solos y quizás podemos amanerarnos. En los Cafés podemos ayudarnos de esa desaprensión general que hay en él y de esa desatención y del cinismo de la vida que hay también en él. En el Café se escribe mejor y frente a todos los aspectos de las cuestiones. La fuerte luz de los Cafés, *luz de teatro en que se puede escribir* – cae sobre el blanco del papel dándole una conciencia superior [...] En los Cafés se comprende que no es nada una novela, un drama o un poema, que estamos lejos de que uno de esos actos limitadísimos merezca la reputación. Se ve que hay que demostrar una idea de la vida deslabazada y hecha de instantes (Gómez de la Serna, 1986: 243-244; Herv. d. Verf.).

In dieser Passage klingt am Schluss so etwas wie eine sich aus der Raumsituation ableitende Ästhetik des Kaffeehaustextes an: nur das Erlebnis des – am besten nach zwei Seiten hin offenen und doch durch eine Glasscheibe von der Welt getrennten – Innen/Außenraums Kaffeehaus vermag die Welt so zergliedert, so sehr in Augenblicke zersplittert zeigen, wie es Anliegen einer Ästhetik der Moderne ist – vom Impressionismus bis zur *simultanéité* der Futuristen und der französischen Avantgarde. Das Kaffeehaus erscheint hier also nicht nur als eine parodistische Kathedrale einer neuen ästhetischen Religion, es erscheint auch als der privilegierte Ort, an dem man die neue Sensibilität der Moderne, die Ästhetik der Avantgarde erst richtig verstehen, erleben, in sich fühlen kann. Auch das ist eine Selbstinszenierung, allerdings nicht mehr direkt auf der ‚Bühne‘ des Kaffeehauses, sondern im Nachhinein in der Prosa, in der das Kaffeehaus zum Emblem der Modernität wird.

Bibliografie

- AA. VV. (1980). *Ramón en cuatro entregas*. Madrid, Museo Municipal.
- Baker, Edward (1987). In Moratín's Café, in: Godzich, Wlad; Spadaccini, Nicolas (Hgg.). *The Institutionalization of Literature in Spain*. Minnesota, The Prisma Institute, S. 101-123.
- Bernhofer, Martin (1992). *Valle-Inclán und die spanische Kultur im silbernen Zeitalter*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Campos, Márcio Correia; Laferl, Christopher F. (1999): Kaffeehausliteratur in Rio de Janeiro, in: Rössner, Michael (Hg.). *Literarische Kaffeehäuser. Kaffeehausliteraten*. Wien/Graz/Köln, Böhlau, S. 489-509.
- Dowling, John (1993): Estudio sobre „La comedia nueva“, in: Fernández de Moratín, Leandro. *La Comedia Nueva*, Madrid, Castalia, S. 33-56.
- Dowling, John (1970). Moratín's *La comedia nueva* and the Reform of the Spanish Theater, in: *Hispania*, Vol. 53, Nr. 3, S. 397-402.
- Fernández de Moratín, Leandro (1993). *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Hg. von John Dowling und René Andioc. Madrid, Castalia.
- Goldoni, Carlo (1972). *Commedie*. Vol. 2. Hg. von Kurt Ringger. Torino, Einaudi.
- Gómez de la Serna, Ramón (1986). *Pombo*. Madrid, Trieste.

- Metzeltin, Michael (1977). Goldonis ‚Bottega del Caffè‘: Versuch einer Interpretation, in: *Neophilologus*, Vol. 61, Nr. 3, S. 396-405.
- Rössner, Michael (Hg.) (1999). *Literarische Kaffeehäuser. Kaffeehausliteraten*. Wien/Graz/Köln, Böhlau.
- Rössner, Michael [et al.] (Hgg.) (2014). *Inszenierung und Gedächtnis. Soziokulturelle und ästhetische Praxis*. Bielefeld, transcript.
- Valle-Inclán, Ramón María del (2006). *Luces de Bohemia. Esperpento*. Hg. von Alonso Zamora Vicente. Madrid, Austral Teatro.

Leïla Slimani: *Dans le pays des autres*. Familiensaga, Selbstinszenierung und Geschichte

Birgit Wagner

Leïla Slimani, geb. 1981, ist eine marokkanisch-französische Autorin, die in Paris lebt und mittlerweile nicht nur in Frankreich und anderen frankophonen Ländern, sondern auch im deutschen Sprachraum mit einigen Übersetzungen ihrer Werke sehr präsent ist. 2016 hat sie mit ihrem Roman *Chanson douce* den renommierten Prix Goncourt gewonnen.¹ 2021 hat sie einen schmalen Band publiziert, *Le parfum des fleurs la nuit*, in dem sie bereits auf der ersten Seite schreibt:

La première règle quand on veut écrire un roman, c'est de dire non. Non, je ne viendrai pas boire un verre. Non, je ne peux pas garder mon neveu malade. Non, je ne suis pas disponible pour déjeuner, pour une interview, une promenade, une séance de cinéma (Slimani, 2021a: 11).

Allerdings ist dieser Text eine Auftragsarbeit, für die Reihe ‚Ma nuit au musée‘. Slimani verbringt eine Nacht eingeschlossen in der Punta della Dogana, heute ein Museum moderner Kunst in Venedig. Insofern handelt es sich um ein kleines Stück Autobiografie, ein Stück Selbst-Inszenierung für das Publikum. Auch ansonsten ist Leïla Slimani politisch und medial gut vertreten. 2017 hat sie der damalige und jetzige Präsident Emmanuel Macron zu seiner ‚représentante personnelle‘ bei der *Organisation de la Francophonie* ernannt, ob sie diese Funktion bis heute bekleidet, entzieht sich meiner Kenntnis. Ihre politischen Stellungnahmen sind in Frankreich umstritten, sowohl von linker Seite als auch, wenig überraschend, von islamistischen Kreisen.² In verschiedenen Medien ist sie ebenfalls zu sehen und zu lesen, so hat sie zum Beispiel die Nr. 1265 der Zeitschrift *Les Inrockuptibles* (2020) kuratiert, und auch in einer neueren Nr. von 2022 ist ein autobiografischer Text abgedruckt.³ Dem SRF (Schweizer Radio und Fernsehen) hat sie 2021 ein

¹ Verfilmung unter demselben Titel 2019 durch die Regisseurin Lucie Borleteau.

² Besonders umstritten war in Frankreich ihr ‚Journal du confinement‘, erschienen in *Le Monde*, anlässlich des ersten landesweiten französischen Lockdowns ab März 2020.

³ ‚Pince-moi, je rêve‘. In: *Les Inrockuptibles*, Nr. 09 (seit die Zeitschrift monatlich und nicht mehr wöchentlich erscheint, erhielt sie eine neue Nummerierung), 46-48.

einstündiges Interview im Format „Sternstunde Philosophie“ gewährt⁴ – und das sind nur einige Beispiele.

Man kann nicht sagen, dass sie das Licht der Öffentlichkeit scheut (vielleicht als erfolgreiche Schriftstellerin auch nicht scheuen kann). „La littérature consiste dans une érotique du silence, ce qui compte, c’est ce qu’on ne dit pas“, behauptet sie (Slimani, 2021a: 29). Kann das auch für ihre neue, erfolgreiche Trilogie *Le pays des autres* gelten, von der bisher zwei Bände erschienen sind? Immerhin unternimmt sie da nichts Geringeres, als eine autobiografisch inspirierte Familiengeschichte zu erzählen, und zwar seit den späten 1940er Jahren, also auch einer Zeit, die sie selbst nicht erlebt hat. In den bisher erschienenen Bänden schreibt sie über die vergangene Gegenwart ihrer Großeltern und Eltern, die sie imaginiert, re-inszeniert, mit vielen Dialogen, deren Authentizität hier nicht zur Diskussion stehen kann – Freiheit der Schriftstellerin. Vielmehr stellt sich die Frage, wie man eine solche Familiengeschichte lesen kann – als Autobiografie wohl nicht, als Autofiktion, als „auto(mytho)biographie“,⁵ oder schlicht als retrospektive Inszenierung des familiär und historisch Überlieferten, die zugleich eine Selbstinszenierung impliziert?

Inszenierung des Vergangenen: *Le pays des autres*, Band 1: La guerre la guerre la guerre

Das Buch beginnt mit einem Motto des aus Martinique stammenden Autors Édouard Glissant: „La damnation de ce mot: métissage, inscrivons-la en énorme sur la page“. In der Tat geht es in der Folge um *métissage*: ist doch ein Großelternpaar der Autorin eine ‚gemischte‘ Ehe eingegangen – Anne Ruetsch, geboren und aufgewachsen im Elsass, und der algerische oder marokkanische Ex-Soldat des Zweiten Weltkriegs Lakhdar Dhobb, dargestellt im Text als ‚Mathilde‘ und ‚Amine‘. Soweit und nur soweit die biografische Nachvollziehbarkeit.

Mathilde und Amine leben nach der Eheschließung in Marokko, gründen ein landwirtschaftliches Gut in der Nähe von Meknès, das sie mühsam und arbeitsreich aufbauen, bekommen zwei Kinder, Aïcha und Selim. Die extradiegetische Erzählinstanz des Textes ist allwissend, kennt die Gedanken und Gemütszustände der einzelnen Figuren, meist durch nicht gekennzeichnete erlebte (Gedanken-)Rede. Aber die Erzählinstanz weiß weitaus mehr: nicht nur die Liebesgeschichte des Großelternpaares⁶, sondern auch Einzelheiten über deren sexuelle Beziehung. So

⁴ Cf. Slimani, 2021b.

⁵ Das ist der Begriff, den Claude Lévy für als von manchen als autobiografisch gelesenen Schriften des notorischen Selbstinszenierers Blaise Cendrars vorgeschlagen hat (Lévy, 2013: XVI).

⁶ Mit einer solchen Geschichte beginnt allerdings auch eine der bekanntesten Autobiografien der Weltliteratur, nämlich Rousseaus *Confessions* – auch er konnte, wie wir alle, die Entstehung der

liest man Folgendes über die fiktiven Großeltern knapp nach der Übersiedelung Mathildes nach Marokko:

Ils ne sortirent pas de la chambre pendant deux jours. Elle, qui était pourtant si curieuse des autres et du dehors, refusa d'ouvrir les volets. Elle ne se lassait pas des mains d'Amine, de sa bouche, de l'odeur de sa peau, qui, elle le comprenait maintenant, avait à voir avec l'air de ce pays. Il exerçait sur elle un véritable envoûtement et elle le suppliait de rester en elle aussi longtemps que possible, même pour dormir, même pour parler (Slimani, 2020a: 21).

Das ist doch für eine Familienbiografie mit autobiografischem Hintergrund überraschend – und kann aufmerksame Leser und Leserinnen dazu führen, die fiktionalen Anteile des Erzählten als solche wahrzunehmen. Andererseits überrascht diese Schilderung das Publikum der früher publizierten Texte der Autorin nicht, die ja schon in ihrem ersten Roman, *Dans le jardin de l'ogre* (2014) das Bild einer sexbesessenen Französin gezeichnet hatte – ein auf erstem Blick sehr ungewöhnliches Thema für eine Schriftstellerin maghrebischer Herkunft. Doch die maghrebische Literatur in französischer Sprache kennt dazu durchaus einige Vorgänger.⁷

Auch in Slimanis *Sex und Lügen. Gespräche mit Frauen aus der islamischen Welt* (2017, französische Version), einem Sachbuch, geht es um Sexualität und die diese betreffenden Tabus in Marokko. Die Gespräche mit Frauen (und einem Mann), die Slimani auf ihrer Reise durch Marokko geführt hat, sind nun aber keineswegs autorisierte Interviews, sondern Wiedergabe von Gesprächsinhalten durch die Autorin, in erster Person, mithin erinnerte und bearbeitete Konversationen. Das Buch endet zwar mit einer Bibliografie, aber ohne Angaben über die Gesprächspartnerinnen – nachvollziehbar ist, dass diese nicht ihren vollen Namen in einer Buchpublikation lesen wollten. Aber genau das wäre im Text zu thematisieren gewesen. Re-Inszenierung oder auch Fiktionalisierung von direkter Rede also auch in diesem Band, und man kann das getrost auch für die entsprechenden Stellen *Dans le pays des autres* ins Treffen führen, wobei das für literarische Texte erlaubt und üblich ist.

Beziehung seiner Eltern nur aus Erzählungen kennen.

⁷ Cf. z. B. den Roman des algerischen Schriftstellers Rachid Boudjedra *La Répudiation* (1969!) oder die rezenten Romane des marokkanischen Schriftsteller Rachid O, in denen Homosexualität ein wiederkehrendes Thema ist. Alessandro Giardino zeichnet in einem Artikel die Filialität nach, die Slimani mit marokkanischen Autorinnen französischer Sprache verbindet: „Slimani désavoue cette filiation afin de mettre en évidence l'originalité et l'universalisme de son œuvre“ (Giardino, 2018: 148) – was man doch auch als eine Form der Selbstinszenierung bezeichnen muss.

Selbstverständlich spielt die Familiengeschichte vor einem kolonialen Hintergrund.⁸ Einige Analepsen führen die Leserschaft in die Zeit des Zweiten Weltkriegs, als Mathilde noch als junges Mädchen im Elsass lebte und ihren späteren Mann kennenlernte. In der Haupthandlungszeit ist Marokko nach wie vor ein französisches ‚Protektorat‘ – ein Euphemismus für letztlich koloniale Herrschaftsverhältnisse. Amine, der schwer arbeitet, um sein Landgut zu Erfolg zu führen, erfährt bei seinen berufsbedingten Fahrten in die nahegelegene Stadt Meknès immer wieder Demütigungen durch Franzosen und Französinen. Mathilde lernt, kaum in Marokko angekommen, den für sie handlungsleitenden Satz kennen: „Ici, c’est comme ça“ (Slimani, 2020a: 24). In der Folge hat sie sowohl mit der patriarchalischen Gesellschaftsordnung des Landes wie auch mit der Verachtung ihrer französischstämmigen Landsleute zu kämpfen: Sie hat einen Marokkaner geheiratet, das reicht, um sie aus der Sicht der aus Frankreich gebürtigen Menschen zu verachten. Immerhin erwirkt sie (aus ihrer Sicht), dass ihre Tochter Aïcha eine katholisch-französische Schule besuchen kann, wo diese auf Grund ihrer ‚gemischten‘ Herkunft äußerst ambivalente Erfahrungen macht, aber eine gute Ausbildung bekommt (die sich im zweiten Band als erfolgsversprechend herausstellt – auch das eine der Ambivalenzen des Kolonialismus). Omar, der jüngere Bruder Amines, schließt sich der marokkanischen Aufstandsbewegung in der Mitte der 1950er Jahre an und verschwindet eine Weile vom Bildschirm der Familie bzw. der Leserschaft. Die letzten Zeilen des Textes, die schildern, wie ein benachbartes Landgut, das einem Franzosen gehört, in Brand gesteckt wird, unterstreichen den – aus heutiger Sicht – postkolonialen Tenor des Buches: „Qu’ils brûlent, pensa-t-elle [Aïcha, zu dem Zeitpunkt ein Kind]. Qu’ils s’en aillent. Qu’ils crèvent“ (Slimani, 2020a: 407).

Auch das feministische Engagement ist dem Text keineswegs fremd, v. a. was die Figur Mathilde betrifft: die Küche, Garten und Kinder unter prekären Verhältnissen versorgt, während ihr Mann, Amine, darauf besteht, dass er der Familienerhalter ist. Mathilde beobachtet auch kritisch die Lebensgeschichte ihrer Schwiegermutter, Mouilala, sowie die Entwicklung ihrer jungen Schwägerin, Selma, die nach einer ungewollten Schwangerschaft gegen ihren Willen verheiratet wird – mit Mourad, dem ehemaligen Adjutanten Amines im Zweiten Weltkrieg, zu dem

⁸ Die Autorin dankt in ihrem Nachwort verschiedenen Persönlichkeiten, Politikwissenschaftlern, Historikern und anderen, für ihre Hilfe bei der Recherche zu marokkanischer Geschichte. In dem Interview mit Nelly Kaprièlian, der Literaturkritikerin der Zeitschrift *Les Inrockuptibles*, sagt sie: „L’Algérie occupe tout le champ romanesque, avec de très bons romans, et je me suis dit: Pourquoi ne pas rendre au Maroc sa part de romanesque?“ (Slimani, 2020b: 10). Allerdings besitzt Marokko mit Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi und der Soziologin und Autorin Fatima Mernissi ebenfalls international anerkannte Autoren und Autorinnen französischer Sprache. Immerhin widmet Slimani *Sex und Lügen* u. a. der 2015 verstorbenen Fatima Mernissi.

ihn ein homosexuelles Begehren hinzieht, das aber nur die Leser und Leserinnen, nicht die handelnden Personen entziffern können.

Es ist aber nicht so, dass nur die Frauenfiguren ein Recht auf Innensicht erhalten – auch Amine, Mourad und Omar werden in ihren Motivationen einfühlsam geschildert. Das erfolgt jeweils durch die allwissende Erzählinstanz, was man nicht gerade als ein Kennzeichen autobiografischen Erzählens gelten lassen kann. Aber wer sagt, dass es eine Autobiografie sein muss?

Inszenierung des Vergangenen: *Le pays des autres*, Band 2: Regardez-nous danser

Der zweite Band der geplanten Trilogie trägt den generischen Untertitel: „roman“, was durch das Motto von Boris Pasternak noch unterstrichen wird: „L'époque ne tient pas compte de ce que je suis, elle m'impose ce qui lui plaît de m'imposer. Permettez-moi d'ignorer les faits“ (Slimani, 2022: 15). Beides, Untertitel und Motto, kann man als eine Vorsichtsmaßnahme der Autorin auffassen, die aber wohl bei einem Gutteil der Leserschaft ins Leere gehen wird, zumal Leïla Slimani in Interviews häufig den autobiografischen Gehalt der ersten beiden Bände bekräftigt und nicht einschlägig gebildete Leser und Leserinnen die Fiktionalisierungsmarker vermutlich nicht erkennen oder nicht erkennen wollen.

Ein Zeitsprung: der Handlungszeitraum des zweiten Bandes umfasst die Jahre 1968-1974. Marokko ist seit 1956 keine Kolonie mehr, sondern ein souveränes Königreich.

Die Erzählhaltung ändert sich nicht, nach wie vor bekommen Leser und Leserinnen Einblick in die Gedankenwelt der Figuren. Vieles hat sich für die Familie im Lauf der Jahre geändert: Amine ist nun der angesehene Besitzer eines blühenden Landgutes, für seine Frau hat er ein Swimming-Pool bauen lassen, er, der nicht schwimmen kann. Mit anderen Worten: die Familie ist erfolgreich in die Bourgeoisie eines neuen Staates aufgestiegen, die Leser und Leserinnen werden mit einer anderen sozialen Schicht konfrontiert. Aïcha studiert Medizin in Straßburg und wird im Laufe des Romans zur Ärztin, das ist wieder ein Stück nachvollziehbarer autobiografischer Referenz, war doch Béatrice-Najat Dhobb Slimani, die Mutter der Autorin, im Text durch Aïcha repräsentiert, in der historischen Realität eine äußerst angesehene und erfolgreiche Ärztin in Marokko.

In der marokkanischen Geschichte sind es dennoch düstere Jahre, die durch Attentate auf den König und brutale staatliche Repression gekennzeichnet sind.⁹

⁹ Cf. die Schilderung der vom staatlich marokkanischen Fernsehen übertragenen Exekution von Rebellen: „Combien sont-ils à avoir vu ça? Dans combien de mémoires ces souvenirs sont-ils gravés? Ils sont des milliers, sans doute, à regarder sur leurs écrans les soldats traîner sur le sol un corps déjà mort aux traits méconnaissables et l'attacher à un poteau. Le scénario n'avait pas

Das spielt in dem ‚Roman‘ eine gewisse, aber nicht vorherrschende Rolle. Im Vordergrund stehen nach wie vor die familiären Ereignisse: Omar, der frühere Aufständische der Kolonialzeit, ist nun ein hoher Angestellter des staatlichen Geheimdienstes. Selim, Aïchas jüngerer Bruder, taucht zunächst in einer Hippie-Kolonie im Süden Marokkos ab (die es tatsächlich gegeben hat) und emigriert dann unter Umständen, die nicht näher erläutert werden, in die USA. Selma, die Zwangsverheiratete, wird nach dem Tod ihres Ehemannes Mourad eine Nobelprostituierte.

Ein zentraler Handlungsstrang ist, wie im ersten Band die Großelterngeneration betreffend, die Liebesgeschichte und schlussendliche Heirat von Aïcha und Mehdi, letzterer in seiner Jugend bekannt unter dem Spitznamen ‚Karl Marx‘, später aber ein Funktionär des marokkanischen Staates. Die beiden repräsentieren in der Fiktion (oder Re-Inszenierung) die Eltern der Autorin, und tatsächlich entspricht Mehdis Werdegang den biografischen Informationen, die man über Slimanis Vater, Othman Slimani, abrufen kann. Eine unerwartete Prolepse gegen Ende des Texts („trente ans après son mariage“, Slimani, 2022: 323) zeigt den gealterten Mehdi in einer Gefängniszelle, mit bitteren Gedanken über versäumte Gelegenheiten, gegen die herrschende Macht zu protestieren. Zumindest in Bezug auf die Haftstrafe entspricht das der Biografie Othman Slimanis. In Hinblick auf seine Gedanken können wir wieder nur der Erzählinstanz vertrauen.¹⁰

Die Anbahnung der Liebesgeschichte und die daraus erfolgende Heirat von Aïcha und Mehdi wird, sowie die des Großelternpaares im ersten Band, über viele Kapitel ausgebreitet. Das Lesepublikum hat wieder Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt der beiden, es geht auch um Sexualität, in Formulierungen, die sich in *Sex und Lügen* wiederfinden, endlich werden die beiden, sowie der Text suggeriert, ein glückliches, aber nicht von der patriarchalen Tradition des Landes befreites Paar. Beide arbeiten ganztags in ihren Berufen, aber Aïcha obliegt es, den Haushalt zu führen, wie die Autorin in einer ihrer beiläufig eingefügten Bemerkungen deutlich macht, ein literarisches Kleinod, weil sie nicht in sozialpädagogischer Weise einen feministischen Diskurs zitiert:

Il [Mehdi] refusait obstinément de l’accompagner faire les courses car il craignait de rencontrer quelqu’un. De quoi aurait-il l’air un panier de légumes à la main? Il entrerait rarement dans la cuisine et quand il le faisait, il restait à la porte et réclamait à boire. Elle [Aïcha] avait beau tourner les yeux vers le frigidaire et l’inviter à se servir, il faisait semblant de ne pas répondre (Slimani, 2022: 332).

prévu que le condamné succomberait à la torture mais la mort ne le sauverait pas. Il faudra qu’il meure deux fois et en public, s’il vous plaît“ (Slimani, 2022: 274). Man kann das – aus heutiger Sicht – auch als eine Reflexion über den politischen Einfluss der Medien nicht nur in autoritär geführten Staaten auffassen.

¹⁰ In *Le parfum des fleurs la nuit* findet sich eine Reihe von tatsächlich autobiografischen Einträgen zu Othman Slimani, cf. S. 28, 53 und v. a. S. 111-122.

„In der Literatur gilt die Unschuldsvermutung“, sagt Leïla Slimani im Gespräch mit Yves Bossart in der Sendung des SRF.¹¹ Das verwirklicht sie vorbildlich in den beiden vorliegenden Bänden von *Le pays des autres*. Frauen und Männer, Kinder und Erwachsene, Menschen verschiedener Herkunft und Kultur¹² haben dasselbe Recht auf Einfühlung durch die Erzählinstanz, niemand wird von dieser verurteilt. Sich kein Urteil anzumaßen, ist in meinen Augen eine literarische und menschliche Tugend. Was aber heißt das alles für die Literaturtheorie? Was heißt das für die zweifellos vorhandenen autobiografischen Elemente?

„Je n’ai jamais eu besoin d’écrire au nom de“¹³

Texte, in denen das repräsentierte Ich der Autorin gar nicht auftaucht, sind nicht im traditionellen Sinn als Autobiografie zu bezeichnen – diesbezüglich darf man gespannt auf den dritten Band der Trilogie Slimanis sein, in dem sie in Textgestalt aufzuscheinen vorhat, wie sie im Gespräch mit Yves Bossart und auch in dem Interview mit Nelly Kaprièlian preisgibt. Sehr wohl können literarische Texte aber ‚autobiografisch inspiriert‘ sein, wie in diesem Fall. Zugleich sind die beiden Bände von *Dans le pays des autres* aber Gegenstand von internationaler multimediale-r Berichterstattung, transzedieren somit erheblich den rein textuellen Status und konditionieren die Rezeption.

Anders als in der klassischen Moderne wird die Dichotomie von positiv gesetztem, „authentischem“ Selbsta Ausdruck und eher negativ bewerteter Inszenierung in der Gegenwartskultur jedoch häufig nicht mehr als konflikthaft erlebt und inszeniert und einer der ästhetischen Aspekte abgewertet, stattdessen wird sie als Kontinuum wahrgenommen, auf dem sich Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie bildende Künstlerinnen und Künstler situieren (Laferl/Tippner, 2014: 17).

Ebenso deutlich formulieren das die Herausgeberinnen des Bandes *Autofiktion und Medienrealität*:

Der Begriff ‚Medienrealität‘ soll zugleich darauf hinweisen, dass sowohl in der sozialen als auch in der literarischen Praxis die ‚Existenz‘ eines Autors ohne Medienpräsenz kaum mehr möglich ist. Dies hat wiederum zur Folge, dass wir das Werk eines Gegenwartsa-tors kaum mehr unabhängig von dem Bild, das uns die Medien vom Autor vermitteln, rezipieren können (Ott/Weiser, 2013: 15).

¹¹ Ich übernehme diesen Satz aus der deutschen Untertitelung der Sendung, leider hört man nicht, was Slimani auf Französisch gesagt hat. Aber sie hat denselben Satz später geschrieben. In: *Le parfum des fleurs la nuit*, S. 121: „La littérature, à mes yeux, c’est la présomption d’innocence.“

¹² So spielt ein Arzt jüdisch-ungarischer Herkunft eine wichtige Rolle.

¹³ Slimani, 2020b: 24.

Die beiden Zitate können in vollem Umfang für die Rezeption von Leïla Slimanis literarischem Werk gelten. Die Autorin mag sich nach Momenten der Ruhe und Zeiten ungestörter Kreativität sehnen – und man kann sie verstehen –, die heutige Medienrealität spielt ein anderes Spiel. Insofern sind die bisher publizierten Bände von *Dans le pays des autres*, abgesehen von ihrer literarischen Qualität, ein Paradebeispiel medialer Vermarktung, die nicht unbedingt der Autorin zugeschrieben werden muss, sondern einen aktuellen Zustand medialer Gepflogenheiten und Lesegewohnheiten widerspiegelt. Natürlich ist die beschriebene Erzählhaltung nicht durchwegs neu. Man kann im deutschen Sprachraum etwa an Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1979) denken, in dem die Autorin in heterodiegetischer Schreibweise ihre eigene Kindheit sowie die kriegsbedingte Vertreibung aus den damalig deutschen Ostgebieten erinnert, mit all den narrativen Folgen, die das für einen Text haben kann. Es scheint aber auch angebracht, sich die Frage zu stellen, ob *Le pays des autres* den ‚neuen‘ Erzählgenres der Autofiktion oder der Autozoziobiografie zuzuordnen ist.

Erstere Genrebezeichnung ist wohl nichtzutreffend, weil hier das ‚autofiktionale‘ Ich fehlt, obwohl diese mittlerweile erfolgreiche Schreibweise Slimanis Experiment durchaus verwandt ist: „Der Autofiktions-Hype kann auch als Versuch der literarischen Rehabilitation der Autobiographie interpretiert werden [. . .] nicht zuletzt auf Wunsch der Verleger werden autobiographische Texte als ‚Romane‘ etikettiert [. . .]“ (Stemberger, 2013: 31). So ist es für den zweiten Band von *Le pays des autres* geschehen, auf Wunsch der Autorin oder des Verlags, wie auch immer.

Wie steht es aber um den Begriff der Autozoziobiografie? Diese Genrebezeichnung hat seit der Publikation von Didier Eribons *Retour à Reims* (2009) sowie durch Édouard Louis’ erstem literarischem Text *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014) einen steilen internationalen Aufstieg erfahren, wobei sich beide gerne und wiederholt auf Annie Ernaux berufen, deren literarische Texte zum Großteil vor der Emergenz dieser Gattungsbezeichnung publiziert wurden. Slimani vermeidet soziologische Exkurse, wie man sie z. B. in *Retours à Reims* findet: „je me suis interdit de faire des longs chapitres explicatifs“ (Slimani, 2020b: 12). Aber es gibt auch Autozoziobiografien, die ohne solche auskommen.

Autozoziobiografien, wie Autofiktionen, schmücken sich im Übrigen häufig mit dem Genrebegriff „Roman“ (cf. Blome/Lammers/Seidel, 2022: 3) – so z. B. *En finir avec Eddy Bellegueule*. Sind also die beiden bisher publizierten Bände von *Le pays des autres* diesem ‚neuen‘ Genre zuzurechnen? Wenn man die Autozoziobiografie ausschließlich dem erzählten Klassenwechsel zurechnet, dann ja. Denn die Familie erlebt von Band eins zu Band zwei einen Aufstieg in die bürgerliche Klasse Marokkos. Doch das autobiografische Ich – in diesem Fall die fiktive Repräsentation der Autorin – fehlt. Die Herausgeberinnen und Herausgeber des

Bandes *Autosozio-biographie* schreiben: „Die Aussagen der Erzählsubjekte beanspruchen nicht nur die Deutungshoheit über das eigene Leben, sondern auch gegenüber der sozialen Gegenwart, an der sie als Akteur:innen aktiv mitwirken und der sie sich gleichermaßen ausgesetzt fühlen.“ (Blome/Lammers/Seidel, 2022: 3).

Das kann für die Bände *Dans le pays des autres* nicht gelten. Aber muss man tatsächlich für diese Bände einen passenden Gattungsbegriff finden (und das angesichts der Tatsache, dass die Autosozio-biografie bisher kaum in postkolonialen Kontexten untersucht wurde)? Jedenfalls kann man festhalten, dass Leïla Slimanis bis jetzt unvollendete Trilogie ein Baustein zur Selbstinszenierung ist, wie ich argumentiert habe: angesichts der medialen Präsenz der Autorin und der mehrfach bekräftigten autobiografischen Relevanz der Familiensaga. „Je n’ai jamais besoin d’écrire au nom de“ – das ist eine Aussage, der man mit Fug und Recht misstrauen kann. Selbstinszenierung ist eben auch eine Strategie der Vermarktung, was der literarischen Qualität der diskutierten Texte keinen Abbruch tut.

Bibliografie

- Blome, Eva; Lammers, Philipp; Seidel, Sarah (2022). Zur Poetik und Politik der Autosozio-biographie. Eine Einführung, in: Blome, Eva; Lammers, Philipp; Seidel, Sarah (Hgg.). *Autosozio-biographie, Poetik und Politik*. Berlin, Springer, S. 1-14.
- Giardino, Alessandro (2018). Les Étrangères de Leïla Slimani. Marocaines ,dévoilées’ et femmes de révolte, in: *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 33, Nr. 2, S. 147-159.
- Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (2014). Zwischen Authentizität und Selbstinszenierung: künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert, in: Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (Hgg.). *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld, transcript, S. 15-36.
- Leroy, Claude (2013). Préface, in: Blaise Cendrars. *Œuvres autobiographiques complètes*. Hg. von Leroy, Claude und Touret, Michèle. Paris, Pléiade, S. IX-LI.
- Ott, Christine; Weiser, Jutta (2013). Einleitung, in: Ott, Christine; Weiser, Jutta (Hgg.). *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg, Winter, S. 7-16.
- Slimani, Leïla (2014). *Dans le jardin de l’ogre*. Paris, Gallimard.
- Slimani, Leïla (2018). *Sex und Lügen. Gespräche mit Frauen aus der islamischen Welt*. Aus dem Frz. von Amelie Thomas. München, btb.
- Slimani, Leïla (2020a). *Le pays des autres. Première partie. La guerre, la guerre, la guerre*. Paris, Gallimard.
- Slimani, Leïla (2020b). Interview mit Nelly Kaprièlan, in: *Les Inrockuptibles*, Nr. 1265, S. 9-15.
- Slimani, Leïla (2021a). *Le parfum des fleurs la nuit*. Paris, Stock.
- Slimani, Leïla (2021b). Interview mit Yves Bossart für den SRF. <<https://www.youtube.com/watch?v=-V15EIASGe0>> (29.07.2022).
- Slimani, Leïla (2022). *Regardez-nous danser. Le pays des autres*, 2. Paris, Gallimard.
- Stemberger, Martina (2013). „L’autofiction – un geste politique“? Poetik und Politik der Autofiktion im Zeitalter des Storytelling, in: *Lendemains*, Nr. 38, S. 29-45.

Defectos y virtudes en escena: *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini Sagredo

Romina Palacios Espinoza

En el año 1671, Isabel Flores de Oliva (nacida en Lima, Perú, en 1586) es canonizada bajo el nombre de Rosa de Santa María, convirtiéndose así en la primera santa originaria del Nuevo Mundo y patrona de estas tierras y de Filipinas. Su canonización consumó un proceso maratónico al que dio inicio su muerte en el año 1617, punto de referencia a partir del cual se contempla una serie de acontecimientos, cuyo objetivo son examinar y validar la santidad de la doncella limeña.¹ Se cuenta, paralelamente, con un número de obras que escenifican la vida de Rosa y su camino hacia la santidad, en las que si bien se enfatiza una vida plagada de restricciones y martirios con el objetivo de nutrir la evidencia hagiográfica, también se aspira a satisfacer una sed de entretenimiento en virtud de los códigos de recepción de la época.² Entre ellas se halla *Santa Rosa del Perú*, comedia escrita por Agustín Moreto (1618-1669) y Francisco Lanini Sagredo (1640?-1715), publicada en 1671, año en que se organizan distintas festividades para celebrar la canonización de la primera santa americana.

A partir de la figura de Rosa de Lima en esta comedia se esbozarán algunos apuntes en torno a las fuentes de las que se sirvieron Moreto y Lanini para su caracterización. Asimismo, se entrecruzarán notas sobre los atributos de este perso-

¹ Entre estos acontecimientos cuentan un *Proceso ordinario* realizado por el arzobispado de Lima, una investigación de la Inquisición concentrada en el ‘culto de Rosa’, algunas biografías (*Vida de Santa Rosa de Lima* por Pedro Loayza, *Vida admirable de Santa Rosa de Lima: Patrona del Nuevo Mundo* por Leonardo Hansen y *Rosa mística: Vida y muerte de Santa Rosa de Santa María* por Antonio González de Acuña), un *Proceso apostólico*, etc. (Myers, 2003: 42-43). Al respecto de la celeridad con que la santificación de Rosa se llevó a cabo, indica el historiador Teodoro Hampe Martínez que no es improbable que esta haya sido impulsada por motivos sociopolíticos, específicamente, por “la vinculación directa de Rosa de Santa María con las inquietudes y el ambiente donde surgieron en el siglo XVII el protonacionalismo y la conciencia criolla” (Hampe, 1996: 737).

² Véase la relación de comedias (y un coloquio) realizadas en honor a la santificación de Rosa de Lima, registrada por Miguel Zugasti en el artículo “América en el teatro español del Siglo de oro: repertorio de textos” (2014: 394-397).

naje que los dramaturgos eligen para representar su vida ascética. Ambos enfoques se unirán en una breve reflexión sobre la puesta en escena de eventos que motivan sobre el tablado juicios enfrentados sobre la virtud.

Comedia hagiográfica en colaboración

Santa Rosa del Perú aparece publicada en 1671 en la Parte XXXVI de las *Comedias escritas por los mejores ingenios de España* (Castells, 1998: 157). Tras la muerte de Agustín Moreto (28 de octubre de 1669), quien escribió las dos primeras jornadas, asume la escritura de la última jornada Francisco Lanini y Sagredo, completándola en el verano de 1670 (Zugasti, 2014: 395). El editor de la Parte XXXVI, José Fernández de Buendía, incluye al inicio del texto un par de líneas con las que deja sentada la doble autoría de esta comedia: “Las dos jornadas de don Agustín Moreto (que fueron las últimas en el discurso de su vida). Acabóla don Pedro Francisco Lanini y Sagredo” (Moreto/Lanini, 1671: f. 1).³

La obra completa procura dar testimonio del camino de Rosa hacia la santidad, para lo cual se sirven ambos dramaturgos de las biografías que, hasta ese momento, se habían publicado. Si bien indica Ricardo Castells que “la primera mitad del acto [de la tercera jornada escrita por Lanini] recoge diferentes escenas sacadas directamente de la hagiografía de Rosa” (1998: 163), hay parlamentos de otras jornadas que también se remontan a las fuentes hagiográficas (como la descripción que hacen Bodigo –el gracioso– y el Demonio de las penitencias de Rosa en la primera y segunda jornadas).

Los personajes de la comedia, aparte de Santa Rosa, son, por un lado, los que podrían llamarse ‘personajes terrenales’: Gaspar de Flores (padre de Rosa), don Juan de Toledo (galán que quiere contraer nupcias con Rosa), don Gonzalo (amigo de don Juan y de la familia de Rosa),⁴ Bodigo (gracioso y criado de Rosa). Por otro, se cuenta también, como en toda comedia de santos, con ‘personajes con poderes’: el Demonio,⁵ el Niño Jesús, el Ángel Custodio y la Virgen del Rosario, de cuya representación se sirven los autores para incluir en la escenificación el uso de efectos especiales manejados mediante música, juegos de luces y artificios técnicos, como se aprecia en la siguiente acotación: “Descúbrese un ángel por lo

³ Daisy Rípodas Ardanaz da cuenta también de esta indicación, aunque omite “Francisco” del nombre completo de Lanini y Sagredo (2001: 132).

⁴ En Castells, cita 2 a pie de página, se lee: “El personaje de don Gonzalo está basado en la figura histórica de don Gonzalo de la Maza, quien –junto a su esposa doña María de Uzátegui– recogió en su casa a Rosa durante los últimos tres años de la vida de la muchacha” (1998: 158).

⁵ Para un estudio detallado de la representación del demonio en *Santa Rosa del Perú*, que aborda la participación semántica de este personaje en ciertos momentos y muestra la distribución métrica de los 416 versos que le corresponden, véase el artículo “Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*” (Rubiera, 2010).

alto del teatro y baja extendiendo un iris y, habiendo atravesado todo el distrito dél, en acabando de cantar, se cubre el ángel y el iris por los dos extremos, y se juntan haciéndose una nube al pie de la cruz y se la lleva a lo alto” (Moreto/Lanini, 2016: 225).⁶ La comedia representa la ‘vida’ ascética de Rosa, poniendo en escena de manera hiperbólica sus virtudes; virtudes que deben entenderse en el contexto del siglo XVII y en el marco de las pautas establecidas por el Concilio de Trento, las cuales prolongaban una “ideología de la santidad femenina” basada en la *Imitatio Christi* y en el principio de la *renuntiatio* cristiana, provenientes de la Edad Media (Heffernan, 1988: 185, 213-215, 216-221).

A continuación, presentaré los eventos principales de cada una de las jornadas con el ánimo de exponer *grosso modo* la distribución de personajes y los vínculos entre ellos:

Primera jornada: Don Juan quiere casarse con Rosa, propuesta que don Gaspar acepta sin discutirlo con ella. Cuando el padre le informa a Rosa de este trato, ella lo rechaza y le dice a don Juan que no acepta, dado que su amor está reservado para otro, cuyo nombre no revela, encendiendo los celos de su pretendiente.

Segunda jornada: El demonio, que ya apareció en la primera jornada, vuelve a intervenir, aprovechando el cansancio físico de Rosa para tentarla. Este remata su engaño manipulando a Don Juan para que viole a Rosa. Rosa es salvada por medio de la intervención del Ángel Custodio y el Niño Jesús.

Tercera jornada: Con ayuda de Dios salva Rosa la ciudad de Lima de un ataque naval dirigido por una armada holandesa. Al final de la jornada, Rosa muere. El Demonio, al ver “tantas maravillas en esta mujer” (vv. 3093-3094), se rinde. A este evento asisten el Niño Jesús, la Virgen niña y Santa Catalina de Siena. Tras presenciar tal ventura divina, don Juan decide vestir el hábito dominico y Bodigo, el gracioso, pasa a ser su lego.

Imitación y exégesis: Virtudes para unos, defectos para otros

En la comedia de Moreto y Lanini se caracteriza a Rosa, predominantemente, por medio de las descripciones que hacen los otros personajes de ella, en las cuales se ensalza de forma hiperbólica su hermosura y sus virtudes. De estas alusiones verbales surge una imagen de la doncella que personifica un modelo de mujer *sui generis* del Perú:⁷

⁶ El texto de *Santa Rosa del Perú*, editado por Miguel Zugasti y publicado en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias* (2016) es el que se usará en el presente trabajo. Agradezco a la profesora María Luisa Lobato por poner a disposición el mismo en su versión digital.

⁷ En el artículo “En búsqueda de lo peruano: *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Francisco Lanini” analizo la construcción de los personajes de Rosa, Bodigo y el Demonio con el objetivo

<p>Músicos <i>Ser reina de las flores la Rosa es la común y de las reinas reina la Rosa del Perú.</i> [...] <i>Engrandézcase el Perú si la plata le enriquece, que la Rosa le ennoblece con belleza y con virtud.</i> (vv. 1-4; 9-12; cursivas en el original).</p>	<p>Don Gonzalo Siempre yo, don Juan, os di por consejo que al casaros escogieseis la mujer que tuviese estos tres grados: pobre, honesta y bien nacida; y en la Rosa son tan altos que dudo que haya en las Indias otra que pueda igualarlos. (vv. 45-52).</p>
---	--

Toda esta plétora de adulaciones es rechazada por Rosa, siguiendo el modelo barroco y la concepción cartesiana, que estima que el halago de las apariencias obstaculiza el fortalecimiento de la vida espiritual: “Yo no quiero aplausos vanos/deste siglo desigual,/ni hermosura corporal/para los ojos humanos” (vv. 307-310).⁸ Rosa dedica su vida a Dios, expresando su vocación religiosa a través de penitencias y mortificaciones, las cuales son en su mayoría relatadas por personajes que han sido testigos de ellas, salvo una, cuya puesta en escena se desprende de la siguiente didascalía: “Al entrar don Juan le sale Rosa al encuentro con una cruz muy grande al hombro, y al ir él a ejecutar el golpe, cae Rosa hincando una rodilla en el suelo” (Moreto/Lanini, 2016: 232). El severo sometimiento corporal de Rosa o, como señala Fernando Iwasaki Cauti “sus peculiares manifestaciones somáticas” (1993: 601)⁹, de las que se supone han sido testigos aquellos personajes que dan cuenta de estas, no obtiene necesariamente, por lo menos al principio, la admiración de los demás. Más bien deja entrever un tinte ambiguo en la reacción, acaso del gracioso Bodigo y del Demonio, la cual fluctúa entre reprobación y burla ante tales acciones extremas. Aquí algunos versos pertenecientes a Bodigo, el Demonio y don Gaspar de Flores, que ilustran esta observación:

de rastrear marcas (de la estereotipización) de lo ‘peruano’ (Palacios Espinoza, 2016).

⁸ Téngase en cuenta al respecto, por ejemplo, el conocido soneto de Sor Juana Inés de la Cruz “Este que ves engaño colorido” (1997: 277).

⁹ Las “peculiares manifestaciones somáticas” corresponden a acciones que Rosa y muchas de las ‘alumbradas’ atestiguaron. Las alumbradas, conocidas también como ‘beatas’ fueron “mujeres empeñadas en seguir los ambiguos derroteros de la perfección” (Iwasaki Cauti, 1993: 607). Dichas manifestaciones somáticas son con las que estas mujeres dieron testimonio de fe: “se flagelaban, no comían, levitaban o soportaban toda clase de privaciones”, conducta heredada de “la tradición hagiográfica específica del medioevo” (Iwasaki Cauti, 1993: 601).

- Bodigo Pues, señor, si enamorado
os queréis llevar de Rosa
todo el amor y el aplauso,
[...];
El ayuno ha de ser mucho
y a pan y agua; y cascaros
cien azotes cada día
repartidos en dos plazos.
[...].
Su comida es toda hierbas,
con que sacándola al campo,
con dejarla ir a pacer,
la sustentaréis a pasto.
(vv. 178-200).
- Demonio En contemplar en su tirano dueño
pasa días y noches: solamente
le hurta dos horas que le paga al sueño,
[...].
Cuando le espera y se halla desvelada,
de su dolor haciendo la defensa,
la madeja del pelo a un clavo atada,
en el aire se deja estar suspensa
con las puntas del pie tocando el suelo;
[...].
La cama en que descansa las dos horas
es de unos leños desiguales,
que de cascos y puntas cortadoras,
en vez de lana, están llenos los huecos,
donde para no hacer pesado el sueño,
su mismo cuerpo trata como el leño.
De amargas hieles hace la bebida,
y de yerbas silvestres el sustento;
cuando es muy regalada su comida,
es pan hervido en agua solamente,
y a veces sólo come su osadía
cinco pepitas de naranja al día.
(vv. 1102-1125).

- Gaspar La vida de Rosa,
que según vive se acaba,
pues sobre las penitencias
que vos sabéis tan extrañas,
tanto ayuno y disciplinas
que se da, casi inhumana,
con las cadenas de hierro,
hasta que aliento le falta;
hoy le he hallado una corona
que trae del pelo tapada,
con tres órdenes de clavos
de a treinta y tres cada banda.
De sus puntas tiene toda
la cabeza taladrada,
y la sangre corrompida
casi ya en todas las llagas.
(vv. 1268-1283).

Los empeños de Rosa contados por Bodigo, el Demonio y don Gaspar en los versos de arriba pertenecen a la primera y segunda jornadas; es decir, a las partes que escribió Agustín Moreto. Téngase en cuenta que Moreto fallece en 1669, dos años

antes de la canonización de Rosa. Sin embargo, el dramaturgo ya había participado en las celebraciones oficiales realizadas por la beatificación de Rosa, emitida el 12 de febrero de 1668 por el papa Clemente IX, con la composición de cuatro villancicos (Zugasti, 2013: 331-333). Esto constata que, incluso antes de escribir *Santa Rosa del Perú*, Moreto habría conocido y leído algunos de los escritos dedicados a Rosa. Los aspectos escogidos por el dramaturgo, así como las decisiones hechas para los planos escénico y escenográfico, hacen ostensible la lectura e interpretación de las fuentes hagiográficas de la santa peruana.¹⁰ Siguiendo a Zugasti, que indica que Moreto “solo pudo tener a la vista las [hagiografías rosarinas] anteriores a 1668” (Zugasti, 2013: 336), se sugieren dos textos que habrían fungido de documentos referenciales: *Historia de la maravillosa y admirable vida de la venerable Madre y esclarecida virgen Sor Rosa de Santa María*, de Andrés Ferrer de Valdecero (1666), y *La bienaventurada Rosa peruana de S. María, de la Tercera Orden de Santo Domingo. Su admirable vida y preciosa muerte*, de Jacinto de Parra (1668) (Zugasti, 2013: 336).

Estos textos, de los cuales Moreto habría tomado algunos datos para la construcción del personaje de Rosa, fueron, al mismo tiempo, traducciones (una más literal que la otra) de la *Vita mirabilis et mors pretiosa venerabilis sororis Rosae de S. Maria Limensis*, del padre Leonardo Hansen (1664) (Zugasti, 2013: 336). Un dato curioso: a Leonardo Hansen se le encomendó la escritura de la biografía de Rosa en 1664. Este texto se convertiría en la hagiografía rosarina más exitosa y difundida, aunque si bien el dominico tuvo que depender de material de segunda mano, dado que no llegó a conocer a la santa (Myers, 2003: 29, 84).

El texto de Hansen, aunque con mínimas modificaciones,¹¹ se advierte en la historia de *Santa Rosa del Perú* y entre los versos arriba citados de Bodigo, el Demonio y don Gaspar. Por ejemplo, el relato sobre ayunos a pan y agua, jugos preparados con hierbas amargas o ingesta de pepitas de naranja se encuentra en el capítulo V “Abstinencias prodigiosas de Rosa y sus ayunos continuos” (Hansen, 1890: 56-68). Sobre las penitencias a las que se sometía Rosa, como la limitación de las horas de sueño, el uso de una cadena de hierro ceñida a la cintura o de una corona de ‘clavos’, así como la descripción de la suerte de cama sobre la que Rosa apenas descansaba, versan los capítulos VI, VII y VIII del libro de Hansen; respectivamente, “Instrumentos de penitencia de que se servía Rosa para afligir su inocente cuerpo”, “Cómo la sierva de Dios ciñó su cabeza con una corona de

¹⁰ Esto incluye también a Lanini, aunque en su caso, probablemente, la libertad de decisiones fue algo más restringida, ya que su jornada debería ir en sintonía con las dos anteriores escritas por Moreto.

¹¹ En la hagiografía de Rosa escrita por Hansen se indica, a saber, que la madre y no el padre, es quien quiere obligar a Rosa a que se case, al contrario de lo que se presenta en *Santa Rosa del Perú*.

espinas” y “Del lecho de santa Rosa y sus prolongadas viglias” (Hansen, 1890: 69-103). No solo comparten el texto biográfico de Hansen y el texto dramático de Moreto y Lanini motivos paralelos de la representación de la vida de Rosa, sino que también se distingue en la hagiografía el tinte ambiguo que caracteriza los parlamentos de Bodigo y el Demonio en la comedia, a saber en las exclamaciones de Hansen y sus frecuentes preguntas retóricas: “¡Qué cama para una persona tan joven y delicada!” (Hansen, 1890: 92); “¿Qué es lo que había provocado esta severidad contra sí misma?” (Hansen, 1890: 70).

Es ampliamente conocido que el modelo de vida ejemplar al que siguió Rosa fue el de Catalina de Siena, detalle que se indica también en la comedia en palabras del Demonio: “lo que más enciende mi cuidado,/y con furia rabiosa/estorbar he intentado,/es que de Sena el Cielo la destina/a ser imitación de Catalina” (vv. 1009-1013).¹² Se sabe, igualmente, que Rosa no basó sus prácticas ascéticas exclusivamente en sus lecturas de y sobre Catalina de Siena. Vasta influencia habrían ejercido también sobre su accionar “las instrucciones de sus confesores” (Iwasaki Cauti, 1993: 592), quienes basaban sus ‘recetas’ para la santidad, asimismo, en sus interpretaciones de textos reconocidos como guías para este objetivo. Con relación a lo que se cristaliza en una cadena de transmisión de lecciones religiosas, derivadas de lecturas e interpretaciones, propias y ajenas, que sirvieron de referencias programáticas en el camino hacia la santidad, propone Fernando Iwasaki una tesis bastante sugerente:

A primera vista puede parecer que las [...] alumbradas [beatas] imitaron a Rosa de Santa María, pero ya en conocimiento de sus repertorios bibliográficos podemos afirmar que todas ellas formaron un conjunto que persiguió los mismos modelos. En ese contexto Rosa no parece haberse destacado especialmente, [...] No fueron ni más santas ni más poderosas [las alumbradas]: *simplemente leyeron más que Rosa* (Iwasaki Cauti, 1993: 600; las cursivas son mías).

En sintonía con la tesis de Iwasaki Cauti se apela a la siguiente premisa que recogen Anja Tippner y Christopher F. Laferl en *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*: “[...] manchmal das Leben der Literatur folgt und nicht umgekehrt das Leben primär der Literatur vorausgeht (vgl. de Man 1979)” (2016: 16). La idea de que ‘la vida sigue a la literatura’ se convierte al explicar la biografía ‘representada’ de Rosa de Lima en ‘la vida imita la literatura’. En *Santa Rosa del Perú* Bodigo hace una breve alusión a este aspecto cuando describe las penitencias de su ama: “Lo que bebe [Rosa] son historias/de las vidas de los santos,/porque

¹² La *Vita* rosarina escrita por Hansen ofreció un “compelling portrait of Rosa as the Catherine of Siena of the New World” (Myers, 2003: 29) y estableció, al mismo tiempo, la base para futuros textos hagiográficos, como los autobiográficos de la Madre María de San José, de Puebla (Myers, 2003: 70).

las tiene bebidas/y para en la muerte a tragos” (vv. 201-204). La imitación, como expuesta en esta comedia en tanto que *imitatio Christi* y en un intento de emulación de la vida ascética de Catalina de Siena, supone la interpretación de un ‘modelo’. De esto se colige que el interpretar –por más que se parta de un modelo que confiera, en menor o mayor medida, un marco de referencia concreto– pone a disposición cierto margen para postular diferentes realizaciones de un mismo texto, en las que se vislumbran intencionalidades particulares. Así como la comedia representa la vida de la santa limeña, plantea paralelamente una exégesis intencionada de la misma, la cual se nutre de los escritos a los que se les atribuye la veracidad de lo narrado y se ajusta, al unísono, a la perspectiva desde la cual los dramaturgos revisaron las fuentes hagiográficas.

En la puesta en escena de *Santa Rosa del Perú* se pone en evidencia una suerte de filiación entre personaje y autor, es decir, entre Rosa y los dramaturgos Moreto y Lanini, que puede ser inscrita, aunque con mucha cautela, en una genealogía de ‘intérpretes’ de escritos hagiográficos, con intenciones divergentes. Este juego de interpretaciones se ancla en la misma comedia a través de un motivo sobre el que confluyen discrepancias interpretativas y de intencionalidad: la instrumentalización del cuerpo humano.

En *Santa Rosa del Perú* se exponen justamente percepciones contrarias en relación con las penitencias, los ayunos, las restricciones y las mortificaciones a los que Rosa somete su cuerpo: para ella la *imitatio Christi* la acerca a la perfección divina y a la purificación de su alma, mientras que a otros estas ‘particulares manifestaciones somáticas’ (Iwasaki Cauti) preocupan y azuzan el cuestionamiento de la autenticidad de su divinidad y la sospecha de su enajenación. Más concretamente: para Rosa su cuerpo entorpece la plenitud de la hermosura del alma, la cual es la única que ella estima, puesto que garantiza la vida eterna; para los otros ‘personajes terrenales’ la hermosura de su cuerpo físico es el reflejo de su virtud y con sus maltratos, dicha virtud se ofende y daña.

Don Gonzalo El servir a Dios, señora,
 no es tan sangrienta batalla,
 que ha de ir siempre a sangre y fue-
 go;
 [. . .]
 Vuestras mortificaciones
 tocan mucho en temerarias
 y aunque a vos os vivifiquen,
 a vuestro padre maltratan.
 (vv. 1386-1402).

Rosa [...]
 Vos, por mirar por mi vida
 corporal, con piedad falsa
 queréis quitar a mi amor
 vida que nunca se acaba.
 [...]
 ¿qué gozos más se dilatan,
 los del alma o los del cuerpo?
 (vv. 1429-1439).

Este tono ambiguo, que se representa mediante el juego de opiniones opuestas, acompaña toda la comedia, contribuyendo con un tenor tenso que se expresa, además, a través de juegos de palabras, muy conocidos del teatro de la época y de la ‘agudeza conceptista’ de Moreto,¹³ la cual Lanini prosigue y, con seguridad, motivaron la risa de público.

Las acciones con las que Rosa imita a Cristo y a Catalina de Siena resultan en un debate de opiniones enfrentadas, sobre la que se apoya la tensión de la comedia hasta el final. La muerte de Rosa ante la presencia de los ‘personajes terrenales’ y ‘personajes con poderes’ demuestra que, para comprender el imperativo de la convivencia de posturas ambiguas, hay que creer en que la hermosura es más gratificante si es atributo del alma y no del cuerpo, siendo así necesaria la mortificación de esta para la salvación de aquella. Penitencia y martirio, dolor y sacrificio, se resemantizan en esta comedia, pues se manifiesta que son actos estimados por Dios, pero no porque demuestren renuncia y sacrificio, sino porque se fundamentan en la virtud de reconocer la piedad y el amor. Esta lógica sobrepasa el razonamiento humano, que siempre anda en busca de pruebas materiales para fundamentar lo inexplicable, resultando así en inefable la intención que persigue Rosa con los castigos que se autoimpone, aspecto que el Demonio en un momento señala: “No habrá lengua que explique los rigores/con que se aflige y a su amante agrada,/dando a entender que en solos sus amores/con tantas penas vive consolada” (vv. 1126-1129). La representación de la vida y muerte de Rosa, y su consagración divina, plagada de elementos extraordinarios en *Santa Rosa del Perú*, materializa el capital *sui generis* de la protagonista, el cual se acentúa con el efecto de extrañamiento que seguramente provocó en el público la puesta en escena de esta santa peruana.

La comedia de Moreto y Lanini, en suma, no solo tematiza y ‘representa’ la vida de la santa peruana con una finalidad celebratoria. La comedia proyecta,

¹³ En cuanto a los cuatro villancicos de temática rosarina escritas por Moreto, indica Zugasti: “nuestro poeta gusta mucho de utilizar juegos de palabras y de agudeza conceptista que enfatizan los rasgos de ingenio y humor” y pone de ejemplos de figuras retóricas usadas por el dramaturgo en estas composiciones la dilogía y la antanaclasis (Zugasti, 2013: 335).

por añadidura, una palestra a la que se le confiere, durante el momento de su escenificación, la potestad de la exégesis hagiográfica en la concepción teatral; potestad que activa la reflexión al ensayar una explicación de la virtud rosarina en función, mayormente, de la exposición verbal de la mortificación de su cuerpo.

Bibliografía

- Castells, Ricardo (1998). Religión y colonización en *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini Sagredo, en: *Criticón*, Nr. 73, pp. 157-169.
- Cruz, Sor Juana Inés de la (1997). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. 1. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte. México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Hampe Martínez, Teodoro (1996). El proceso de canonización de Santa Rosa (Nuevas luces sobre la identidad criolla en el Perú colonial), en: *Hispania Sacra*, Vol. 48, Nr. 98, pp. 719-740.
- Hansen, Leonardo (1890). *Vida de Santa Rosa de Lima, virgen del Tercer Orden de Santo Domingo, Patrona de la América*. Irapuato, Imprenta Vargas.
- Heffernan, Thomas J. (1988). *Sacred Biography: Saints and Their Biographers in Middle Ages*. New York, Oxford University Press.
- Iwasaki Cauti, Fernando (1993). Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima, en: *Hispanic American Historical Review*, Vol. 73, Nr. 4, pp. 581-613.
- Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. (2016). *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Stuttgart, Reclam.
- Moreto, Agustín; Lanini y Sagredo, Pedro Francisco (2016). *Santa Rosa del Perú*. Ed. de Miguel Zugasti. Kassel, Reichenberger.
- Myers, Kathleen Ann (2003). *Neither Saints nor Sinners. Writing the Lives of Women in Spanish America*. Oxford, Oxford University Press.
- Palacios Espinoza, Romina Irene (2016). En búsqueda de lo peruano: *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Francisco Lanini, en: Mazzotti, José Antonio; Roy, Hélène (coords.). *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Nr. 84, pp. 85-95.
- Rípodaz Ardanaz, Daisy (2001). Visión de América: El teatro de santos indianos aurisecular, en: *Teatro. Revista de Estudios Culturales*, Nr. 15, pp. 129-142.
- Rubiera, Javier (2010). Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*, en: González, Aurelio; González, Serafín; von der Walde Moheno, Lillian (eds.). *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. México D. F., El Colegio de México/Universidad Autónoma Metropolitana/Aitenso, pp. 259-272.
- Zugasti, Miguel (2013). Cuatro villancicos de Agustín Moreto a la beatificación de Rosa de Lima, en: *eHumanista*, Vol. 23, pp. 326-352.
- Zugasti, Miguel (2014). América en el teatro español del Siglo de Oro: repertorio de textos, en: Vega García-Luengos, Germán; Zubieta, Mar (eds.). *El teatro del Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 371-410.

A igreja da Ajuda e o deslocamento do lugar de fala do Padre Antônio Vieira

Márcio Correia Campos

A demolição da primeira igreja da cidade alta de Salvador

No dia 15 de setembro de 1912 iniciaram-se os trabalhos de demolição da antiga igreja da Ajuda em Salvador, Bahia; no dia anterior, havia sido lançada e benzida pelo Arcebispo Dom Jerônimo Thomé da Silva a pedra fundamental para a construção da nova igreja da Ajuda, projeto do arquiteto italiano Júlio Conti, que veio a ser concluída após pouco mais de dez anos, em 1923 (Assunção, 2019: 149; Lins/Santana, 2012: 190).

A mais antiga igreja da cidade alta, erguida como uma pequena capela ainda em 1549 como parte dos trabalhos de fundação da cidade, reconstruída já em 1552 em taipa por solicitação de Manuel da Nóbrega (1517-1570), chefe da primeira missão jesuítica às Américas, e substituída em 1579 por uma edificação de pedra e cal (Assunção, 2019: 149; Lins/Santana, 2012: 189), sucumbia assim às obras de modernização do centro de Salvador executadas por José Joaquim Seabra entre 1912 e 1915. Não bastasse ter sido a primeira igreja da cidade alta, a antiga igreja da Ajuda foi ainda o lugar onde o Padre Antônio Vieira (1608-1697) proferiu alguns de seus sermões, o que lhe conferia, sem dúvida alguma, a importância de patrimônio histórico.

As obras que remodelaram a área mais antiga do centro de Salvador incluíram a abertura da avenida Sete de Setembro, o que levou à demolição de uma série de quarteirões e edifícios na área da expansão da cidade em direção ao sul que ocorrera dos séculos XVII ao XIX, e à intervenção na área mais central da cidade, em especial na forma do alargamento da rua Chile, que havia sido severamente destruída após os bombardeios que encerraram a crise política que levou Seabra ao governo do Estado.¹ Ainda que no conjunto destas transformações a demolição

¹ J. J. Seabra (1855-1942) havia sido o responsável pelas obras de remodelação e ampliação do porto de Salvador, quando exercia o cargo de ministro no governo federal, e governou a Bahia por dois períodos, entre 1912 e 1916 e entre 1920 e 1924, época que ficou marcada pelas grandes obras de modernização de Salvador (Lins/Santana, 2012: 54, 190).

mais emblemática tenha sido a da igreja da Sé, ocorrida somente no ano de 1933, as obras conduzidas por Seabra ameaçaram também a igreja e mosteiro de São Bento e levaram à demolição e reconstrução em outro lugar da igreja de São Pedro, ambas fora dos muros da cidade antiga.

Situada em imediata vizinhança da rua Chile, em uma dupla esquina na inflexão principal da quadrícula original derivada da adaptação ao terreno, a antiga igreja da Ajuda é sacrificada exatamente por que, devido ao alargamento modernizante daquela que passaria então a ser a rua mais importante da cidade até os anos de 1970, seu sítio, que a tornava um edifício isolado no conjunto urbano, foi incorporado pelo traçado regulador das ruas ao quarteirão adjacente, como compensação pelo alargamento da rua Chile.

Enquanto a defesa da Sé, como edifício monumental de destaque, levou a um debate público que se estendeu até o ano de 1933, quando finalmente a igreja e dois quarteirões a ela adjacentes são arrasados para dar lugar à Praça da Sé, cuja função era abrigar o terminal das linhas de bondes (Assunção, 2019: 158), certa resignação se abateu sobre a demolição da igreja da Ajuda, que não contou com o empenho de peso que teve na mesma época a defesa vitoriosa da igreja de São Bento, tendo à frente o empenho obstinado do abade do mosteiro.²

A igreja da Ajuda que havia chegado de pé a 1912, além ter sido o mais antigo edifício religioso do pequeno núcleo original da cidade fortificada no alto da montanha, guardava em seus muros uma muito particular história: tendo assumida a condição de Sé por ocasião da chegada do primeiro bispo à cidade (Lins/Santana, 2012: 189-190), o templo foi propriedade da Companhia de Jesus até a expulsão da ordem do Brasil, em 1759, “ficando abandonada até 1823, quando a Irmandade do Senhor do Bom Jesus dos Passos e Vera Cruz aí se instalou, obtendo, posteriormente, em 1827, a doação do Governo Imperial” (Lins/Santana, 2012: 189-190). Como igreja jesuítica no núcleo original da cidade, a sua importância para a história da cultura residia seguramente no fato de o seu púlpito ter sido frequentemente usado pelo Padre Antônio Vieira.

Esta peça de mobiliário do século XVII, sinalizada especialmente através de uma placa com os dizeres “A Academia de Letras da Bahia mandou assentar esta lápide no púlpito em que pregou o insigne Padre Antônio Vieira”, assim como os altares principal e laterais e as imagens de santos dos séculos XVII e XVIII compõem hoje o espaço interior da nova igreja da Ajuda, inaugurada somente em

² Gabriela de Andrade L. M. Assunção (2019) descreve em sua tese de Doutorado intitulada *Imagens Dissolventes da Narrativa de Modernidade: Interpretações sobre a tradição a partir de casos de demolições em Recife e Salvador (1909-1933)* todo o debate nos jornais sobre as propostas de demolição das igrejas da Ajuda, São Bento e Sé, elucidando as estratégias argumentativas e a participação dos atores nas polêmicas estabelecidas, sublinhando as considerações sobre a defesa de distintos valores patrimoniais das igrejas.

1923 (Lins/Santana, 2012: 190).³ Esta preservação de parte do mobiliário como forma de oferecer alguma continuidade da ambiência do espaço interior da igreja antiga pode vir a ser compreendida como uma espécie de compensação à sua demolição, já que boa parte do debate à época, mesmo que em vão, chamava a atenção para a unicidade do edifício religioso como registro importante da história e cultura da cidade (Assunção, 2019: 124, 131).

A reconstrução da igreja da Ajuda, não exatamente no mesmo lugar

É assim que, apesar da preservação destas peças importantes, a igreja antiga foi demolida, como já descrito aqui, passando seu sítio original a ser incorporado ao quarteirão lindeiro à rua Chile que lhe era imediatamente vizinho. Já o lugar da reconstrução da nova igreja da Ajuda é registrado na bibliografia de maneira nebulosa ou ambígua, quando não imprecisa ou incorreta, em parte pelos efeitos espaciais gerados pelo alargamento da rua Chile no redesenho da área, em parte porque a nova igreja se encontra efetivamente em sítio muito próximo ao da igreja antiga.

Gabriela Assunção repete em sua tese de doutorado, que trata da elaboração das noções de tradição e modernidade através dos argumentos apresentados em artigos na imprensa da época das demolições em Salvador e Recife, a informação de que a nova igreja teria sido construída no mesmo lugar da antiga: “Na freguesia da Sé, a Igreja da Ajuda terminou demolida em 1912, sendo construída no mesmo terreno com feições ecléticas” (Assunção, 2019: 24).⁴

Entretanto, uma consulta à planta intitulada Melhoramentos Municipais no Distrito da Sé, de 1912, reproduzida por Assunção à página 157 de sua tese, comparando-a com a situação atual da nova igreja da Ajuda, que pode ser verificada em bases de imagens como Google Maps ou Google Earth, o quarteirão de forma triangular que ela hoje compartilha com o edifício eclético construído também após as obras de alargamento e regularização de 1912 era originalmente ocupado por seis casas e não pela igreja antiga.

E levando-se em consideração a localização da nova igreja da Ajuda, coincidente portanto com o quarteirão de desenho triangular na esquina da rua do Tesouro com a rua da Ajuda, tampouco parece precisa a informação que traz o

³ Assunção (2019) registra à página 150 o ano de 1913 como da inauguração da nova igreja.

⁴ Citando um trecho de um dos artigos de jornal tratados na tese, Assunção reafirma à página 146 que a igreja nova substituiria “o santuário ali mesmo onde estava.” À página 149, esta noção é mais uma vez reforçada, ao descrever a demolição/reconstrução da seguinte maneira: “nova edificação que seria erguida no mesmo terreno da que haveria de ser demolida.” Entretanto, sem que a autora tematize o assunto, ela cita à página 138 outro artigo de jornal, onde se lê que a igreja da Ajuda estaria “prestes a ser arrancada de seus alicerces e removida para outro local.”

Guia de Arquitetura e Paisagem de Salvador e Bahia de Todos os Santos de que a nova igreja foi construída “nos terrenos que compunham o pequeno largo que, em forma de trapézio, ficava diante da igreja desaparecida” (Lins/Santana, 2012: 190).

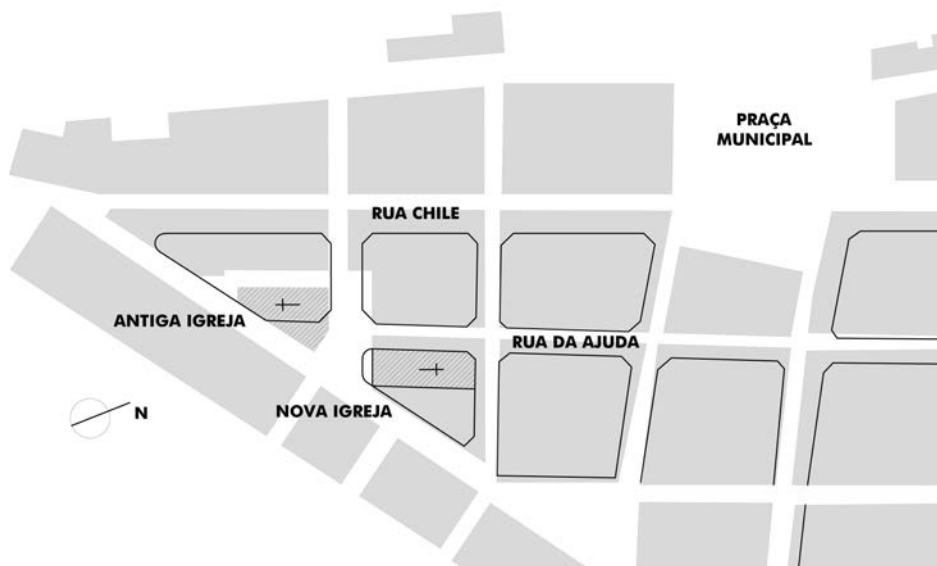


Imagem 1: Centro de Salvador, localização das igrejas da Ajuda, antiga e nova, e indicação do novo traçado dos quarteirões decorrente das obras de alargamento das ruas Chile e da Ajuda.

Se reunirmos as informações constantes dos desenhos da evolução da ocupação do centro histórico, produzidos pelo CEAB (Simas Filho, 1988), através dos quais é possível perceber a localização da igreja antiga e seu adro, e da planta de Melhoramentos Municipais no Distrito da Sé, é evidente que, enquanto o terreno da antiga igreja foi incorporado parcialmente ao primeiro quarteirão entre as ruas Chile e da Ajuda, hoje ocupado parcialmente pelo Hotel Palace, e parcialmente à área de conexão entre as ruas da Ajuda e do Tesouro, o espaço de seu adro foi incorporado pelo processo de regularização do traçado das ruas tanto ao segundo quarteirão entre as ruas Chile e da Ajuda, hoje parcialmente ocupado pelo edifício Martins Catharino, como ao novo traçado da Travessa da Ajuda.

Como é possível observar no desenho elaborado por Mariana Vaca Cevallos para a seu trabalho de Especialização em Restauração, em 1988, é evidente que a nova igreja da Ajuda está do lado oposto da rua da Ajuda, em relação à antiga igreja, e que ela não ocupa o terreno que antes era ocupado pelo seu adro (Vaca Cevallos, 1988: s. p.). Se é possível descrever em termos de deslocamento espacial a relação entre as igrejas antiga e nova, a nova corresponde a uma rotação de aproximadamente 180 graus seguida de espelhamento do volume ao redor de seu

eixo, tomando como ponto central o cruzamento dos eixos da Travessa e da rua da Ajuda.

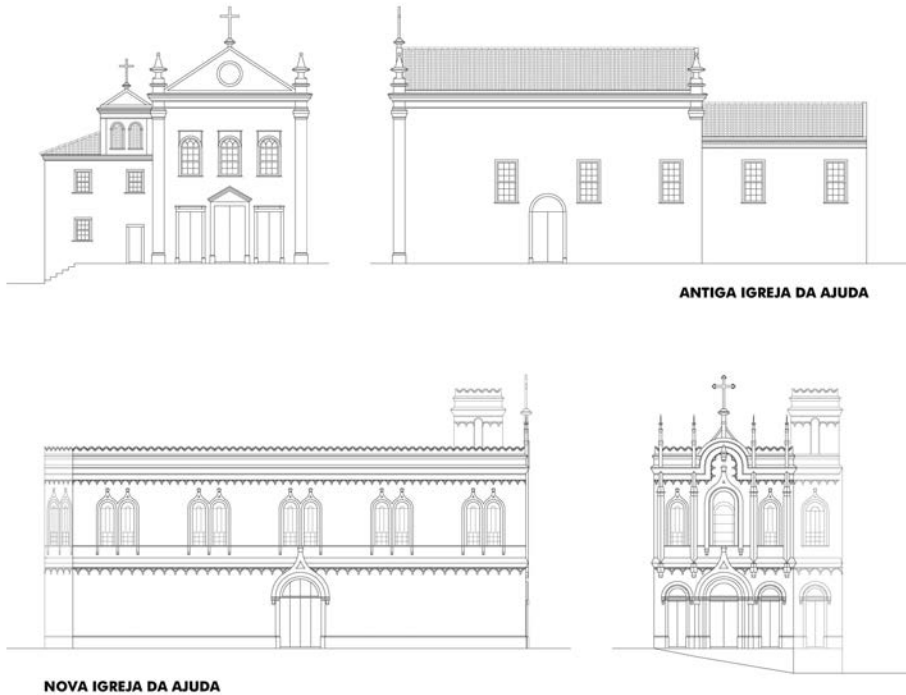


Imagem 2: Esquema das fachadas principal e lateral das igrejas da Ajuda, antiga e nova.

Esclarece-se assim um ponto importante: a nova igreja da Ajuda está orientada de maneira exatamente oposta em relação à antiga; enquanto esta estava voltada para o norte, aquela abre-se, desde sua inauguração há cerca de cem anos, em direção ao sul. Esta mudança radical de orientação tem, entretanto, implicações não menos importantes para o filólogo ou estudioso de letras que procure a nova igreja da Ajuda para conhecer o púlpito usado pelo Padre Antônio Vieira. A primeira dela diz respeito à maneira como as igrejas tomavam parte na organização da arquitetura da cidade e seus espaços abertos e públicos, ou seja, seu sistema de praças e ruas, até o século XIX.

Situada no alto da falésia que se estende diante da Baía de Todos os Santos em sentido aproximado sudoeste – nordeste, Salvador se desenvolveu, a partir do núcleo original do povoamento, expandindo-se linearmente sobre a falésia, nas duas direções, mais do que em direção a sudeste, para o interior, tendo como limite claro as águas do Dique do Tororó. Observando-se esta área central da cidade,

ocupada até o século XVIII, quando a cidade deixa de ser capital da colônia, o sistema de igrejas não somente reservou para si pontos elevados estratégicos, conferindo a suas torres a posição mais alta na hierarquia da organização espacial, senão também apresenta uma regra muito clara, que determina dois grupos, quanto à orientação de sua nave: o primeiro grupo é formado pelas igrejas implantadas perpendicularmente à falésia; estas igrejas podem estar portanto voltadas para sudeste ou para noroeste, ou seja, com suas fachadas principais ou com os fundos voltados para a baía. É nestas duas disposições que se encontram a Catedral, antiga igreja dos jesuítas, e a igreja de São Francisco, uma de frente para a outra, ambas voltadas para a praça do Terreiro de Jesus.

Já as igrejas do outro grupo, de orientação nordeste ou sudoeste, ou seja, implantadas longitudinalmente acompanhando a falésia, trazem uma regra de orientação dependente da sua posição em relação à Praça Municipal, marco central da cidade, onde se encontram a Câmara Municipal e o Palácio do Governo, sede dos poderes do Estado desde a fundação da cidade: as igrejas que se situavam ao norte da praça estavam voltadas para o sudoeste e, ao contrário, as igrejas situadas ao sul da praça estavam voltadas para o nordeste. Ao norte da Praça Municipal é exemplo desta regra a igreja de São Domingos, ao sul, a igreja de São Bento.

Assim, o sistema de espaços públicos, a continuidade entre praças, largos e igrejas, pode ser compreendido como uma irradiação a partir da Praça Municipal para o qual se abria em direção ao centro o conjunto de igrejas da cidade. Mesmo a reconstrução da igreja de São Pedro, demolida à mesma época que a igreja da Ajuda, manteve esta orientação do espaço da nova igreja, na Praça da Piedade, em direção à Praça Municipal. É assim que a nova igreja da Ajuda representa uma radical mudança da compreensão espacial do sistema de espaços públicos na cidade no início do século XX. Reorientada em direção contrária à Praça Municipal, ela passa a ser um registro único do espírito de modernização, menos pela sua arquitetura atualizada em estilo manuelino, mas principalmente por romper a organização espacial anterior, que vinculava a orientação do espaço interior das igrejas em direção ao centro do poder público: a modernização, com a regularização das ruas para a passagem das linhas de bondes, rompe especialmente também as relações entre os poderes religioso e estatal, desfigurando a irradiação a partir do centro do poder.

Literatura e espaço: a questão do afeto

Como lugar de onde o Padre Antônio Vieira leu muitos dos seus sermões, a reorientação da nova igreja da Ajuda assume um interesse especial para os filólogos que a visitam para conhecer o púlpito histórico usado pelo importante autor da língua portuguesa. Por mais que a manutenção de parte importante do mobiliário

antigo, para o qual o espaço da nova igreja foi concebido, e por mais que a atualização estilística do novo imóvel guardem uma leitura tipológica que mimetiza tamanho, número e ritmo de aberturas e outras regras compositivas da antiga igreja, o fato de o púlpito encontrar-se hoje em direção oposta ao que ele se encontrava na antiga igreja desfaz a possibilidade de ter a experiência espacial do lugar de fala do Padre Antônio Vieira, que do púlpito da igreja da Ajuda dirigia seus sermões ao centro do poder civil.

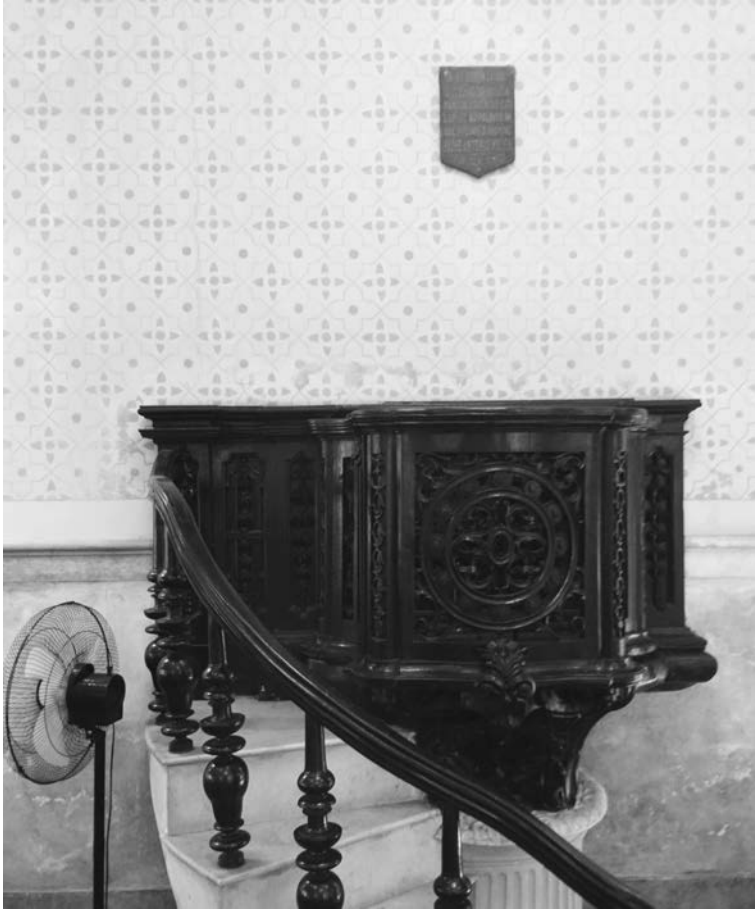


Imagem 3: Púlpito em madeira utilizado pelo Padre Antônio Vieira na antiga igreja da Ajuda, como se encontra hoje instalado na nova igreja.

Peter Eisenman, arquiteto norte-americano e autor de uma vasta obra teórica que dialoga aberta e profundamente com os campos da filosofia e da linguística, apresenta em seu texto intitulado *The Author's Affect: Passion and the Moment of Architecture* a possibilidade de um autor de uma obra de arquitetura definido como

um construto do *self* e da língua, distinto portanto da definição tradicional, capaz assim de ser relacionado à aproximação entre língua e presença do objeto, sendo esta presença a qualidade especial que define a aura da arquitetura (Eisenman, 2003a: 215).⁵ Para argumentar em favor desta noção de autor, Eisenman demarca a diferença entre arquitetura e escrita, que não deixa de ser particularmente interessante para a aproximação a uma arquitetura tão vinculada à literatura, como é o caso da igreja da Ajuda, acrescida da complexidade determinada pela sua história de demolição e reconstrução como a descrevemos, sua descontinuidade como edifício físico e sítio, sua continuidade através da sagração à mesma santa, dos móveis e imagens. Segundo Eisenman:

A diferença entre arquitetura e escrita é geralmente definida como uma entre as coisas e os sinais. Coisas e sinais pertencem a sistemas de diferimento [*deferral*], e estes dois sistemas contêm um momento de transgressão, uma transgressão que é também um diferimento deste momento. Esta também é sua diferença: a diferença entre o sistema da coisa e o sistema do sinal corresponde à diferença entre o momento da recepção de uma palavra e o momento da recepção de uma coluna (Eisenman, 2003a: 216).⁶

Para construir a noção do momento da paixão que pode vir a ser o momento do olhar do outro em direção ao autor, para se chegar à condição de uma “escrita que não é mais o puro registro da experiência de objetos. Ela é antes um afeto, uma condição intransitiva e passiva de eventos que não possui um tempo real e tampouco um espaço real, senão que é propriamente o afeto de espaço e tempo” (Eisenman, 2003a: 219),⁷ Eisenman sublinha a condição de interioridade da recepção da arquitetura:

A aura da arquitetura envolve o olho e o corpo de forma diferente de um texto escrito. Esta diferença se baseia no fato de que o corpo e o olho estão sempre dentro da arquitetura de uma forma que não é o caso da escrita. É esta qualidade de estar dentro que é determinante para a aura da arquitetura, sua interioridade e presença, que a distingue da aura da escrita. A aura da arquitetura sempre implicou o olho e o corpo porque a arquitetura tem sido

⁵ Para a redação deste artigo foi usada a tradução ao alemão publicada por Gerd de Bruyn e Stephan Trüby sob o título *Der Affekt des Autors: Leidenschaft und der Moment der Architektur*.

⁶ Na versão em alemão: “Der Unterschied zwischen Architektur und Schrift wird gewöhnlich als einer zwischen Sachen und Zeichen bestimmt. Sachen und Zeichen gehören Systemen des Aufschubs [*deferral*] an, und diese beiden Systeme beinhalten einen Moment des Überschreitens, ein Überschreiten, das zugleich auch ein Aufschieben dieses Moments ist. Darin besteht auch ihre Verschiedenheit: Der Unterschied zwischen dem System der Sache und dem System der Zeichen entspricht dem Unterschied zwischen dem Moment der Rezeption eines Wortes und dem Moment der Rezeption einer Säule.”

⁷ Na versão em alemão: “Dieses Schreiben ist nicht mehr nur eine Aufzeichnung der Erfahrung von Objekten. Es ist vielmehr ein *Affekt*, eine intransitive und passive Bedingung für Ereignisse, die weder eine reale Zeit noch einen realen Raum besitzt, sondern eher der *Affekt* von Zeit und Raum ist.”

tradicionalmente definida por uma forma monocular de ver que fez do sujeito o centro do espaço perspectivado tridimensional (Eisenman, 2003a: 216).⁸

Ainda que Eisenman não indique explicitamente, a condição de interioridade que ele apresenta nesta passagem foi definida por August Schmarsow em seu fundamental ensaio *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (Schmarsow, 2006: 472-474), publicado em 1894, no qual o historiador de arte descreve que esta condição de interioridade, ocupada pelo usuário da arquitetura, é prevista de maneira virtual pelo arquiteto, na condição de autor, no momento de projeto, ou seja, ao ser capaz de se colocar virtualmente na posição do futuro usuário do espaço arquitetônico, o arquiteto tenta operar, nos termos de Eisenman, com a condição que nada mais é que o afeto de espaço e tempo.

Se há um motivo especial em geral que leva filólogos a visitarem os espaços de cultura onde se dá a produção e recepção inicial dos textos que constituem o interesse de seu trabalho, ainda mais se se trata de escritos históricos, como é o caso aqui da obra do Padre Antônio Vieira, está claro, a partir do que Eisenman apresenta, que este motivo é a tentativa de, uma vez no interior destes espaços, colocando-se como usuário ao assumir a visão em perspectiva, tridimensional, ser capaz de experimentar a aura da arquitetura, através dela reativar a paixão do momento da arquitetura, experimentar o olhar do outro “que pode se tornar um olhar do excesso passivo, um momento de diferimento no presente” (Eisenman, 2003a: 217).⁹

Atrás do mito da presença, um passado de desastres

O visitante atual da nova igreja da Ajuda realmente seria capaz de, diante do púlpito usado pelo Padre Antônio Vieira, ter esta experiência, em um espaço arquitetônico distinto daquele onde o púlpito se encontrava quando ali os sermões foram lidos, um espaço efetivamente novo, orientado de maneira diametralmente oposta ao anterior? Ou a imanência criada pelo conjunto dos altares e imagens da igreja antiga reinstalados na igreja nova, a proporção aproximada do espaço interior, a vizinhança imediata entre o sítio novo e o antigo são exemplos de um sucesso

⁸ Na versão em alemão: “Die Aura der Architektur bezieht Auge und Körper anders ein als ein geschriebener Text. Dieser Unterschied beruht auf der Tatsache, dass sich der Körper und das Auge immer auf eine Weise innerhalb der Architektur befinden, wie es bei der Schrift nicht der Fall ist. Es ist diese Eigenschaft des innerhalb, die für die Aura der Architektur bestimmend ist, ihre Interiorität und ihre Präsenz, die sie von der Aura der Schrift unterscheidet. Die Aura der Architektur hat immer das Auge und der Körper impliziert, weil Architektur traditionell durch eine monokulare Sehweise definiert wurde, die das Subjekt zum Mittelpunkt des dreidimensionalen perspektivischen Raumes machte.”

⁹ Na versão em alemão: “Dieses Zurückblicken kann zu einem Blick des passiven Exzesses werden, wenn dieser Moment von einem Zustand des Aufschubs in der Gegenwart handelt.”

de negociação cultural entre modernização e tradição operada no início do século XX, ao serem capazes de, ao menos tangencialmente, fazer valer o olhar do outro, articular o diferimento no presente e ativar o momento da paixão da arquitetura?

Esta presença na interioridade de uma arquitetura, que mais se destina à construção de um simulacro ou de uma virtualidade de um passado que não mais existe na forma da especificidade das paredes, estilo e acúmulo de registro histórico, uma vez que deixaram de existir com a demolição da antiga igreja, logicamente parece, assim apresentada, vulnerável à questão de sua autenticidade, sua veracidade, o que nos levaria a uma pouco frutífera e desgastada oposição que, em sua versão extrema, contrapõe uma sacralidade atribuída a qualquer original a uma blasfêmia a qualquer modo de intervenção em um edifício histórico.

O próprio Eisenman, em outro texto no qual ele analisa um modo distinto do senso comum para o emprego da palavra ‘desastre’ a partir da incapacidade da linguagem em geral em expressar os excessos contidos em eventos como o Holocausto, fornece as pistas para escaparmos à sedução desta avaliação, digamos assim, redutora da experiência espacial. Afinal, há algo que subsiste e persiste diante do púlpito preservado no interior da nova igreja da Ajuda. Em *The Affects of Disaster*, Eisenman parte dos efeitos da recepção midiática do ataque terrorista contra as Torres Gêmeas em Nova Iorque no dia 11 de setembro de 2001 para desenvolver seu argumento que irá opor a linguagem da expressão à linguagem da criação. Segundo ele, a cobertura ao vivo em escala mundial do ataque à segunda torre é o marco do

embaçamento da realidade pela mídia [que] afeta, portanto, a arquitetura, que historicamente tem sido considerada o locus da realidade e o repositório de uma metafísica de presença. Hoje a suposta verdade desta metafísica de presença é vista como ficção histórica, contribuindo assim para o desastre metafórico que a arquitetura enfrenta (Eisenman, 2003b: 60).¹⁰

À esta reconhecida incapacidade da linguagem de expressão, à qual Eisenman atribui as qualidades do que é teatral e subjetivo, do que produz afetos subjetivos e um observador mais passivo, o texto contrapõe a linguagem da criação, capaz de criar afetos originais, autônomos, que produz condições objetivas fora da história da metafísica da presença (Eisenman, 2003b: 61). Defendendo em sua conclusão que a ruptura entre as instâncias da expressão e da criação abre a possibilidade para algo entre as duas que libere a arquitetura da metafísica da presença para efeitos que sejam novos e originais, Eisenman irá sublinhar a condição de desas-

¹⁰ No original: “The media’s blurring of reality therefore affects architecture, which historically has been thought to be the locus of reality and the repository of a metaphysics of presence. Today the assumed truth of this metaphysics of presence is seen as historical fiction, thus contributing to the metaphoric disaster that architecture faces.”

tre, marcada pela perda de diferenciação entre fato e ficção, entre a coisa e sua representação que está na base da crise de unidade que atinge toda linguagem, inclusive a arquitetônica (Eisenman, 2003b: 60).

Visto desta perspectiva, o conjunto de operações no espaço que estabelecem uma continuidade aberta, interpretativa, entre as igrejas antiga e nova da Ajuda assume no mínimo uma condição ambígua em relação à metafísica da presença. Esta ambiguidade reside na maneira como o movimento de duplo espelhamento do volume do edifício em relação à rua da Ajuda articula as abstrações que transferem elementos estruturantes da arquitetura do edifício antigo para o novo e tensiona, assim, o que poderia ser descrito como um campo magnético de metafísica da presença e que fez a nova igreja ser construída em um sítio em vizinhança imediata da antiga.

As obras de modernização do centro de Salvador executadas por J. J. Seabra têm como condição para sua realização o bombardeio da cidade em 1912: a partir dos fortes de São Marcelo, São Pedro e Barbalho bombas foram lançadas em direção ao núcleo mais antigo do centro, o que levou à destruição e incêndio do Palácio do Governador – e da mais antiga biblioteca do país, nele abrigada – assim como dos quarteirões que lhe eram vizinhos. Este bombardeio possibilitou a chegada ao poder de J. J. Seabra e a destruição que ele causou é a base material sobre a qual são realizadas as obras de alargamento da rua Chile e de abertura da avenida Sete de Setembro. Visto deste ângulo, um particular desastre, o da destruição causada pelo bombardeio, desestabiliza todo o sistema espacial e social da cidade e abre os caminhos para o seu processo de modernização.

Enquanto a antiga Sé, que se encontrava em ruínas no início do século, é demolida finalmente em 1933, encerrando assim o primeiro ciclo de modernização de Salvador, as ações de reconstrução de edifícios como o Palácio do Governador e as igrejas de São Pedro e da Ajuda, aquele no mesmo sítio original, estas duas em sítios diferentes do original, e os debates registrados nos jornais da época e analisados por Gabriela Assunção, devem ser lidos como elaborações de afetos do desastre, exatamente por constituírem esforços de compreensão de uma ruptura que abala a unidade entre arquitetura e sistema de espaço público na cidade mais antiga do país.

É possível assim tentar compreender a tensão entre o estilo neomanuelino, modernizante, da nova igreja da Ajuda, entendido aqui como um plano onde a linguagem de expressão tenta conferir afetos subjetivos através de uma construção estilística, e a capacidade de montagem eclética que compõe seu interior a partir da composição tipológica de alguns dos elementos que constituíam a arquitetura da antiga igreja, como uma tentativa de operar entre as duas linguagens da arquitetura apontadas por Eisenman. Incapaz obviamente de restaurar ou sequer se

contrapor ao desastre que desfaz o sentido de uso dos espaços públicos da cidade, a nova igreja da Ajuda apoia-se na presença da escrita em sua história – talvez seja mais preciso referir-se à palavra falada –, no lugar da fala do Padre Antônio Vieira, para ser reerguida. De maneira interessante, seu deslocamento no espaço, seu duplo espelhamento, faz a nova igreja situar-se diante e ao lado de um vazio construído, o espaço da rua da Ajuda, antes ocupado pela antiga igreja: é possível que décadas antes da transmissão ao vivo da destruição da segunda torre das Torres Gêmeas em Nova Iorque a reconstrução de uma simples e pequena igreja no centro de Salvador indique, precisamente através de sua ambiguidade, a dissolução do mito de presença. Afinal, boa parte do grande esforço que suporta sua reconstrução já está alicerçada em uma presença que apenas pode ser um traço, um vestígio, que é o da palavra escrita e falada, uma presença que por si só já elide a diferença entre o sistema da coisa e o sistema do sinal apontada por Eisenman como tradicionalmente usada para distinguir a arquitetura da escrita. Se há transgressão na nova igreja da Ajuda é uma que já ponta tão cedo para o ficcional do mito histórico da presença para, criando um segundo plano de ficção através de uma interioridade autônoma, tentar fazer ecoar no novo espaço, articular através dele um diferimento no presente do espaço da antiga igreja e, com ele, por ele, as palavras de Antônio Vieira.

Referências

- Assunção, Gabriela de Andrade Lira Mota (2019). *Imagens dissolventes da narrativa de modernidade. Interpretações sobre a tradição a partir de casos de demolições em Recife e Salvador (1909-1933)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Eisenman, Peter (2003a). Der Affekt des Autors. Leidenschaft und der Moment der Architektur, em: De Bruyn, Gerd; Trüby, Stephan (eds.). *architektur_theorie.doc texte seit 1960*. Basel [et al.], Birkhäuser, pp. 215-219.
- Eisenman, Peter (2003b). The Affects of Disaster, em: Tschumi, Bernard; Cheng, Irene (eds.). *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*. New York, The Monacelli Press, pp. 60-61.
- Lins, Eugênio de Ávila; Santana, Mariely de (eds.) (2012). *Salvador e a Baía de Todos os Santos. Guia de Arquitetura e Paisagem*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Viviendas; Dirección General de Rehabilitación y Arquitectura.
- Moreau, Filipe Eduardo (2011). *Arquitetura militar em Salvador da Bahia – séculos XVI a XVIII*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo). São Paulo, FAUUSP.
- Schmarsow, August (2006). Das Wesen der architektonischen Schöpfung, em: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (eds.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 470-484.

- Simas Filho, Américo; Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia; Fundação Gregório de Mattos (1998). *Evolução física de Salvador 1549-1800*. Salvador, Fundação Gregório de Mattos; Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia.
- Vaca Cevallos, Mariana (1988). *Igreja da Ajuda, Salvador, Brasil. Proyecto de Conservación y Puesta en Valor*. Trabalho de conclusão do VI Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos. Salvador, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia.

Deixar as histórias escritas. O imperativo narrativo de José Saramago

Markus Ebenhoch

No capítulo 19 do romance *Memorial do Convento* de José Saramago, quando se descreve o cortejo dos operários que sai de Mafra para ir buscar à aldeia de Pêro Pinheiro uma pedra monumental, a voz narrativa diz o seguinte:

[...] tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende [...] (Saramago, 2019: 266).¹

O texto continua com a famosa enumeração de nomes em ordem alfabética que começa com “Alcino, Brás, Cristóvão” e acaba com “Valério, Xavier, Zacarias”. São nomes que simbolizam os 40 mil operários do estaleiro do convento de Mafra.

A ideia para este artigo, cujo título se apoia nesta citação, surgiu da negação “não podemos falar-lhes das vidas”, porque é bem conhecido que em vários romances do vencedor do Prémio Nobel da Literatura são, de facto, retratadas as histórias de vida de pessoas frequentemente silenciadas nos discursos oficiais. Por exemplo, Beatriz Berrini opina que a “afeição pelos fracos” e o espaço que ocupam “os desfavorecidos, os estropiados, os marginalizados” na obra saramaguiana “é uma marca característica e indelével do *humanismo* de Saramago” (Berrini, 1998: 123-124; destaque no original). Segundo Berrini, o autor português “empresta sua voz e língua aos humildes e humilhados para que relatem a sua saga de opressão” (Berrini, 1998: 31). No meu ensaio, gostaria de discutir esta questão ao nível temático e narratológico, respondendo às seguintes perguntas: Que te-

¹ A relação entre imortalidade e ficção também é abordada na conferência *A Estátua e a Pedra* que José Saramago pronunciou em 1997: “Esquecer é a morte definitiva e se lográssemos não esquecer, embora saibamos que não é possível guardar tudo na memória, isso será prolongar a vida e os nomes das pessoas, dotá-las de outra existência. Talvez, ao fim e ao cabo, seja essa a tarefa mais importante do escritor de ficções” (Saramago, 2013: 40).

mas abordam as personagens subalternas quando falam de si próprias?² De que forma estas passagens autodiegéticas estão incorporadas na estrutura do romance?³ Como é que as narrativas sobre a própria vida correspondem às descrições do narrador e de outras personagens?

Limito-me àqueles textos cujo tempo narrado está situado principalmente num passado remoto: o século XII no caso da *História do Cerco de Lisboa*, o século XVI n' *A Viagem do Elefante* e o século XVIII no *Memorial do Convento*.⁴ Mas antes de analisar as narrações autodiegéticas dos subalternos nestes três romances examino o conceito *life writing* que tem sido intensamente discutido nos estudos literários, psicológicos e sociológicos das últimas décadas. Gostaria de salientar três aspetos:

1. Narrar a vida faz sentido. Narrações sobre a própria vida desempenham um papel fundamental para a cultura tanto individual como coletiva. No ato de contar vidas, selecionamos elementos importantes segundo os nossos sistemas de coerência (ideologia, religião etc.) e assim construímos identidades que fazem sentido a nível retrospectivo, mas também a nível prospetivo. Tentamos integrar nas nossas biografias momentos chave de crises, ruturas e transformações, sobretudo episódios conflituosos, por exemplo, situações de discriminação, violência ou guerra (Tippner/Laferl, 2016: 9-41). Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o conceito 'história de vida' tem uma "noção de *trajetória* como série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir" (Bourdieu, 2008: 189; destaque no original). Na terminologia de Bourdieu notam-se as ideias subjacentes de interligação e temporalidade, fatores imprescindíveis não só para o conceito 'história de vida', mas também para qualquer tipo de narração.
2. A vida não existe sem narração. Para obter coerência e consistência na vida individual, mas também na história coletiva, usamos estratégias narrativas, por exemplo, *framing* (Goffman, 1974) e *emplotment* (White, 1978). Em todas as culturas existem modelos preestabelecidos que dão orientações para o ato de narrar a vida, sejam formas orais como contos, epopeias, lendas etc., ou textos escritos como biografias, autobiografias, diários etc. Neste contexto, o psicólogo norte-americano Jerome Bruner formula uma tese notável sobre a relação entre vida e narração: "a life is not 'how it was' but how it is interpreted and

² Para o conceito 'subalternidade': cf. Gramsci, 1975: 2277-2294; Spivak, 1988; Spivak, 1999.

³ Para o termo 'autodiegético': cf. Genette, 1972: 251-259; Reis, 2018: 293-295.

⁴ Saramago em várias ocasiões questiona a conceção da 'verdade histórica' e defendeu-se contra o rótulo 'romancista histórico', porque escreve sobre o passado com a perspectiva atual: "Ver o tempo de ontem com os olhos de hoje" (Saramago, 2013: 25). Para o conceito 'romances históricos pós-modernos' ou 'metaficções historiográficas', isso quer dizer, narrações que oscilam entre a história e a ficção tendo um forte carácter autorreflexivo: cf. Hutcheon, 1989.

reinterpreted, told and retold” (Bruner, 2004: 708), toma posição contra uma ontologia estática da vida e advoga uma concepção interpretativa e narrativa dela.⁵

3. A identidade precisa da alteridade. A partir dos anos 1970, feministas compararam sistematicamente narrações sobre a própria vida de homens com aquelas de autoria feminina. Enquanto muitas autobiografias masculinas adotam o paradigma *déjà lu*, no sentido que as vidas relatadas são conhecidas de antemão, porque falam de homens destacados, idealizando as suas proezas e a singularidade do herói, as autobiografias de mulheres com frequência sublinham o cotidiano, a própria posição marginal na sociedade patriarcal e a corporalidade. Feministas como Nancy K. Miller e Judith Butler falam neste contexto do *relational self*, um sujeito em relação com o outro e com o mundo, e argumentam que o ato de relatar a si mesmo nunca é completo, há sempre algo que não pode ser dito porque não conhecemos as nossas origens. Em consequência o ‘eu’ do texto precisa do ‘tu’, a identidade da alteridade (Butler, 2005; Miller, 1994).

Baseando-me nesses entendimentos sobre o conceito *life writing*, ponho o foco nos relatos autodiegéticos dos subalternos na obra saramaguiana.

Memorial do Convento (1982)

A estrutura narrativa do romance *Memorial do Convento* caracteriza-se principalmente pela interligação do relato sobre a construção do convento de Mafra, com a aventura do voo da Passarola do Padre Bartolomeu de Gusmão e a história de amor entre Baltasar e Blimunda. Dentro destas três vertentes narrativas, vários discursos estão entrelaçados: dez narrações orais (Saramago, 2019: 42-43, 48-50, 277-291, 256-262), três cartas (140, 316-317, 318-320), uma oração (212-213) e um sermão (289-290). Estas passagens, junto com os diálogos, as cenas de costumes, os resumos de textos expositivos, os sonhos narrados, as focalizações internas, as reflexões metaliterárias e os comentários do narrador, contribuem para o caráter polifônico do romance *Memorial do Convento*.

Com respeito à questão da fala subalterna nas narrações autodiegéticas, temos de abrir o livro no capítulo 18, sentar-nos ao lado de Baltasar e de seus colegas no estaleiro de Mafra e ouvir como contam das suas vidas. Ouçamos um exemplo:

O meu nome é Francisco Marques, nasci em Cheleiros, que é aqui perto de Mafra, umas duas léguas, tenho mulher e três filhos pequenos, toda a minha vida foi trabalhar de jornal, e como da miséria não via jeito de sair, resolvi vir trabalhar para o convento, que até foi um frade da minha terra o da promessa, segundo ouvi contar, que nessa altura era eu um

⁵ Para a discussão crítica desta posição: cf. Hutto, 2007; Strawson, 2004.

rapazito, assim como o teu sobrinho [= o sobrinho de Baltasar Mateus], mas vá lá que não tenho muitas razões de queixa, Cheleiros não é longe, de vez em quando meto pernas ao caminho, as duas que andam e a do meio, dá como resultado que a mulher está prenha outra vez, o dinheiro que eu forro lá lho deixo, mas os pobres como nós têm de comprar tudo, não lhes vem por negócio da Índia ou do Brasil, nem temos empregos ou comendas do paço, que é que eu posso fazer com os duzentos réis de jornal, tenho de pagar o que como aqui na casa de pasto e o púcaro de vinho que bebo, a vida vai boa é para os donos das vendas de comida, e se é verdade que vieram obrigados de Lisboa muitos deles, eu por necessidade vivo e necessitado continuo” (256).

Neste discurso, Francisco Marques apresenta-se com o seu nome, fornece informações sobre a sua origem e constelação familiar e indica o contexto profissional que o leva a reflexões sobre as suas condições de vida atuais, pondo ênfase na pobreza e nas diferenças sociais. A estrutura argumentativa, o estilo e os temas referidos deste curto relato autodiegético repetem-se nas seis narrações seguintes. Depois de Francisco Marques, José Pequeno, Joaquim da Rocha, Manuel Milho, João Anes, Julião Mau-Tempo e Baltasar Mateus, um dos protagonistas, tomam a palavra para dar breves resumos das suas vidas. Segundo o narrador heterodiegético no nível extradiegético, estes relatos fazem “sentido, ainda que seja o da mesma e repetida história” (256), isso quer dizer, seguem o modelo citado: nome, proveniência, família e sexualidade, trabalho, miséria. No caso de Joaquim da Rocha e João Anes não recebemos mais pormenores sobre as suas vidas no resto do romance. No caso dos outros cinco amigos, lemos sobre diversos acontecimentos, o romance até descreve a morte violenta de duas personagens. Francisco Marques, José Pequeno, Manuel Milho e Baltasar Mateus integram a fila daqueles operários que levam a pedra monumental de Pêro Pinheiro para Mafra. Durante esta viagem Francisco Marques morre num acidente e Manuel Milho distingue-se como contador de histórias na tradição de ‘alívio de caminho’ (277-291). Mais tarde ficamos a saber que Manuel Milho voltou à sua terra porque não quer morrer em Mafra (294). José Pequeno reaparece mais duas vezes no romance, na carta ficcional de Baltasar Mateus ao rei D. João V e no episódio do transporte das estátuas de santos para o convento (318-320, 360). No capítulo 22 menciona-se outra vez o nome Julião Mau-Tempo. Ele é obrigado a trabalho forçado porque o cortejo real precisa de chegar a tempo a Elvas para a ‘troca de princesas’ do ano de 1729 (346-347). E o protagonista Baltasar acompanha o leitor até à última página do romance onde se descreve a sua execução no auto-de-fé em Lisboa no dia 19 de outubro de 1739 (399-400). Mas voltemos para a roda dos sete amigos descrita no capítulo 18 que termina da seguinte maneira: depois de cada um ter contado a sua vida, surgiu uma animada discussão sobre Deus e a injustiça no mundo, que deixa o narrador algo perplexo. Leiamos: “Donde vêm tais coisas à cabeça destes rústicos, analfabetos todos, menos João Anes, que tem algumas letras, é que nós

não sabemos” (262). A capacidade surpreendente dos subalternos para refletir e o poder das suas palavras não só é um motivo recorrente no *Memorial do Convento*, como também noutros textos de Saramago.⁶

História do Cerco de Lisboa (1989)

Em comparação com *Memorial do Convento* e *A Viagem do Elefante*, o romance *História do Cerco de Lisboa* apresenta uma maior complexidade narrativa.

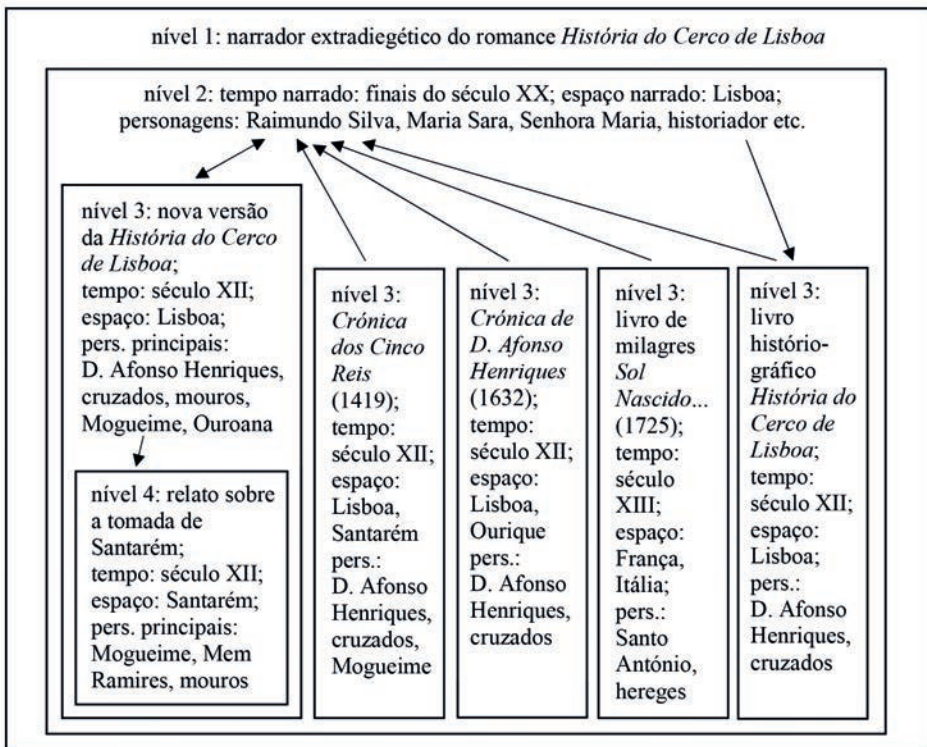


Gráfico 1: Os níveis diegéticos do romance *História do Cerco de Lisboa*

No gráfico 1 tentei sistematizar os níveis diegéticos do texto para mostrar onde a fala autodiegética da personagem subalterna está encenada. No nível 1, quer dizer, no nível extradiegético de acordo com a terminologia de Gérard Genette, está situada a voz narrativa que produz a diegese, ou seja, o mundo narrado. No nível 2, o nível diegético ou intradiegético, conhecemos o protagonista, Raimundo

⁶ Como é o caso de Lídia e a sua consciência de classe em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1986).

Silva, os seus chefes, sobretudo a doutora Maria Sara, e outras personagens secundárias, como a Senhora Maria que limpa a casa do protagonista ou o historiador sem nome que escreveu o livro *História do Cerco de Lisboa*. O universo narrado do nível 2 dá-se num período contemporâneo à escrita e publicação do romance, ou seja, finais do século XX.

Dentro do nível 2, há quatro textos incorporados, constituindo assim o nível 3, o nível metadieético⁷ na terminologia de Genette (Genette, 1972: 238-243; Genette, 1982: 55-64): o primeiro texto intercalado é o livro historiográfico *História do Cerco de Lisboa*. Para Raimundo Silva, é “[a]penas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco” (Saramago, 2016: 40), porque nas suas 437 páginas, o historiador anónimo não traz interpretações, factos ou documentos novos. Por exemplo, o autor reproduz o largamente conhecido discurso do rei D. Afonso Henriques aos cruzados na sua tradução da carta latina *De expugnatione Lyxbonensi* (46-47).⁸ O fim do livro historiográfico igualmente citado no romance saramaguiano e cheio de “patriotismo fervoroso” recebe o lacónico comentário “merda” (41). Portanto, é pouco surpreendente que o revisor mude o sentido duma frase fundamental do livro ao inserir a palavra ‘não’, dizendo que os cruzados, depois de ouvirem o discurso de Afonso Henriques, *não* ajudaram na reconquista de Lisboa em 1147. O segundo texto intercalado no nível 2 é uma nova versão da *História do Cerco de Lisboa* da autoria de Raimundo Silva. A reescrita deste episódio fundamental para a nação portuguesa olha para os problemas do cerco, as vítimas da guerra, as diferenças sociais, além de contar uma história de amor entre o soldado Mogueime e Ouroana, uma galega raptada por um cruzado alemão. O terceiro e o quarto texto incorporados são trechos da *Crónica dos Cinco Reis*, também conhecida como *Crónica de Portugal de 1419*, e da *Crónica de D. Afonso Henriques* (1632) de Frei António Brandão que Raimundo Silva consulta para reescrever o assim chamado ‘Milagre de Ourique’ e a reconquista de Santarém (150-154, 197). O quinto texto é uma coleção de milagres do Santo António publicada em 1725,⁹ da qual várias histórias milagrosas são citadas no romance com intenção irónica (277-283, 346-351).

Muitas vezes os limites entre os níveis diegéticos tornam-se confusos porque o estilo saramaguiano deixa o ato da enunciação na sombra, ou verifica-se uma ‘redução pseudodiegética’ (Genette, 1972: 246; Reis, 2018: 369), porque o primeiro narrador controla a narração.¹⁰ Um exemplo desta voz narrativa extradiegética que

⁷ Mieke Bal prefere o termo ‘hipodiegético’: cf. Bal, 1984; Pier, 2014; Reis, 2018: 364-365.

⁸ Para a discussão da autoria desta carta: cf. Wilson, 2017.

⁹ *Sol Nascido ao Ocidente e Posto ao Nascer do Sol, Santo António Português Luminar Maior no Céu da Igreja Entre os Astros Menores na Esfera de Francisco, Epítome Histórico e Panegírico da Sua Admirável Vida e Prodigiosas Ações* de Brás Luís de Abreu.

¹⁰ Márcia Valéria Zamboni Gobbi fala do ‘discurso sincrético’: “ao não atribuir a responsabilidade

se desloca para outros níveis diegéticos: no capítulo 10 descreve-se o arraial do exército português, mas o narrador não se interessa pelos fidalgos, olhando antes para os simples soldados. Diz: “Forte motivo temos para andar mirando a estes homens, [...] e é ele o motivo, encontrar por aqui alguém que possa servir de personagem a Raimundo Silva [...]” (189). Ou seja, o narrador do nível 1 assume a tarefa do narrador do nível 2. Finalmente encontra a personagem adequada numa roda de homens sentado no chão, dá-lhe o nome ‘Mogueime’ e continua da seguinte maneira:

Posto o que poderemos agora aproximar-nos, sentar-nos no chão se apetece, e ouvir. Diz Mogueime, Que foi pela calada da noite, estivemos à espera até a madrugada em um vale encoberto e escuso tão perto da vila que ouvíamos bradar as sentinelas no muro, tínhamos tomadas nos braços as rédeas com o cuidado de não relincharem os cavalos, e quando veio o quarto da lua [...]” (191).

Aqui, é uma das poucas vezes que Saramago introduz um *verbum dicendi*, Mogueime abre um novo nível diegético, o nível 4, e atua como eu-narrador desta história oral intercalada contando a sua participação heroica na tomada de Santarém pelo exército português. Neste relato de Mogueime, Raimundo Silva deteta factos inverosímeis ou até uma mentira, no entanto aceita Mogueime como protagonista. Na sua versão da *História do Cerco de Lisboa*, este soldado tem um papel fundamental ao reclamar um soldo justo para os soldados portugueses ao próprio D. Afonso Henriques, monarca que ficou impressionado pelas palavras de Mogueime (353-360) – mais um exemplo para o poder da palavra dos subalternos na obra do Prémio Nobel.

A Viagem do Elefante (2008)

Enquanto a roda constitui o *setting* preferido para a encenação da fala autodiegética dos subalternos em *Memorial do Convento* e *História do Cerco de Lisboa*, não encontramos tal contextualização em *A Viagem do Elefante*. Neste romance descrevem-se duas rodas de boieiros, pajens e soldados, no entanto, nestas ocasiões na viagem entre Lisboa e Castelo Rodrigo, o cornaca indiano Subhro nada relata de si próprio, antes conta o mito hindu do deus Ganeixa e a história da vaca

da narração a um ponto de vista determinado – o do personagem – a instância narradora configura um *discurso sincrético*, ora atribuível ao narrador, ora ao personagem” (Gobbi, 1999: 154; destaque no original). Elias J. Torres Feijó principalmente nota a ‘superomnisciência’ do narrador saramaguiano, no entanto: “A sua particular omnisciência é suspensa em várias ocasiões; onde o voluntário *nom-querer-saber* é utilizado como modo de respeito pelas personagens, pelas vozes, pelas pessoas na possibilidade referencial da recepção, [...] isto significando talvez – interpretemos – que o direito da palavra acaba onde se busca o domínio ou a distorção” (Torres Feijó, 1999: 440; destaque no original).

galega que se defendeu contra os lobos durante doze dias (Saramago, 2021: 58-61, 95-98). Na cidade alpina Bolzano, Subhro, agora chamado Fritz, encontra-se num cenário semelhante. O cornaca pode passar a noite na casa duma família simples que, por pagamento, só pede para ouvir histórias de elefantes. O narrador extradiegético, depois, menciona o ato narrativo de Subhro, mas passa a palavra ao pai de família que resume brevemente a travessia dos Alpes por Aníbal e os seus elefantes (180). A informação sobre a vida de Subhro/Fritz ao longo do romance é escassa e limita-se ao nome, origem, profissão e aspirações futuras. O cornaca dialoga com gente comum, mas também com personagens que estão claramente acima dele na hierarquia social, sobretudo com o comandante dos soldados portugueses que acompanham o elefante Solimão até Valladolid. Uma vez mais, destaca-se o poder das palavras dos marginalizados, posto que o comandante ficou tão estimulado pelas conversas com Subhro que no final da viagem conjunta manifestou sentimentos amigáveis (129-132).

Conclusões

As cartas, histórias e lendas, os provérbios, sermões e sonhos incluídos, os relatos orais incorporados, os diálogos entre as personagens, ao lado das focalizações variáveis, das múltiplas formas de intertextualidade, dos comentários extradiegéticos e das reflexões metaliterárias por parte do narrador omnipresente contribuem para este “concerto de mil vozes” (Silva, 1989: 267) que é a obra saramaguiana. O autor faz uso frequente de estruturas metadieéticas que são indicadores de ficcionalidade e podem imprimir uma certa aura de oralidade aos textos escritos (Pier, 2014). Em *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa* e *A Viagem do Elefante* identificamos a roda de homens como técnica de encaixe (*framing* e *embedding*) preferida para entabular conversas e contar histórias no nível metadieético. Neste contexto, os sete operários em Mafra e o soldado em Lisboa relatam as suas próprias vidas. Contam episódios da guerra e de atos heróicos, histórias de amor, da família e da sexualidade, sobre a origem e a profissão, a miséria, as injustiças sociais e as esperanças para o futuro. Isso quer dizer que, ao lado dos acontecimentos históricos, o quotidiano motiva a narração sobre a própria vida, sempre incluída num contexto coletivo. Estes relatos abrem novos debates na roda e deixam o narrador saramaguiano surpreendido e perplexo pela capacidade narrativa e reflexiva dos marginalizados e silenciados pelo discurso oficial.

Francisco Marques, José Pequeno, Joaquim da Rocha, Manuel Milho, João Anes, Julião Mau-Tempo e Baltasar Mateus são nomes representativos para os 40 mil operários no estaleiro de Mafra, Mogueime é um nome representativo para os 13 mil soldados no cerco de Lisboa e Subhro para os subalternos sem-número

no sistema colonial de Portugal. Porém, Saramago não deixa só os nomes escritos, a sua ‘obrigação’ segundo a voz narrativa na passagem citada no início deste ensaio. O autor também deixa as suas histórias escritas. Além disso, no caso dos sete operários em Mafra e do soldado em Lisboa, outorga-lhes o poder da palavra para eles próprios darem testemunho das suas vidas. Isto, parece-me, é mais que uma decisão estética. Aqui manifesta-se sem dúvida uma atitude ética, política e social.

Referências

- Bal, Mieke (1984). *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Utrecht, HES.
- Berrini, Beatriz (1998). *Ler Saramago*. 2ª edição. Lisboa, Caminho.
- Bourdieu, Pierre (2008). A ilusão biográfica, em: Amado, Janaína; Ferreira, Marieta de Moraes (eds.). *Usos e abusos da história oral*. 9ª edição. Rio de Janeiro, FGV, pp. 183-191.
- Bruner, Jerome (2004). Life as Narrative, em: *Social Research*, Vol. 71, Nr. 3, pp. 691-710.
- Butler, Judith (2005). *Giving an Account of Oneself*. New York, Fordham University Press.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard (1982). *Nouveau discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil.
- Gobbi, Márcia Valéria Zamboni (1999). Assim é se lhe parece: Um estudo da *História do cerco de Lisboa*, em: Berrini, Beatriz (ed.). *José Saramago. Uma homenagem*. São Paulo, EDUC, pp. 149-168.
- Goffman, Erving (1974). *Frame Analysis. An Essay in the Organization of Experience*. New York, Harper & Row.
- Gramsci, Antonio (1975). *Quaderni del carcere*. Vol. 3. Ed. de Valentino Gerratana. Torino, Giulio Einaudi.
- Hutcheon, Linda (1989). Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History, em: O’Donnell, Patrick; Davis, Robert Con (eds.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 3-32.
- Hutto, Daniel D. (2007). *Narrative and Understanding Persons*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Miller, Nancy K. (1994). Representing Others: Gender and the Subjects of Autobiography, em: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 6, Nr. 1, pp. 1-27.
- Pier, John (2014). Narrative Levels, em: Hühn, Peter [et al.] (eds.). *the living handbook of narratology*. <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/32.html>> (04.01.2023).
- Reis, Carlos (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra, Almedina.
- Saramago, José (2013). *A Estátua e a Pedra. O autor explica-se*. Lisboa, Fundação José Saramago.
- Saramago, José (2021). *A Viagem do Elefante*. 12ª edição. Porto, Porto Editora.
- Saramago, José (2016). *História do Cerco de Lisboa*. 10ª edição. Porto, Porto Editora.
- Saramago, José (2019). *Memorial do Convento*. 61ª edição. Porto, Porto Editora.

- Silva, Teresa Cristina Cerdeira da (1989). *José Saramago. Entre a história e a ficção. Uma saga de portugueses*. Lisboa, Dom Quixote.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. 2ª edição. Cambridge/London, Harvard University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988). Can the Subaltern Speak?, em: Nelson, Cary; Grossberg, Lawrence (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Houndmills, MacMillan Education, pp. 271-313.
- Strawson, Galen (2004). Against Narrativity, em: *Ratio*, Vol. 17, Nr. 4, pp. 428-452.
- Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. (2016). Einleitung, em: Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. (eds.). *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Stuttgart, Reclam, pp. 9-41.
- Torres Feijó, Elias J. (1999). *História do Cerco de Lisboa*: a maior evidência de ficcionalidade, maior apelo à interpretação, em: *Agália*, Vol. 60, pp. 433-442.
- White, Hayden (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore/London, John Hopkins University Press.
- Wilson, Jonathan (2017). Enigma of the *De Expugnatione Lyxbonensi*, em: *Journal of Medieval Iberian Studies*, Vol. 9, Nr. 1, pp. 99-129.

Materie und Absenz. Melania Mazzuccos historischer Roman *L'archittrice*

Kathrin Ackermann

In ihrem Roman *L'archittrice* (2019) stellt die italienische Schriftstellerin Melania G. Mazzucco das Leben von Plautilla Bricci (1616-1705) dar, der ersten weiblichen Architektin der Geschichte, die nicht nur als Ideengeberin, Mäzenin oder Schutzherrin fungierte (Hoppe, 2017), sondern sämtliche Phasen der Entstehung eines Bauwerks, vom Entwurf über die Auswahl der Materialien bis hin zu den Verhandlungen mit den Handwerkern, überwachte. Die Autorin stellt Briccis Leben in das Panorama des barocken Rom unter Papst Urban VIII. und seinen Nachfolgern, die das Gesicht der Stadt bis heute geprägt haben.

Bereits zwei Jahre zuvor hatte die Kunsthistorikerin Consuelo Lollobrigida mit ihrer Monografie *Plautilla Bricci. Pictura et architectura celebris* (2017) die Wiederentdeckung Briccis eingeleitet. In Mazzuccos Danksagungen am Ende des Buches fehlt der Name von Lollobrigida, obwohl, wie diese betont, viele Details über Briccis Leben und Werk erst dank ihrer Forschungen bekannt wurden. Die Kunstexpertin äußerte sich daher in einem Interview zwar positiv über die Qualität von Mazzuccos Roman, kritisierte aber, neben dem fehlenden Verweis auf ihre Forschung, die Darstellung Briccis: „Un buon romanzo che però secondo me non ha fatto un buon servizio alla storia delle donne. L'autrice è caduta nello stereotipo e ha ceduto alla tentazione della morbosità. Mi dispiace per Plautilla che non è stata capita“ (Lollobrigida, 2021).

Sie wirft der Autorin vor, sich als die Entdeckerin und offizielle Biografin von Bricci auszugeben. Damit verwechselt sie aber zwei Instanzen, die in der literarischen Fiktion streng geschieden sind: Autor:in und Erzähler:in. In *L'archittrice* ist dieses Verhältnis noch komplizierter, da Mazzucco ihre Protagonistin ihre Geschichte selbst, in der ersten Person, erzählen lässt. Nach Genette handelt es sich hierbei um eine homodiegetische Fiktion, nach der Formel A (Autor) \neq E (Erzähler), A \neq P (Person) und E = P (Genette, 2016: 267). Die fast 30 Seiten umfassende Dokumentation, die Mazzucco auf der Website des Verlags Einaudi veröffentlicht hat und die sämtliche von ihr verwendeten Quellen – darunter auch

die Publikationen von Lollobrigida – aufführt (Mazzucco, o. J.) zeigen, wie sehr man ihrer Aussage vertrauen kann, dass sämtliche Namen, Fakten, Daten und Orte historisch belegt sind, von den Päpsten bis zu den Bediensteten der Figuren.

Das Werk bleibt dennoch ein Roman, genauer ein historischer Roman. Gemäß Ansgar Nünning's Typologie des historischen Romans wäre es zwischen dem realistischen und dem revisionistischen historischen Roman einzuordnen. Merkmale des ersteren sind der Verzicht auf metafiktionale Elemente, die Zentralität der Ebene der erzählten Geschichte, die ereignishafte, chronologische und kohärente Handlung und die mimetisch-illusionsbildende Vermittlung eines fiktionalen Geschehens im historischen Raum (Nünning, 1996: 267). Von den Merkmalen des revisionistischen historischen Romans weist *L'archittrice* vor allem diejenigen auf, die inhaltlicher Natur sind: die Erschließung neuer Themen – in diesem Fall die Existenz einer weiblichen Architektin in einem so patriarchalischen Zeitalter wie dem italienischen Barock –, das Erzählen von Gegengeschichten und die Anknüpfung an sozialgeschichtliche Ansätze der Geschichtsschreibung wie Alltags-, Mentalitäten- und Frauengeschichte (Nünning, 1995: 273).

Experimentelle Erzählverfahren hingegen findet man nicht, jedenfalls nicht innerhalb der Lebensgeschichte von Plautilla Bricci. Diese beginnt *in medias res*, mit der Beschreibung eines Walfischzahns, den ihr Vater, ein typischer barocker Sammler von *mirabilia*, aufbewahrt und der in der Achtjährigen die Neugier erweckt, den vor der Küste gestrandeten Wal mit eigenen Augen sehen zu dürfen, Keimzelle ihres späteren Wunsches, große Dinge zu erschaffen. Nach einer weiteren für sie zentralen Episode, der Grundsteinlegung der von ihr entworfenen Villa Benedetta, folgt eine Analepse, die bis zu ihrer Geburt und Taufe zurückreicht. Von da an weicht die Erzählung nur noch gelegentlich von der Chronologie der Ereignisse ab und erstreckt sich bis in die nur noch vage dokumentierten letzten Jahre von Briccis Lebens, die sie in einem Kloster in Rom verbringt.

Eine gewisse illusionsdurchbrechende Funktion kommt allerdings den fünf *Intermezzi* zu, welche, diesmal mit heterodiegetischer Erzählerposition, von der Zerstörung des *Vascello*, wie die Villa Benedetta wegen ihrer Ähnlichkeit mit einem Schiff genannt wurde, im Juli 1849 handeln, als diese der letzte Rückzugsort der italienischen Republikaner im Kampf gegen die Franzosen war. Durch die Kontrastierung mit der aus der Rückschau der Erzählerin geschilderten Perspektive auf ihre letztlich erfolgreiche Identitätsfindung wirkt die überwiegend auf den jungen Garibaldiner Leone Paladini fokalisierte, von Tag zu Tag dem Schlachten geschehen folgende und für ihn ernüchternd endende Erzählung fragmentarischer und kontingenter und lenkt damit die Aufmerksamkeit weg von der individuellen Lebensgeschichte auf die historiografische Selbstreflexion (Nünning, 1996: 281).

Als historischer Roman bedient sich *L'archittrice* des Privilegs der Fiktion, die Lücken in der Geschichtsschreibung auszufüllen. Dies erläutert die Autorin

explizit im letzten Kapitel am Ende eines sich über zweieinhalb Seiten erstreckenden Satzes, in dem sie die Geschichte ihrer Nachforschungen über Bricci resümiert, wobei sie von sich selbst in der dritten Person spricht, in Umkehrung der Erzählerinnenposition im Roman, der in der ersten Person verfasst ist. Als *qualcuno* tritt sie hier in Erscheinung, als jemand, dem sich der Name Plautilla ins Gedächtnis eingebrannt hat und der irgendwann beginnt, jedes einzelne Fragment ihrer Geschichte an den Tag zu fördern und zu einem kohärenten Ganzen zusammenzusetzen: „frammenti che non si uniscono mai a formare un’immagine coerente [...]: e [qualcuno] lascerà che il suo viso incompiuto si dipinga da sé, e quando le sembrerà di conoscerla così bene da poterla inventare cercherà di restituire a quel nome di donna una vita, una voce e una storia“ (Mazzucco, 2019: 551 f.).¹

Mazzucco greift damit auf eine der Rechtfertigungen für die Existenzberechtigung des historischen Romans zurück, der sich von Anfang an dem Vorwurf ausgesetzt sah, Wahrheit und Fiktion in unzulässiger Weise miteinander zu verschmelzen: Erst die zusammenhängende, kohärente und sinnhafte Geschichte macht vergangene Ereignisse überhaupt greifbar. Wenn Mazzucco darüber hinaus behauptet, dass diese Geschichte sich ‚von selbst gemalt‘ habe, dann verweist sie damit auf ein überliefertes biografisches Faktum von Briccis Geschichte: Das erste Werk der Malerin war eine Madonna mit Kind, von der die – möglicherweise von ihrem Vater in Umlauf gebrachte, da den Bekanntheitsgrad der Tochter fördernde – Legende überliefert wurde, dass das Gesicht der Madonna durch ein göttliches Wunder von selbst vollendet wurde.²

Was nun Lollobrigida an der Art und Weise kritisiert, wie in dem Roman die Fiktion ausgestaltet wurde, sind zwei Punkte: *stereotipo* und *morbosità*. Beides werde Bricci nicht gerecht. In dem Interview wird nicht weiter ausgeführt, was darunter genau zu verstehen sei, es ist aber zu vermuten, dass mit *morbosità* die der Künstlerin von der Autorin angedichtete Narkolepsie gemeint ist. Von ihrer Kindheit an, so wird in dem Roman behauptet, habe Plautilla unter Anfällen eines plötzlich über sie hereinbrechenden Schlafes gelitten. Den ersten Anfall erlebt die fiktive Plautilla in den Tiefen der Erde, als sie von dem Reliquiensammler Toccafondo aufgefordert wird, in einen engen Gang zu kriechen, um an die von ihm erbeuteten Fundstücke zu gelangen, die er vor einem antiken Altar aufbewahrt hat. Der Anblick der großartigen Gemälde auf diesem Altar, die für die Augen der Welt unsichtbar sind, so als hätten sie nie existiert, lässt Plautilla erstarren: „Mi sembrò così crudele il destino di quell’artista e delle sue figure che non volevo più lasciarle“ (69).

¹ Alle Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.

² Siehe den Bericht von Concenio Carocci aus dem Jahr 1715, zit. bei Mazzucco, 2021: 24 f.

Einen weiteren Anfall erleidet sie, als der Maler Giovanni Francesco Romanelli, der eine Zeit lang in der gegenüberliegenden Wohnung lebt, sie verführen will. Dazu kommt es nicht, weil Plautilla plötzlich in jenen Schlaf verfällt, in dem die wundertätige Madonna vollendet wird (172) und der ihren Ruf als tugendhafte Jungfrau begründet. Die Narkolepsie wird somit motivisch mit dem Wunsch nach öffentlicher Sichtbarkeit und dem Moment der Kreativität verknüpft. Es handelt sich hierbei um eine eindeutige Fiktionalisierung, die aber keineswegs eine in dem Wort *morbosità* mitschwingende Pathologisierung von Bricci bedeuten muss. Man könnte im Gegenteil argumentieren, dass sie damit in die Tradition des Renaissancekünstlers gestellt wird, indem die Entstehung des Gemäldes einem rauschgleichen *furore d'arte* zugeschrieben wird (Kris/Otto, 1995: 73 f.).

Etwas schwieriger ist die Frage nach der von Lollobrigida monierten Stereotypisierung zu beurteilen. Ihre Aussagen über Briccis Bedeutung an anderen Stellen lassen darauf schließen, dass sie sich für die Darstellung ihrer Lebensgeschichte ein anderes Modell gewünscht hätte. Wenn sie Bricci als weibliches Äquivalent zu Bernini bezeichnet und ihr die Fähigkeit zuschreibt, einen neuen Typus der Frau und der Künstlerin erschaffen zu haben (Lollobrigida, 2017: 134), verleiht sie ihrer Lebensgeschichte eine teleologische Dimension, indem sie Bricci zur ersten Vertreterin einer neuen Entwicklungslinie macht.

Mazzuccos Plautilla hingegen wetteifert nicht mit Bernini oder anderen Künstlern ihrer Zeit, sondern bleibt dem weiblichen Rollenbild ihres familiären Umfelds verhaftet. Trotz gelegentlichen Aufbegehrens gegen die ihr zugeordneten stereotypen Erwartungen und des klar artikulierten Bewusstseins, als Architektin die erste ihrer Art zu sein – sie erfand dazu eigens die im Italienischen unübliche weibliche Form *architetrice* –, sieht sie sich nicht als Vorkämpferin für die Gleichberechtigung ihrer Geschlechtsgenossinnen und hat Verständnis für die Männer, die ihre Leistung als Künstlerin nicht ausreichend würdigen. Es stellt sich daher die Frage, wie Melania Mazzucco ihre Protagonistin in das barocke Rom einschreibt: Wie erklärt sie, wie eine Frau, die aus einer sozialen Schicht stammt, die von den Behörden als *povero* eingestuft wird, zur Architektin einer höchst ungewöhnlichen Patriziervilla vor den Toren Roms und einer Kapelle in der Kirche San Luigi dei Francesi werden konnte? Wie gestaltet sie Briccis Beziehungen zu den männlichen Künstlern, die ihre Karriere geebnet und gefördert haben? Welches Modell der Karriere einer weiblichen Künstlerin legt Mazzucco ihrem Roman zugrunde?

Plautillas Weg zur Architektin

Zunächst gibt es bestimmte äußere Umstände, die diese Karriere begünstigen. Plautilla entstammt einer Künstlerfamilie. Ihr Vater Giovanni Bricci ist einer jener

vielseitig begabten Künstler und Polygrafen der Barockzeit, die auf den verschiedensten Gebieten tätig waren: als Maler, Schauspieler, Liedermacher, Mathematiker, Astronom, Geograf, Komödienschreiber (95). Auch so gut wie alle männlichen Künstler jener Zeit sind Söhne von Künstlern (Nochlin, 1971: 30). Nur der frühzeitige enge Kontakt mit der künstlerischen Produktion ermöglichte eine Ausbildung in Malerei und Architektur, in einer Zeit, in der die Professionalisierung des Architektenberufs gerade erst in Gang kommt (Ricken, 1977; Callebat, 1998). Bricci war Mitglied der neben der *Académie Royale d'Architecture* in Paris wichtigsten Institution zur Ausbildung von Architekten, der *Accademia di San Luca*, die erst 1673 eine reglementierte architektonische Ausbildung einführte (Curcio, 1991: 144).

Als zweitälteste Tochter war für Plautilla keine Aussteuer vorgesehen, wegen der Narkolepsie kann sie nicht einmal in ein Kloster eintreten. Es ist zu vermuten, dass ihr Vater, der in seinen letzten Lebensjahren bettlägerig war, Plautilla unterrichtete, damit sie mit ihrer Kunst für den Lebensunterhalt der Familie sorgen konnte. Der Ruf der „verginella devota“ (273), der ihr nach der Schaffung der angeblich wundertätigen *Madonna col bambino* vorausseilt, verstärkt die Notwendigkeit, unverheiratet zu bleiben. Die Bekanntschaft mit Elpidio Benedetti schließlich, dem Bauherrn der Villa Benedetta, trägt dazu bei, dass sie Aufträge bekommt. Als Sekretär und Kunstagent Kardinal Mazarins reiste Benedetti regelmäßig nach Frankreich und lernte dort einen neuen Typus von Frauen kennen, die *femmes fortes* der Salons, insbesondere auch die von ihm bewunderte Anne d'Autriche, so dass er vermutlich, anders als seine römischen Zeitgenossen, weniger Vorbehalte gegenüber der Kreativität und Durchsetzungsfähigkeit von Frauen hatte (Lollobrigida, 2017: 134).

Abgesehen von diesen (bis auf die Narkolepsie) historisch belegten Rahmenbedingungen imaginiert Mazzucco für ihre Protagonistin interne Gründe, die in ihr den Wunsch reifen lassen, zunächst als Malerin und später auch als Architektin zu wirken. In erster Linie ist dies die Erfahrung der sozialen Erniedrigung. Mehrere Episoden des Romans schildern Erlebnisse der jungen Plautilla, die in ihr den Ehrgeiz erwecken, aus der Armut herauszukommen, so z. B. das Zeugnis, das ihr Vater für eine ihm unbekannt verstorbene Frau ablegt, um sie davor zu bewahren, kein christliches Begräbnis zu bekommen: „Giurai a me stessa che mai, mai, mai sarei morta come quella povera vecchia sconosciuta“ (88).

Der Vater wird wegen seiner niederen Herkunft als Sohn eines Matratzenmachers von seinen Kollegen verhöhnt und muss sich gefallen lassen, dass seine Theaterstücke plagiiert werden, ohne dass er etwas dagegen unternehmen kann. Eine verletzend Bemerkung über ihn in dem satirischen Schlüsselroman *Eudemia* von Nicio Eritreo bringt Plautilla zu dem Entschluss, von nun an ihre Werke mit ihrem eigenen Namen zu signieren (241).

Wenngleich Plautillas Wille, Malerin zu werden, überwiegend durch die Erfahrung der prekären sozialen Lage ihrer Familie motiviert ist, mischen sich auch Motive ein, die ihre Geschlechterrolle betreffen. Schon früh erlebt sie sich als Anomalie: Ihr weiblicher Körper ist „difettoso“ (50), ihre Anwesenheit „motivo d'imbarazzo“ (12), sie nimmt sich als „sbagliata“ (72) wahr, als jemand mit einem „difetto di fabbricazione“ (7). Vorbilder für eine Revolte gegen die ihr auferlegte Geschlechterrolle findet sie ausgerechnet in den literarischen Werken ihres Vaters, deren Lektüre er ihr verboten hat (123). Beispielhaft ist die Episode mit dem Betrug des Verlobten ihrer Schwester Albina, der verheimlicht hat, dass er mit einer anderen Frau zusammenlebt, von der er ein Kind erwartet, weshalb sich Plautilla schwört, niemals von einem Mann wie Albina behandelt zu werden (192). Dank ihrer Intervention wird die Verlobung wieder gelöst. Sie verwendet dabei Wörter, die einer Frau nicht zustehen: „Credevo di aver rubato le battute, le parolacce e le ingiurie ai personaggi di mio padre“ (192). Diese Episode präfiguriert auf der Ebene des Alltagslebens die Selbstermächtigung der Künstlerin kraft der Übernahme männlicher Prärogative.

Plautillas Verhältnis zu männlichen Künstlern

Als Künstlerin hat Plautilla keine Vorbilder, denen sie nacheifern und mit denen sie sich messen kann. Sie unterscheidet sich damit von ihren männlichen Kollegen, deren Auseinandersetzung mit den Vorgängern von Harold Bloom als Kampf zwischen starken Persönlichkeiten beschrieben wurde, bei dem der Sohn den Vater symbolisch töten muss, um sich als Künstler zu behaupten. Für Frauen hingegen stellt sich das Problem, dass sie aufgrund ihres Geschlechts signifikant anders sind als ihre Vorbilder, was sie gleich in doppelter Weise daran hindert, den Status eines Künstlers zu erlangen: Zum einen unterliegen sie binären stereotypen Merkmalszuschreibungen (Heilige oder Hure, Engel oder Monster), bei denen die Rolle der Künstlerin nicht vorgesehen ist (Gilbert/Gubar, 2020: 16 f.), zum anderen widerspricht der nach Blooms Auffassung für die Herausbildung einer Künstlerpersönlichkeit notwendige Antagonismus ihrer Geschlechterrolle. Die Folge ist, dass es für Künstlerinnen nicht um die Angst vor dem Einfluss, sondern um die Angst vor der Autorschaft geht (Gilbert/Gubar, 2020: 48 f.).

Vor diesem Hintergrund ist Plautillas Verhältnis zu ihrem Vater symptomatisch. Der Vater ist für sie gleichzeitig die Autorität schlechthin und derjenige, der sie an ihrer eigenen Autorschaft hindert. Giovanni Bricci will aus seiner Tochter ein zweites Selbst machen. Sie ist sein Geschöpf:

Quando [G. Bricci] ha dovuto rinunciare a se stesso, ha fabbricato me. A volte penso che volesse fare di Plautilla Bricci uno dei suoi innumerevoli alter ego (89).

Mi aveva creata. Ero la sua nuova identità (235).

Mi sono annullata in lui (330).

Der Höhepunkt dieser Vereinnahmung ist die Episode, in der der kranke Bricci seine Tochter in die Kutte steckt, die er als Chordirigent trug, damit sie Zutritt zur feierlichen Amtseinführung des neuen Pontifex Innozenz XI. bekommt, um sie anschließend einen Bericht darüber schreiben zu lassen, den er mit seinem eigenen Namen firmiert (337). Es kann für Plautilla daher keinen Antagonismus im Sinne einer direkten Auseinandersetzung mit dem Vorgänger geben, sondern der Vater muss erst sterben, und zwar nicht nur symbolisch, um der Tochter den Weg freizumachen, einen Weg, der sie in eine andere Kunst, die Architektur, führt: „Finché mio padre fosse stato vivo, non avrei mai potuto essere me stessa“ (329).

Noch wichtiger für Plautillas Entwicklung als Architektin ist Elpidio Benedetti. Das *Dizionario enciclopedico degli italiani* bescheinigt ihm diplomatische Ungeschicklichkeiten, die seinen Dienstherrn Mazzarin dazu veranlassten, ihn nur für zweitrangige Missionen einzusetzen; seine Schriften werden als oberflächlich und bescheiden qualifiziert (Merola, 1966). Insbesondere Thierry Verdier beurteilt Elpidios eigenen Beitrag zur Villa Benedetta in einem sehr negativen Licht. Dieser besteht in der Beschriftung der Pfeiler und Säulen des *Vascello* mit Zitaten aus literarischen Texten und Sprichwortsammlungen. Den sie durchziehenden misogynen Grundton sieht Verdier als Verrat an Plautilla an:

la villa Benedetta fut surtout le tombeau des espérances architecturales de Plautilla Bricci. Son projet originel était élégant, sobre et s'harmonisait tout à fait avec l'esthétique des villas du Janicule. Mais l'abbé, obsédé par sa culture de «naïf» voulut en faire une architecture bavarde et oiseuse. Il déposséda l'*architettrice* de son projet et en confia la responsabilité à un personnage médiocre, Basilio Bricci (Verdier, 2018: 56).

Er stellt Benedetti als einen hoffnungslos rückwärtsgewandten, dem barocken Geschmack huldigenden Emporkömmling dar, dessen fehlgeleitete Ambitionen ihn glauben ließen, mit seinem „recueil maladroit [. . .] de proverbes ridicules“ (Verdier, 2018: 52) Eindruck schinden zu können, während er gleichzeitig den eleganten klassizistischen Entwurf Briccis zunichtemachte und ihren Namen ausradierte.

Mazzucco hingegen imaginiert eine Liebesbeziehung zwischen Plautilla und Elpidio, für die es keinerlei Beleg gibt und die man zunächst als konventionelles Element des historischen Romans abtun könnte, der sich schon in seinen Vorstufen, den historischen Novellen des 17. und 18. Jahrhunderts, darin gefiel, geschichtliche Ereignisse mit persönlichen Beziehungen zwischen den Protagonist:innen zu erklären.

Die Beziehung zwischen Plautilla und Elpidio ist freilich eine sehr ungewöhnliche. Für beide steht von Anfang an fest, dass sie niemals würden heiraten kön-

nen, Plautilla wegen ihrer Sonderstellung als tugendhafte Künstlerin, Elpidio wegen seines geistlichen Standes als *abate*. Dass ihre Körper gleich bei ihrer ersten Begegnung auf einer Überfahrt über den stürmischen Tiber eng aneinandergedrückt werden, löst bei ihnen tiefe Scham aus. Das Verhältnis zwischen den beiden ist geprägt durch die zahlreichen Abwesenheiten Elpidios, der seinem Auftraggeber folgen muss, u. a. auch während der Umbauarbeiten seines Stadthauses in der Via di Montesanto, deren Überwachung er, wie auch historisch belegt ist, Plautilla überträgt. Deren erste Erfahrung im Umgang mit Mauern und Dekorateuren lässt in ihr den Plan reifen, eine Villa als dauerhaftes Zeugnis ihrer Liebe zu bauen, einer Liebe, die Elpidio nur indirekt ausdrücken kann. Sein Schweigen, seine Auslassungen, das von ihm Ungesagte müssen ihr genügen, auch wenn es sie zutiefst verletzt, dass er sie als Künstlerin und Architektin totschießt (528, 530).

Schon als Kind macht sie die Erfahrung, dass Kunstwerke das einzig Dauerhafte im Leben sind. Bei den zahlreichen Umzügen der Familie sind die Bilder und Musikinstrumente die einzigen Gegenstände, die, in Ermangelung eigener Möbel, von einer Wohnung in die nächste transportiert werden (74). Wie auch ihr von Mazzucco als Homosexueller dargestellter Bruder Basilio glaubt Plautilla nicht an das Nachleben durch biologische Nachkommenschaft: „stranamente non abbiamo mai creduto nell’eredità naturale della discendenza. I figli possono morire, o abbandonarti, rinnegarti, deluderti o tradirti. [. . .]. Sognavamo di lasciare un’opera che sarebbe durata molto più del nostro sangue“ (22).

Umso mehr ist es für sie wichtig, dass die Villa Benedetta zu ihrer und Elpidios gemeinsamen Tochter wird, „la nostra creatura“ (24), „mia figlia diletta“ (24). Sie ist die Stein gewordene Realisierung dessen, was beide im wirklichen Leben nicht sein können: „La villa [. . .] assomiglia a ciò che avremmo voluto essere, e che solo creandola siamo stati“ (25). Die Ähnlichkeit mit einem Schiff lässt sich zurückführen auf ihr erstes Näherkommen auf der Fähre über den Tiber, ihre heimlichen Treffen in einer ausgemusterten Kutsche, die bei einem Unwetter erneut zu einem auf dem Wasser treibenden Schiff wird (361) und somit die erste Begegnung wiederholt, einschließlich der dabei jeweils zu beklagenden Todesopfer, und schließlich auf Plautillas Träume, in denen sie sich in der Koje eines Schiffes liegen sieht, welches das Tyrrhenische Meer überquert (441).

Zwar ist die Beschriftung der Villa eine Idee von Elpidio, der damit endlich zu dem Schriftsteller wird, der er schon immer sein wollte, ist doch die Villa „una casa di parole e segni, che non avrebbe avuto mai fondamenta né pareti né tetto [. . .]. Nessuno poteva trovarci – né togliercela, perché era solo nostra“ (446). Sie wird aber auch zur autobiografischen Signatur der Architektin, die in den *motti* und Sprichwörtern, mit denen sie übersät ist, die Welt wiedererkennt, aus der sie

stammt: „La maggior parte dei proverbi invece appartiene al repertorio con cui [Elpidio] m’aveva sempre divertita“ (496).

Symbiotische Autorschaft

L’archittrice bewegt sich zwischen Roman, Biografie und Autobiografie. Vom Roman hat das Werk die Fiktionalität, mit der Biografie hat es gemeinsam, dass das Leben einer real existierenden Person zur Darstellung gelangt, mit der Autobiografie verbinden es der Darstellungsmodus der retrospektiven Erzählung des eigenen Lebens und der Nachdruck auf das persönliche Leben, insbesondere auf die Geschichte der Persönlichkeit (Lejeune, 1983: 417). Weder beabsichtigt Mazzucco, eine ‚authentische‘ Lebensbeschreibung von Bricci zu verfassen, noch versucht sie in der Art eines metafiktionalen (postmodernen) historischen Romans, die Fremdheit einer Person wie Bricci aus heutiger Sicht reflexiv zu verhandeln.

Mazzuccos Lösung besteht in einer Gratwanderung zwischen der Darstellung des Werdens einer Künstlerinnenpersönlichkeit und einer sozialgeschichtlichen Verortung im barocken Rom mit seinen politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Verwerfungen, seinen religiösen und epistemologischen Verunsicherungen, seinen Intrigen, Seuchen und Naturkatastrophen. Die detailreiche Schilderung dieses kulturgeschichtlichen Panoramas geht oftmals weit über das hypothetische Wissen der Erzählerin hinaus, so dass häufig über längere Passagen eine Nullfokalisierung vorherrscht.

Das autobiografische Modell, dem Mazzucco folgt, ist weder eine dramatische Bekehrungsgeschichte wie bei Augustinus noch eine allmählich sich entfaltende Selbstentdeckung wie bei Rousseau, sondern das Modell einer ‚relationalen Identität‘, die Mary Mason als charakteristisch für weibliche Autobiografien herausgearbeitet hat (Miller, 2016: 282). In *L’archittrice* handelt es sich allerdings nicht um ein weibliches Gruppenbewusstsein oder eine ‚kollektive [...] Erfahrung von Frauen als geschlechtsspezifische[n] Objekten‘ (Miller, 2016: 285; Herv. im Orig.), sondern um eine symbiotische Beziehung mit einem männlichen Kunstdilettanten. In Analogie zu der Legende vom Walfisch und seinem *dux*, einem kleineren Fisch, der ihn begleitet und ihm Nahrung verschafft, ist Elpidio Plautillas *dux*, den sie trotz seiner Unzulänglichkeiten braucht und als die bessere Hälfte ihrer Person betrachtet (453).

Mazzuccos Plautilla steht für ein anderes Ideal von Kunst als das der gottgleichen Schöpfung des autonomen Genies. So wie die Säulen von Berninis für den Petersdom geplanten und wegen Statikfehlern wieder abgerissenen Campanile für die Kirche Santa Maria in Montesanto verwendet werden (531), repräsentiert Plautillas Kunst eine Ästhetik des *prestito*: „Per anni avevo disegnato per mio padre. [...] Io ho preso da altri e altri da me. Il prestito è la pietra angolare

dell'arte“ (463). Es ist eine symbiotische Kunst des gegenseitigen Austausches und Entlehns, des Kopierens und Wiederverwendens, die am Ende keine eindeutige Aussage über die Autorschaft zulässt: „A volte ero un'altra. Ma esiste davvero chi dipinge? Di chi è la mano che si muove sulla tela?“ (309).

Im letzten Kapitel schildert die Erzählerin ihren Abschied von Elpidio, nachdem dieser 1687 anlässlich der Genesung Ludwigs XIV. eines jener Spektakel der *arte effimera* vor der Trinità dei Monti organisiert hat, an der Stelle, für die er und Plautilla ein nicht realisiertes Projekt dessen entworfen hatten, was später die Spanische Treppe sein würde. Elpidio, der Meister des Vergänglichlichen, und Plautilla, die Künstlerin des Dauerhaften, ergänzen sich so gegenseitig: „C'è tutta la nostra storia, nel contrasto fra la materia e l'assenza“ (535). Die Zerstörung des *Vascello* ist somit der logische Schlusspunkt der Symbiose zwischen Plautilla und Elpidio, die von Anfang an, mit der von Leichen gesäumten Überfahrt über den Tiber, unter dem Vorzeichen der Vergänglichkeit stand.

So bedauerlich es auch ist, dass dieses einmalige Zeugnis der Bautätigkeit der ersten Architektin verloren gegangen ist und die ihren Namen tragende Plakette auf dem Grundstein in den Tiefen des Fundaments begraben bleibt: Mazzuccos Roman hat Briccis Person in einer anderen Kunst, der Literatur, sichtbar gemacht und ihr die Autor:innenschaft verliehen, die ihr in ihrer Zeit verwehrt geblieben ist.

Bibliografie

- Callebat, Louis (Hg.) (1998). *Histoire de l'architecte*. Paris, Flammarion.
- Curcio, Giovanna (1991). La città degli architetti, in: Contardi, Bruno (Hg.). *In urbe architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto Roma 1680 – 1750*. Roma, Argos, S. 143-153.
- Genette, Gérard (1991). *Fiction et diction*. Paris, Seuil.
- Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan (2020). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press.
- Hoppe, Ilaria (2017). Plautilla Bricci, die erste Architektin. Zum Verhältnis von Architektur und Geschlecht im römischen Seicento, in: Leuschner, Eckhard; Wenderholm, Iris (Hgg.). *Frauen und Päpste. Zur Konstruktion von Weiblichkeit in Kunst und Urbanistik des römischen Seicento*. Berlin [et al.], de Gruyter, S. 171-186.
- Kris, Ernst; Kurz, Otto (1995). *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Lejeune, Philippe (1983). Le pacte autobiographique (bis), in: *Poétique*, Vol. 56, S. 416-431.
- Lollobrigida, Consuelo (2017). *Plautilla Bricci. Pictura et architectura celebris. L'architetrice del Barocco romano*. Roma, Gangemi.

- Lollobrigida, Consuelo (2021). Plautilla Bricci e la polemica sulla „Architettrice“; un romanzo che segue un saggio di storia dell’arte ne compromette la scientificità?, in: *AboutArtOnline*. <<https://www.aboutartonline.com/plautilla-bricci-e-la-polemica-sulla-architette-trice-un-romanzo-che-segue-un-saggio-di-storia-dellarte-ne-compromette-la-scientificita/>> (27.01.2023).
- Mazzucco, Melania G. (2019). *L’architette-trice*. Torino, Einaudi.
- Mazzucco, Melania G. (o. J.). „L’architette-trice“. Documenti archivistici, manoscritti e libri a stampa, in: *Giulio Einaudi editore*. <https://www.einaudi.it/content/uploads/2019/11/architette-trice_materiali.pdf> (17.08.2022).
- Mazzucco, Melania G. (2021). Una certa donna che vive ancora, in: Primarosa, Yuri (Hg.). *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architette-trice*. Milano, Officina libraria, S. 13-43.
- Merola, Alberto (1966). Benedetti, Elpidio, in: *Dizionario enciclopedico degli italiani*. <[https://www.treccani.it/enciclopedia/elpidio-benedetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elpidio-benedetti_(Dizionario-Biografico)/)> (16.08.2022).
- Miller, Nancy K. (2016). Andere darstellen: Gender und die Subjekte der Autobiographie, in: Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (Hgg.). *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Stuttgart, Reclam, S. 280-302.
- Nochlin, Linda (1971). Why Have There Been No Great Women Artists?, in: *ARTnews*, Januar, S. 22-39.
- Nünning, Ansgar (1995). *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier, WVT.
- Ricken, Herbert (1977). *Der Architekt. Geschichte eines Berufs*. Berlin, Henschelverlag.
- Verdier, Thierry (2018). La villa Benedetta et la difficile carrière de Plautilla Bricci, femme architecte dans la Rome du XVII^e siècle, in: *Livraisons de l’histoire de l’architecture*, Vol. 35, S. 41-56.

Hacia una narratología de los motivos biográficos visuales

Agustín Corti

Introducción: una vida, mil rostros

Las narraciones visuales biográficas representan a los personajes en acción. El discurso del cómic pone en escena individuos a través del dibujo, de la repetición de elementos gráficos que en la recepción se integran en una continuidad a la que se atribuyen características corporales y mentales. Por su iconicidad, por el reconocimiento de la imagen, es posible comparar líneas, formas y colores con documentos visuales preexistentes que refieren a personas reales como bustos, dibujos, pinturas, fotografías, vídeos o, también, con descripciones verbales de los individuos. El reconocimiento exterior de un personaje se encuentra, de esta manera, en una continuidad con otras formas simbólicas, visuales o escritas, de referencialidad individual.

Por su parte, el aspecto mental plantea mayores enigmas a la biografía en forma de narrativa gráfica. El acceso a estados mentales por parte de una instancia narrativa es posible a través de las expresiones verbales, fundamentalmente en forma de diálogo o monólogo, de los pensamientos previamente exteriorizados de manera verbal o por medio de signos corporales visuales.¹ La narración gráfica presenta estos con una mayor o menor mediación por parte de la instancia narrativa, ya sea a nivel visual o verbal.

Una biografía gráfica de Diego Velázquez (1599-1660) del año 1965 retrata, por ejemplo, al pintor sentado hablándole a dos personas que se ven de espaldas en la viñeta frente a una chimenea. El pintor está sentado, mira al frente, apoya las manos sobre el reposabrazos y asevera en el globo de diálogo: “Me siento tranquilo, he confirmado mi vocación en este viaje” (Macotela/Cardoso, 1965: 19). Las dos expresiones verbales mentales ‘sentirse’ y ‘confirmar’ y sus contenidos correspondientes ‘tranquilo’ y ‘vocación’ sirven, en términos de Roland Barthes (1997), de anclaje a la imagen que guía el proceso de significación. Con otro contenido verbal la situación podría interpretarse de manera diferente, incluso en el

¹ Cf. respecto al cómic p. ej. Mikkonen (2008) y respecto al acceso mental Cohn (1983) o el trabajo clásico de Hamburger (1977).

mismo contexto diegético. Pero son estos dos estados mentales los que determinan el proceso de significación.

La representación de esta escena de la vida del pintor plantea al menos tres cuestiones respecto a su referencialidad biográfica. En primer lugar se encuentra la afirmación verbal. La misma puede ser referencial en el sentido de que se posea algún documento que la recoja. Con los medios técnicos del siglo XVII podría ser un medio escrito como una carta o un relato que describiera verbalmente la situación. La viñeta representa al biografiado aseverando algo que seguramente no haya dicho de esa manera o que no puede comprobarse. Meir Sternberg (1982: 108) ha demostrado convincentemente que el contexto discursivo en el que tiene lugar una aseveración solo puede aparecer en una narración de manera mediada: lo que dice el personaje no es lo que dijo originalmente. No es posible una mimesis que reconstruya una situación discursiva original sin mediación. Sternberg describe la relación entre lo dicho y lo relatado en términos del *Proteus Principle*:

[I]n different contexts – reporting frames as well as nonreporting frameworks – the same form may fulfill different functions *and* different forms the same function. Regulated by this two-pronged principle, quotation is a microcosm not only of all mimesis but of artistic strategy and human communication as a whole [cursivas en el original] (Sternberg, 1982: 148).

El componente verbal en la biografía, sea cual sea su naturaleza documental, no puede más que cumplir un papel en la estructura expresiva del relato biográfico.

El mismo tipo de principio puede aplicarse, en segundo lugar, al elemento visual dentro de una narración gráfica. Su función icónica no es el de la mimesis, sino el de la representación en el contexto narrativo determinado. En el caso del cómic, la conjunción de signos visuales y verbales que permiten la construcción del sentido y la atribución del significado en un contexto dado. En la viñeta siguiente del ejemplo anterior, el pintor afirma: “No imitaré nada, no copiaré a nadie, pintaré los hombres y las cosas tal como se las [sic] ve” (Macotela/Cardoso, 1965: 19). Los estados mentales anteriores –estar tranquilo, confirmar la vocación– actúan de manera causal respecto a la decisión de pintar la imagen ‘tal como se la ve’. Así como el ‘principio de Proteo’ es válido para el contenido verbal, el propio personaje del cómic expresa, de manera formulaica pero metarreflexivamente respecto al cómic, cómo funciona la naturaleza de la representación visual. La imagen cumple funciones diversas en un contexto comunicativo correspondiente, no como imitación o copia, sino tal como se la ve, es decir, de acuerdo a su integración posible en procesos de significación por parte de receptoras y receptores que atribuyen, en el caso del cómic narrativo, una conciencia y comportamientos a un personaje creado a través de dibujos y palabras representados visualmente.

Ni la lengua ni el ícono copian, sino que son los materiales que se transforman en signos para la construcción de significado.

En tercer lugar, la biografía de Velázquez trata del relato acerca de la vida de un pintor, de un artista. Laferl/Tippner (2011b) subrayan que las biografías de artistas son, sobre todo a partir del Romanticismo, fundamentalmente una puesta en escena: “Mit Künstlerschaft ist ein gewisser Habitus verbunden, der eine Trennung von öffentlichem und privatem Selbst nicht erlaubt, und sich aus bestimmten Bausteinen zusammensetzt [. . .]” (11). Como artefactos de creación de significado referencial, las biografías permanecen, no obstante, ligadas a la comprobación de la veracidad de los hechos narrados. Ello explica que diversas biografías gráficas de carácter metanarrativo (Corti 2017) tiendan a resaltar la naturaleza construida de las narraciones visuales biográficas al subrayar los límites del discurso respecto a su veracidad. La cuestión de la demarcación de dichos límites se ha mostrado más urgente en relatos de carácter autobiográfico y en los experimentos de la autoficción, que ponen en entredicho la identidad de protagonista, autor y voz narradora que establecía Philippe Lejeune (1975) como criterio de las narraciones sobre la propia vida. Sin embargo, el *pacte référentiel* (36) es propio tanto de la autobiografía como de la biografía. El personaje del cómic biográfico remite a una persona exterior real, por lo general identificable, igual que en los relatos autobiográficos, en los que el yo se identifica con la autora o el autor. Si bien la voz narradora no coincide en la biografía con la del sujeto del enunciado, ya que la autoría no coincide con la persona biografiada, la situación pragmática de la biografía requiere también del criterio de la veracidad, como en los términos expuestos por Lejeune.

La tesis que manejo aquí es que no se trata de una veracidad como mimesis en el sentido de que los signos visuales y verbales copien la realidad, como se mostró anteriormente. Por otra parte, el discurso compuesto por el material visual y verbal no es por sí solo capaz de brindar un criterio formal suficiente, como se ha demostrado a menudo (Genette, 1993: 67-68), para distinguir un relato biográfico ficcional de uno real. Por lo tanto, la referencialidad de la narración visual biográfica no puede encontrarse al nivel macro del discurso. Pero, además, el discurso no permite al nivel micro una reconstrucción mimética que copiara la realidad vivida, porque ni la imagen ni el elemento verbal pueden reproducir una situación comunicativa original. Las imágenes y palabras refieren a la vida, pero no son la vida. De esto se siguen dos consecuencias, una en forma de liberación, la otra, de enigma.

La liberación consiste en que la discusión en torno a la representación se explica en gran parte al nivel interno del discurso. La capacidad de una narración visual biográfica para representar una vida se mide en el proceso de significación que impulsan las diferentes estrategias discursivas en una obra. El emparejamiento de

estos significados con otras representaciones, que comparten parecidos de familia (*Familienähnlichkeiten*) (Wittgenstein, 2011; §67), no pone –necesariamente, aunque puede hacerlo en casos particulares– a prueba los signos discretos que utiliza un medio en particular, sino el significado construido a través del discurso que conforman dichos signos. Qué procesos de significación impulsa el cómic biográfico por medio de qué estrategias verbovisuales es una cuestión de sus posibilidades semánticas, pero no de su capacidad mimética.²

Pero la liberación abre paso, también, a un enigma. Este radica, a mi modo de ver, en la intuición desarrollada por Kris/Kurz (1995) y también posteriormente por Kris (2016) de que las vidas de artistas comparten motivos de representación formulaicos que no solo indeterminan a la persona biografiada, sino que la multiplican.³ Así como el *Many-Faced God* de la sexta temporada de la serie *Game of Thrones* adquiere rostros diferentes, pero no por ello pierde su identidad, la biografía de un artista se alimenta de diferentes motivos recurrentes. La vida del artista se compone de las máscaras a disposición en la columna de los rostros (*Hall of Faces*). El núcleo del enigma radica en que la biografía del artista, que impone su identidad, es la puesta en escena de estos motivos, la particular e individual elección –determinada por las condiciones socioculturales– de los rostros disponibles. La referencia, por lo tanto, es inescrutable (Quine, 1960), porque la biografía funciona como la traducción de una vida vivida a un discurso. Aunque parezca extraño, lo que aceptamos para la ciencia o la lengua, resulta inquietante respecto a la ontología personal.

La actualización de motivos biográficos: de la obra a la vida, de la vida a la obra

Que las vidas puedan comprenderse como una narración episódica es indiscutible; que deban comprenderse de manera narrativa, y en qué sentido, es más problemático (Hutto, 2007). La recurrencia de motivos que explican la vida de artistas funciona, en todo caso, como una reserva de estructuras causales que pueden integrarse en discursos sobre la vida de artistas en contextos dados. Es conocida la variedad que pueden alcanzar estos esquemas, incluso dentro de culturas afines (Klein, 2009; Laferl/Tippner, 2011a; Lanzendörfer, 2011; Chansky/Hipchen, 2016; Boldrini/Novak, 2017). Mientras que Kris und Kurz (1995) se remitían al psicoanálisis freudiano para su explicación, la narratología cognitiva se ha aboca-

² Esta podría describirse desde un punto de vista narratológico (Baetens, 2001; Groensteen, 2007; Jiménez Varea, 2016), cognitivo o multimodal (Cohn, 2013; Wildfeuer, 2019), genérico (Frahm, 2010), etc.

³ Cf. también Laferl/Tippner (2011b: 10-11) sobre la relación entre invisibilidad y puesta en escena de la vida privada en las biografías de artistas.

do a mostrar en qué medida las estructuras narrativas que permiten la comprensión de personajes, tanto reales como ficticios, se encuentran enraizadas en procesos mentales (Herman, 2013; Zunshine, 2015; Breithaupt, 2022). En este sentido, los esquemas o motivos no serían solo una característica de las narraciones, ficcionales o no, sino que forman parte del procesamiento de la información a nivel cognitivo y de su tendencia a comprender procesos de manera narrativa.

Uno de los motivos biográficos más usados para narrar las vidas de artistas es el del camino predeterminado desde la infancia. Según Kris/Kurz (1995: 37), en el contexto biográfico las experiencias infantiles se consideran, primero, decisivas para el desarrollo de las personas en torno a su arte y, segundo, hechos de la infancia se interpretan como un presagio (*Vorzeichen*). En concordancia, la infancia de los artistas se lee a través de la lente de las realizaciones artísticas posteriores. Desde la obra realizada se reconstruye una causalidad selectiva *post factum*.

Ahora bien, si se pretende iluminar la forma que toman estos esquemas, es inevitable observar las obras concretas, ya que el punto de vista, comprendido en la tradición narratológica genettiana, determina de manera no trivial la actualización de esquemas narrativos en el discurso. Es decir, los ‘hechos’ de una vida pueden determinarse desde diversas perspectivas, pero en ocasiones es la propia perspectiva la que construye un estado de cosas como un ‘suceso’ vital.⁴ La biografía no funciona como espejo de la vida vivida, sino que constituye la vida representada y es en este plano constructivo que tiene lugar la actualización de los motivos a disposición en una cierta cultura. A continuación analizaré dos ejemplos pertenecientes a novelas gráficas biográficas que se refieren al reconocimiento del talento de los artistas y la experiencia que los ha llevado a realizar algún aspecto de su obra artística como tal. Me centraré particularmente en la manera en cómo se representan los contenidos mentales de la experiencia de sucesos de y acerca de la niñez. Mostraré, a su vez, de qué manera la representación se instaura en un terreno intermedio entre la perspectiva narrativa heterodiegética (quién narra) y la filtración de dichos contenidos (quién percibe tal información) con una dinámica propia del cómic, no reductible a categorías narratológicas literarias.

Unidad vital

La novela gráfica *Camarón, dicen de mí* (Reymán/Raulowsky, 2021) relata la vida del cantante y renovador del flamenco José Monge (1950-1992), conocido artísticamente como ‘Camarón de la Isla’. La obra, en blanco y negro, de un estilo visual realista pero parco en detalles, de líneas claras, se centra en diez secuen-

⁴ Este proceso se repite en la discusión sobre la relevancia de la biografía respecto a la obra en el campo intelectual, como en el sonado caso del filósofo Martin Heidegger. Irónicamente, Heidegger mismo afirmaba que la biografía era irrelevante para la obra de un filósofo.

cias cronológicas de la vida e impacto social del cantaor. En las primeras páginas de la obra se narra el nacimiento del personaje. Tres elementos cumplen un papel cohesivo en la puesta en escena: 1) una gaviota que vuela desde la bahía de San Fernando, Cádiz, hasta posarse en una chimenea en una calle de casas bajas. Desde el frente de una de ellas se escucha un diálogo y gritos de dolor: “¡¡Aaag Uff!!”, “¡¡Aaay aaay!!”, “¡¡Aaaagh aaaaarggh!!” (2021: 14). 2) En la escena siguiente se pasa al interior de un cuarto en el cual una mujer, a la que se nombra como Juana, trae un niño al mundo que no cesa de llorar. 3) Una de las otras dos acompañantes dice que el niño “se ha arrancao a llorar por bulerías y ya no hay quien lo pare” (15). También apunta posteriormente: “¡Hija, Juana, qué pálpito ma dao, pa’ mí que éste va a ser una cosa grande, mu grande” (15) y, en la viñeta siguiente agrega: “Mira, te lo estoy diciendo y se me están poniendo los pelos de punta”. La gaviota que canta, el niño que llora ‘por bulerías’ y el ‘pálpito’ de la acompañante conforman esta disposición biográfica al cante que ocupa el primer suceso de la vida de Camarón en la novela gráfica biográfica.

Además de mostrar el contexto popular musical en el que crece, de resaltar la dedicación y el talento unido al reconocimiento desde pequeño, la narración se centra en mostrar un estado emocional recurrente del personaje, su tristeza o melancolía. Cada vez que sale de un concierto o después de haber cantado, el personaje camina por las calles vacías y su madre, que al principio lo iba a buscar a los sitios donde cantaba cuando era pequeño, lo acompaña de mayor siguiéndolo por detrás (51) o lo despide (55) sola cuando se va en un tren (Figura 1). Tanto la posición corporal del personaje, con la cabeza inclinada y la mirada hacia abajo, los ojos semicerrados y dos líneas negras en los pómulos, sugieren el estado emocional de la ‘tristeza’. Se trata de una emoción que la narración construye repetidamente en el final de los episodios y de manera fundamentalmente visual. Ello subraya dos características del cómic, el acceso a estados mentales del personaje biografiado y, por otro, la realización fundamentalmente visual de dichos estados.

Esta característica emocional se entrelaza en el último capítulo de la novela gráfica con la muerte del personaje. La misma se desarrolla a lo largo de varias páginas en las que a partir de un plano medio del personaje cantando en una silla, diversas viñetas presentan sucesivamente primeros planos de la boca y el rostro (180), de las manos y el pecho (181) que resaltan el sufrimiento y, nuevamente, el grito. Este se realiza a través de una recreación de dos referencias intermediales a dos cuadros: una a “El grito” (1893) de Edvard Munch y otra a la “Lamentación de Cristo muerto” (1478) de Andrea Mantegna. En la primera, la página repite la iconografía del cuadro en la página entera, pero con una secuencia de seis viñetas superpuestas en la parte superior, en las que el rostro del personaje se convierte paulatinamente en el del personaje del cuadro. En la segunda página, dividida en



Figura 1. © Raulowski (Desacorde ediciones). *Camarón, dicen de mí*, (Reymán/Raulowsky, 2021: 55)

dos viñetas, de un espiral que rodea al personaje desnudo en una posición fetal, se pasa a una escena en la que aparece Camarón en una cama. Contrariamente al cuadro de Mantegna, en la viñeta se encuentra el personaje solo en la posición del Cristo muerto. De él sale una suerte de burbuja que se irá convirtiendo en las viñetas siguientes en la representación de diversos rostros, ordenados cada uno en una viñeta, posteriormente en una serie de burbujas y por último en una llave en cuyo ojo se ve parte de un campanario. En estas páginas se encuentra una única realización verbal que (187) dice: “Omaíta mía, ¿qué es lo que me pasa a mí?”. La secuencia se resuelve con la llave mencionada que cierra un ataúd y, en la última página, dicho féretro expuesto en medio de una multitud, con una gaviota que observa desde el ángulo superior izquierdo de la página. Las últimas palabras del biografiado tienen como fuente el relato de un amigo que estuvo junto a Camarón en la hora de su muerte. Los estados mentales los construye el discurso gráfico.

La representación visual pone en escena el hecho de su muerte con diversos aspectos de su vida, sobre todo de su niñez, y la letra de una canción. La novela

gráfica opta, a lo largo del relato, por sugerir a pie de página, canciones que acompañan la trama. En esta última secuencia la pieza elegida es “Otra galaxia”, que poetiza la niñez (“mi niñez era la fragua”), la tristeza (“a quién le debo mis penas y mis alegrías”) y la muerte como liberación (“iba dejando el camino del peso de mis cadenas”) y reconciliación (“me marcharé adonde se escuchan los ruidos de los pájaros cantando”), elementos que la obra atribuye a estados mentales del personaje y realiza de manera visual. La burbuja, por lo tanto, crea una relación intermedial con la letra de la canción en tanto es el paso a esa otra galaxia que, a través de la niñez convierte, en tanto biografía, al personaje en mito.

Transposición emocional

La biografía *Rulfo. Una vida gráfica* (Pantoja/Camargo, 2015) relata las peripecias del escritor mexicano Juan Rulfo (1917-1986). El dibujo a la acuarela de base realista, altamente esquematizado y, por lo general, reducido en detalles, narra en 16 secuencias la historia de la vida del escritor. La obra opta por la anacronía, pero centra igualmente su atención en varios eventos cronológicos de la niñez (IV a IX, XII) del escritor. El primer capítulo expone el contexto histórico de la llamada “guerra cristera” (1926-1929) en México, en el marco de la cual el padre del autor es asesinado violentamente. El segundo capítulo muestra al autor maduro, en la etapa posterior a la publicación de sus dos libros principales, la selección de cuentos *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955), en medio de una profunda depresión y con un bloqueo para la escritura –Rulfo publicaría solo esos dos libros–, y el siguiente capítulo, la influencia de la muerte en su novela principal. A partir del cuarto capítulo y hasta el capítulo IX se retoma el tema de la niñez y el sufrimiento del personaje por la muerte de su padre y, posteriormente, su madre, así como su estancia en un orfanato.

En el capítulo IV el niño Juan habla con su padre antes de irse a acostar acerca de unos libros que había visto en una parroquia (48) a la que lo había llevado su abuela. Se muestra la fascinación del niño por la lectura y por su padre. El asesinato de este marca inmediatamente un quiebre en la obra. Por un lado, una viñeta presenta a un niño llorando desconsolado en primer plano y una didascalia informa: “En su interior algo se rompió” (62). En la página siguiente, viñetas sucesivas siguen al niño entrando a una biblioteca, luego leyendo y en una tercera mirando el fuego de una vela. Las tres didascalias que acompañan las viñetas expresan: “Se encerró en la parte de atrás de la parroquia y se refugió en los libros”, “En medio de sus lecturas se convirtió en un niño ausente, taciturno” y “Quizás ahí surgió el universo que luego descubrió en sus historias” (63).

El motivo del niño de particular sensibilidad entregado a la lectura se une aquí con la atribución de elementos de la obra a estados mentales del personaje.

Así, en una secuencia del capítulo IV se ve caminar a un niño sobre una tierra resquebrajada, un páramo, en un escenario oscuro, y entrar a una casa en la que se encuentra con su madre (Figura 2) y su padre muertos con los que entabla un diálogo breve. Las imágenes son, claramente, una transposición de ciertos pasajes de la novela *Pedro Páramo* (Rulfo, 2005).



Figura 2. © Óscar Pantoja, *Felipe Camargo* (Rey Naranjo Editores, Bogotá) Rulfo, *una vida gráfica*, (Pantoja/Camargo, 2015: 74).

La experiencia emocional del niño se transforma biográficamente en un suceso que influye en su escritura de manera decisiva. Pero, a su vez, la obra se vuelve en la biografía parte de la experiencia vital del personaje. En este caso es el niño que habla con los personajes ya muertos, tal como lo hacía el personaje Juan Preciado de *Pedro Páramo*. En la novela gráfica, el contenido icónico destaca calaveras o máscaras de la celebración del Día de muertos mexicano. Por otra

parte, además del padre y la madre, se ven rostros sin identidad, como los suspiros de los fallecidos en la novela. También las etapas que recorre el personaje de la novela se repiten aquí en el vagar que tiene lugar en el universo mental del niño. De esta manera, ciertos elementos visuales que retrotraen a la obra del autor se traspasan al universo mental del personaje biografiado. Esta ‘violación’ del principio de referencialidad resulta, en el cómic biográfico, un motivo recurrente de extrapolación de un contenido emocional de la obra al artista que produce dicha obra en la que la emoción resaltada cumple, en el biografiado, un papel fundamental. La emoción representada funciona como vehículo entre la biografía y la obra.

A modo de conclusión

Este breve repaso por dos episodios ejemplares que ilustran el motivo de la importancia atribuida a sucesos de la niñez en el relato sobre la vida de dos artistas ha permitido ilustrar, asimismo, dos aspectos. En primer lugar, la libertad con la que el discurso del cómic construye la referencialidad biográfica respecto al material visual y verbal. Partiendo del *Proteus principle* se argumentó que la referencialidad respecto a la vida vivida no consiste en que el elemento verbal o visual copie una realidad pasada y documentada. El sistema simbólico que utiliza el cómic impone una referencialidad verbovisual que no es la de la copia.

En segundo lugar, los dos ejemplos muestran cómo un motivo biográfico heredado, el de la importancia de hechos de la niñez conformados en sucesos, se transforma visualmente en un contenido emocional que transita entre características de la vida y la obra. Si los elementos mentales, como las emociones, forman parte en un relato escrito del tejido mental interno, la biografía visual tiende a representar los mismos en forma de emociones visualizadas. El cómic expande el contenido propiamente mental a través del acceso a signos visuales que, causalmente, pueden retrotraerse en un contexto determinado de la vida, a estados mentales y a emociones determinadas. Este aspecto muestra que la separación – cartesiana – entre estados mentales internos y descripción con la que suele operar la narratología clásica no es suficiente, cuando no equívoca, para un análisis de las narraciones visuales.

En tercer lugar, el discurso biográfico escenifica estados mentales que tienen su origen en la obra del biografiado. La transposición de la obra a la vida por parte del discurso, en un claro ejemplo de intermedialidad en ambos casos tratados, da una pauta de cuáles son los recursos propios de la narración gráfica para transponer una emoción determinada de la vida de los biografiados a la obra en el nivel micro. Esto se complementa con la operación, más común tal vez en la recepción, de leer la obra a través de la biografía. Pero más importante aún: las máscaras

que el discurso utiliza para dar vida a artistas poseen, de esta manera, un índice emocional.

Bibliografía

- Baetens, Jan (2001). Revealing traces. A new theory of graphic enunciation, en: Varnum, Robin; Baetens, Jan (eds.). *The Language of Comics. Word and Image*. Jackson, University Press of Mississippi, pp. 145-155.
- Barthes, Roland (1997). *Image-Music-Text*. London, Fontana Press.
- Boldrini, Lucia; Novak, Julia (eds.) (2017). *Emperiments in Life-Writing. Intersections of Auto/Biography and Fiction*. Cham, Palgrave Macmillan.
- Breithaupt, Fritz (2022). *Das narrative Gehirn*. Berlin, Suhrkamp.
- Chansky, Ricia Anne; Hipchen, Emily (eds.) (2016). *The Routledge Auto/Biography Studies Reader*. London, Routledge.
- Cohn, Dorrit (1983). *Transparent minds*. Princeton, Princeton University Press.
- Cohn, Neil (2013). *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London, Bloomsbury Academic.
- Corti, Agustín (2017). Metabiografía ficcional y motivos biográficos en la novela gráfica “Las meninas”, en: *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Nr. 6, pp. 383-403.
- Frahm, Ole (2010). *Die Sprache des Comics*. Hamburg, Philo Fine Arts.
- Genette, Gérard (1993). *Fiction and diction*. Ithaca, Cornell University Press.
- Groensteen, Thierry (2007). *The System of Comics*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Hamburger, Käte (1977). *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, Klett-Cotta.
- Herman, David (2013). *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge, M.I.T. Press.
- Hutto, Daniel D. (ed.) (2007). *Narrative and Understanding Persons*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Jiménez Varea, Jesús (2016). *Narrativa gráfica. Narratología de la historieta*. Madrid, Fragua.
- Klein, Christian (ed.) (2009). *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart, Metzler.
- Kris, Ernst; Kurz, Otto (1995). *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Kris, Ernst (2016). Das Bild vom Künstler. Eine psychologische Studie über die Rolle der Überlieferung in der älteren Biographik, en: Tippner, Anja; Laferl, Christopher F. (eds.). *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Stuttgart, Reclam, pp. 86-98.
- Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (eds.) (2011a). *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*. Bielefeld, transcript.
- Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (2011b). Vorwort, en: Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (eds.). *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*. Bielefeld, transcript, pp. 7-28.
- Lanzendörfer, Tim (2011). Biographiction: Narratological Aspects of Chester Brown’s Louis Riel, en: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, Nr. 59, pp. 27-40.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil.

- Macotela, Fernando; Cardoso, Antonio (1965). *Vidas Ilustres. Velázquez, pintor de reyes*. México D. F., Novaro.
- Mikkonen, Kai (2008). Presenting Minds in Graphic Narratives, en: *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 2008 June, Vol. 6, 2, pp. 301-321.
- Pantoja, Óscar; Camargo, Felipe (2014). *Rulfo. Una vida gráfica*. Bogotá, Rey Naranjo Editores.
- Quine, Willard V. O. (1960). *Word and Object*. Cambridge, Mass, M.I.T. Press.
- Reymán, Carlos; Raulowsky (2021). *Camarón, dicen de mí*. Madrid, Desacorde Ediciones.
- Rulfo, Juan (2005). *Pedro Páramo*. 19ª edición. Ed. de José Carlos González Boixo. Madrid, Cátedra.
- Sternberg, Meir (1982). Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse, en: *Poetics Today*, Nr. 3, pp. 107-156.
- Wildfeuer, Janina (2019). The Inferential Semantics of Comics: Panels and Their Meanings, en: *Poetics Today*, Nr. 40, pp. 215-234.
- Wittgenstein, Ludwig (2011). *Philosophical investigations/Philosophische Untersuchungen*. Malden, Wiley-Blackwell.
- Zunshine, Lisa (2015). Introduction to Cognitive Literary Studies, en: Zunshine, Lisa (ed.). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford, Oxford University Press. doi: 10.1093/oxfordhb/9780199978069.013.0001 (20.04.2023).

The experience, the dream, and the fictional imagination in *querida cidade*

Claudio C. Novaes

In *querida cidade* (2021), the latest novel by Antônio Torres, the narrative is a journey through mirrors: the narrator plunges into a real and imagined dialogue with characters from other novels written by Torres, through an original creative process which includes facts experienced by the writer reconstructed in the fiction. The mirror writing of the novel is the character's memory reflecting fragments from other stories in the remembrances of the reader, who plunges into the text along with the narrator character and goes through mysterious images in the author's unique neorealist style.

This novel is a play of repetition in the difference in a narrative that mirrors the memory of the character sunken in dreams and mirages. The omniscient narrator submerges into the town flooded by a mysterious water mirror, weaving a plot that reinforces the fictional pact between the narrator, the story and the reader in the aesthetic effect of the writing, supplementing the impact of the dystopian story. According to Oscar Tacca (1983: 14), the novel narrative is “more than a mirror, it is a mirage”,¹ and in this mirror fashion, *querida cidade* reenacts a myriad of narratives interwoven with Antônio Torres' body of work. The fragmented style of this novel is a simulacrum of the fragmented identity of the protagonist, which reflects features of characters from other novels by Torres, not only in obvious or concealed self-citations, but also in comparisons made in the reading, as an image play provided by the refined style of the mirror writing of the Brazilian novelist. The novel is insightful in the composition of the author's humanistic knowledge, which ranges from high literature and philosophy to traditional prose, from orality to written language, mobilizing cultural backgrounds in the enigmatic dream of the character of *querida cidade*.

The reality of the character in the novel is connected to the *Livro dos sonhos*, by Jorge Luis Borges, who labels the categories and types of the written dreams: “the book of dreams that the readers will have again embrace the night dreams –

¹ All translations into English were made by the author of this text.

for instance, the ones that I wrote –, daylight dreams, which are a voluntary practice of our mind, and others with lost roots” (Borges, 1986: 5). Antônio Torres’ novel articulates the memories of the author’s real life, shaping the literary creation like a dream.

Stemming from this work with the sign of the dream, the author recreates scenes of characters from his previous books, with repetition in difference of the fragmented identities of the characters built between the memories of reality and ‘hallucination’ of the fictional memory: “duplication, primary repetition, self-affection, *différance*. Distinction between the domain of absence as word and as scripture. The scripture in the word. Hallucination as word and hallucination as scripture” (Derrida, 1995: 180). According to Oscar Tacca (1983), memory is the encounter with the present in the past as a silent confrontation. The past of the character plunged into the delirious dream of the present, in *querida cidade*, emulates this function of the literary narrative, as it constructs the fictional truth, in order to build the characters’ identity based on fragments of other characters from previous novels.

The narrative transforms reminiscences into memories and explores these sensations, as in the palimpsest writing of the penultimate chapter of this novel, symptomatically named “Enigmas”. The narrator recalls the ‘untranslatable’ trumpet solo and highlights the difference when he hears the song performed by another one: “it is not yet the imaginary sound of a trumpet which covers the gloomy melody in the form of a prayer, but a beautiful female voice singing” (Torres, 2021: 342). The musical reminiscence brought back does not repeat the enigma of the original moment, in spite of the beautiful voice that performs the same song. The fact that it is impossible to reconstruct the reminiscences through language turns the memento into a task for the memory, to reconstruct the meanings, as in the palimpsest of the musical writing of the novel *querida cidade*, which repeats previous works in the difference, filling the void between remembrance, memory, and oblivion.

In *querida cidade*, the enigmatic movement of recreation of narratives forged by the narrator’s memory is triggered by the character tormented by personal tragedies, who awakes submerged sunken into the water mirror of the flooded town. The narrator is the only one who escapes the flood and flies from the water on a building tower, landing on the church’s square in the small backland town where he spent his childhood. The ship-memory which narrates the character’s dystopian dream leads the childhood and youth stories recalled as mirrors of the author’s reminiscences regarding his infancy and youth transformed into fiction. The limits between reality and fiction are ambivalent, triggering both the mechanism of the telluric remembrances of the writer’s biographic life, and the tragic fictional mechanism represented in his fictional works. For that matter, the novel

querida cidade reflects the literary values that Italo Calvino advocates for the literature of this century, such as multiplicity. Calvino makes comments on the novels that narrate full knowledge, based on fragments and contradictions, or the ones inspired by the past to write the future, validating popular forms and building new polyphonic expressions, as they expand the real world in the extension of the author's memory: "in the state of incomplete or fragmented works, ruins of ambitious projects, which preserves signs of splendor and the thorough diligence of the way they were conceive" (Calvino, 1990: 122).

The memory in *querida cidade* is awoken in the character when a voice complains about his disappearance, and he wakes up in a place "as unlikely as what he thinks happened before, what is happening now, and what can happen later on" (Torres, 2021: 7). The night before, the presence of the town was the dream, becoming a nightmare, when he awakes in the submerged town, and he was the only one left to "tell the story" (Torres, 2021: 7). The chapter is named "reflexos no espelho das águas (cidade)", and its epigraph is an excerpt of a poem by Alexandre O'Neill, a Portuguese poet to whom the Brazilian writer declares to be a friend and an admirer, in several interviews; the excerpt of *O Tejo corre no Tejo*, leads to the singularity of the chapter: "não és tu que em mim te vês / – sou eu que em ti me vejo!" The river that reflects the poet's image runs on other identities and differences, as the recollections of the narrator in *querida cidade* run on the reminiscences reflected on the water mirror.

The lyrical and tragic enigmas of the first chapter present a character submerged in the mysterious flood of the town, which leads him to wonder about the meaning of his remembrances and dreams. The concrete spaces and the abstract thoughts of the character emerge from the water mirror of the flood, reflecting what the narrator says when he states that the past rises from the 'cave of a pilgrim soul'.

In the second chapter, the past breaks through the character's memory like dense 'smoke' in a novel the runs within the other, just like *O Tejo corre no Tejo*. The narrator's imagination reproduces the narrative of *querida cidade*, doubling the characters, the stories, and the reminiscences submerged in the memories of "a world that floats, adrift" (Torres, 2021: 62). The deviations and derivations of meaning make the narrator go from his delirious memories the night when the town disappeared under the water – first chapter – to the second chapter, when the narrator's reminiscences appear with the clarity of the telluric images of the writer and the narrator's childhood reproduced in the imagination of the fictional memory, triggering the knowledge as multiplicity (Calvino, 1990). The abstractions of the realistic images are traces of Antônio Torres' style. Torres reshaped the so-called Brazilian regionalist novel, taking back rural reminiscences in the memories of characters flooded by towns, such as the ones in *querida cidade*:

Recollections of ancient gatherings, by the stove, in remote places, in a country named Infancy – where the nights always seemed longer than the days.

There, the light was produced by matches, in hands that lit up the gas-lamps, candles, bonfires, firebrands, cigarettes, cigars, and pipes. Ghostly shadows moved on the walls and on the floor, as one walked.

Voices.

Smiles.

Whims of drowsy children.

The crackling of the firewood.

Steamy pans.

Scents in the air: green corn, sweet potato, manioc (Torres, 2021: 52).

The narrator starts the second chapter with this scene that mirrors and shatters the memories, like a realistic photograph, a counterpoint to the oneiric state of the recollections of an urban character. The narrator brings back vestiges of the past in the image of the matchbox floating on the waters which floods the town: a dense-past-memory drifting in the hazy present of the water-memories of the novel.

The second chapter is named “Se sua vida desse um romance”; it reproduces the novel within the novel, just like the river within the river. The duplication in the narrative is related to the concept of change and perception constructed by the philosopher Henri Bergson (2006), as it emphasizes the fluidity of the meaning and the objectivity of conscience as precarious instances which join together to reshape knowledge. According to him, the perception of reality has a ‘mitigating effect’, and when it is not possible to perceive the meaning entirely, the reasoning completes the memory fragments, extending the reach of knowledge. The moving glance of Antônio Torres’ character extends the perception over the world of things, based on the ‘mitigating’ signs which fill in the gaps between the memories and the reminiscences plunged into oblivion. The narrator wonders about his father’s disappearance, in a circumstance in which it is repeated in the novel through his own disappearance. The scene of his father’s disappearance is described in the beginning of the novel in a jesting, poetic, grotesque, sublime tone; a disappearance without a clear motivation, as the mystery of an unfathomable event, which is only expressed by the rationalized perception of the character, materialized through language:

But when he came to his senses, there was a big hustle because that mysterious loss for the census of the town, still full of old superstitions, such as the one regarding a spell on a human body which vanished in the smoke of a cigar whose course supposedly led to the infinite.

In the real world, what really happened was the disappearance of a hillbilly – who could

be called “a citizen” now – for resentment, rebelliousness, booze, or madness, perhaps all of that – who knows? A pact with the devil (Torres, 2021: 16).

Those images in *querida cidade* reference other works by Antônio Torres as recalled events which expand the meanings, as Henri Bergson states about the supplementation between realizing and reasoning. The unfathomable layers of the writer’s memories and rural fantasies appear in the likelihood of fiction, redeeming the flaws of language and leading the impulse necessary to philosophy to what Henri Bergson (2006) sees as insufficiency of perception. Antônio Torres’ characters seem to be naturally philosophic, as even the illiterate and subordinate ones expand the popular perception towards a sophisticated philosophy that humanizes popular individuals without stereotypes.

In *querida cidade*, the third person narrator’s imagery plunges into the water mirror of language, at the same time reflecting and distorting reality. Submerged in the waters of the narrator’s dream-town, sometimes the readers are certain that they know the bonds that give the narrative a meaning, and sometimes they lose connection with this identity with the character’s illusions. The reading experiences the sensation of living the simulacrum of a nightmare, as if it noticed the unfathomable: listening to the sound of the trumpet which only exists in the narrator’s memory; seeing rural colors that are distorted by the town; smelling scents typical of the imagery of the geographic and symbolic territory of the backlands reproduced in the word alchemy of the deterritorialized urban narrator; or grasping enigmas of reality seized in the fictional imagination with new meanings forged in the style of Antônio Torres’ writing, as in the phrases in the beginning of the chapter “Enigmas”: “It was another afternoon. And another landscape” (Torres, 2021: 241). The ordinarily colored landscape gets new shades in the short sentence. The sentence made of two fragments of short phrases makes a graphically minor paragraph. Both phrases could be more logical in a sentence without a period, where the “And”, which begins the fragment, would start with a small <a>, working just as an additive conjunction to connect both parts. Suppose that the sentence was “It was another afternoon and another landscape”. In this graphic form, the image would be only the afternoon seen through the horizontality of the landscape. Nevertheless, the writer chooses the indirect meaning of the phrases, extending the perception of the literary image and displacing the objective *logos* in a more fragmented piece. The second part “And another landscape” can be read either as an addition to the first one – “It was another afternoon” – or as something that differs from and duplicates it, like a vertical cut in the logocentric horizon of the scene. With this imagery writing fragmented in the sentence, choosing not to use the verb *be* and the concealment of the connector *and*, the phrase builds the mystery: short paragraph, tiny sentence with plenty of semantic dimensions. The

philosophic dimension of this excerpt, according to Bergson's model perception-reason, proves that seeing/reading a different horizon depends on whether it is *another* afternoon or not. Horizontality and verticality; identity and difference; fact and imagination; reality and fiction. The short paragraph synthesizes the author's border writing and the literary enigmas that permeate *querida cidade*. There are novels flowing within the novel, like reality flows within the dream, creating clear and dark spots of significations and meanings, which coexist on the borders. Literature reproduces the world in the gap between the actual experience and the unlikely, recreating the meaning of reality in the fiction, taking the perception to the boundaries of reason in the latest novel by Antônio Torres.

Mapping Antônio Torres' fiction: *querida cidade* and other works

Based on the intensity of the initial scene of the fourth chapter, a critical mapping of the Torres' entire work will be done, observing a potential self-citation, like a kaleidoscope of the past which produces original meanings in a contemporary mirror character that drags the reader towards a border territory marked by the identification and strangeness of the contemporary narrative.

Antônio Torres' novel is an exercise of the contemporary Brazilian literature, unveiling mysteries of writing as emulation of local landscapes in a universal poetics, activating the evidence of a dialogue within the writer's work, but using the conscious and unconscious self-citation as a strategy of the very narrative structure of the novel *querida cidade*, as though they were dreams invented during a standby mode, according to Jorge Luis Borges' definition (1986).

Torres' *Um cão uivando para a lua* was published fifty years ago (1972). Since this novel, which was his first one, the author brings about the problem of the duplication of reminiscences in the literary memory. His infancy in the backlands of Bahia, his travels to other parts of Brazil and the world are fictionally remembered and translated in a dialogue between the biography and the social history in his literature.

In his first novel, the narrative reenacts a character's psychoanalytic journey, which can be seen as an internal reflection of the real contradictions experienced by the author in the framework of the political conditions of the country, which was going through the troubles and sorrows of a dictatorship. The contradictions are represented by the memories of a character who is a journalist, who keeps silent when he realizes the inconsistency of his precarious writing to understand the reality. The narrator character of *Um cão uivando para a lua* wears the strait-jacket of language, which, symbolically, reflects the imaginary madness of fiction and, at the same time, is an allegory of the political insanity which the country was undergoing. The character's restrained voice can be regarded as the censor-

ship established by the military dictatorship which took over through a coup in 1964. The context of the release of the first novel in the 1970s concurs with the most tragic moments of violence perpetrated by the Brazilian dictatorship, a period emblematically known as the ‘lead years’, due to the physical and symbolic violence imposed by the authoritarian regime, namely, harassment, ban and imprisonment of artists, journalists, and intellectuals.

The historic terror context of the censorship and the muteness of the character in *Um cão uivando para a lua* are reproduced in the novel *querida cidade* when the narrator brings forward a subversion of the memory of the character submerged into the town, when he was seventeen years old and came across the work of the philosopher Arthur Schopenhauer. Commenting on this memory, the grown-up character wonders about the censorship of his young self:

At that point, he looked away from the page. Then he looked ahead, right, and left, as if he was being observed. There were no eyes examining him, not even aloof. Apparently, there was no one around willing to take him to the hospital, the police station, or the asylum, on suspicion of suicidal intentions, or because they believed he had a screw loose and needed urgent repair (Torres, 2021: 73).

The image of the lone young man watched by the crowd, in *querida cidade*, repeats in the difference Schopenhauer’s schizophrenia of the censorship atmosphere experienced by the character from *Um cão uivando para a lua*:

“We are nothing but loneliness and sorrow.” I keep saying it, without feeling, without realizing that I am talking to myself. Until a couple passes by me, distracted, or apparently distracted, and one of them says:

“He looks like a dog howling at the Moon” (Torres, 1982: 20).

The rewriting is the original gesture within the fiction pact, reproducing the desire of the character from the first novel to write a novel named *Enquanto eu agonizo* (Torres, 1982: 26); a novel within another novel under the idiom *Ah, minha vida dava um livro* (Torres, 1982: 26), which is repeated in the chapter 2 of *querida cidade*: “Se sua vida fosse um romance”. The narrative never ends, just like the skyline and the afternoon which always return equal and different.

The narratives run within the narrative in the contrast between the first and the latest novel by Antônio Torres, even in the biographic traces of the drowned and troubled character from *querida cidade*, and the psychoanalyzed journalist in *Um cão uivando para a lua*. As a character that was born from another one, the journalist lives in the tragic violent context of the 1970s, and he could be the boy marked by his father’s howl and the reading of Schopenhauer’s work. The same person who leaves the backlands for the town, in the end of the 1950s, is scarred by President Getúlio Vargas’ suicide and the excitement caused by the 1958 World

Cup, which took place in Brazil. In the ‘lead years’, these two characters could be the same. The young man from *querida cidade*, around thirty years old, is as old as the journalist, and finally, both relate to the biography of the writer himself at the age of thirty, in 1970.

The father of the character narrator of *querida cidade* chooses freedom for his son, who steps out of the boundaries of the rural patriarchy, in search of the dream town. This rupture causes an imbalance in the world: the fatherly power weakens, and his father disappears like magic, setting a break point in time and language, which is repeated in the series of muteness and deaths of Torres’ emigrant characters. Every time they overcome repression, they face death as a challenge to the language to which they are bound: “And where would the change begin? At a night when that boy’s father would come back home stumbling on his feet and on the words, which were howled rather than spoken” (Torres, 2021: 102).

When the boy breaks free from the rural world, he arrives in the town with the responsibility of freedom for the pleasures and risks: “the calluses on the palms of his hands reminded him of the tough rural heritage. And now, another grief: the grief of the first dismissal” (Torres, 2021: 71).

The characters from the trilogy *Essa terra* (1976), *O cachorro e o lobo* (1997), and *Pelo fundo da agulha* (2006) are also unavoidable memories of the self-citation in Antônio Torres’ works in *querida cidade*. They are narratives that run within other narratives, and they reinforce the author’s originality. These novels were translated into several languages and won important awards, like literary rivers of the Brazilian imagery which also flow if translated, in the gains and losses of other languages. The three novels of this famous trilogy bring real topographic references reshaped in the fictional memory. The geographic migration and the psychological nomadism of the characters from this trilogy adopt different narrative focuses: in the first one, the emigrant son, in *Essa terra*, returns carrying the burden of the defeat of another evicted by the dream town, to shed his own blood in his homeland; the second novel tells the story of the return of the youngest son, who comes back to reconcile with tragic memories of this land, reconstructing the memory without repression, and making peace with the father figure, who still succumbs to the ghosts of the patriarchy melancholy; the third novel weaves stories through the mother’s eyes, who, although suffocated by the sorrows of the backlands, builds in the shadows plots and outcomes of this family drama of these subordinate characters of Antônio Torres.

The echoes of this novel trilogy in *querida cidade* are not just about the scene description. They are the reverberation of voices in the density of the copious narrative of rivers that are dry and full of a unique narrative. The real geographic references of the writer’s childhood are reminiscences of rural territories, urban areas and people who the author acknowledges as part of his memories, but they

are distinguished in each novel by the sophisticated effects of the contemporary naturalistic style of the narrator: Junco, Inhambupe, Alagoinhas, Salvador, São Paulo and other real places are represented in the story as fictional replication of the individual and collective imagery. This does not mean that there is an inherent meaning to those individuals, places and things. Rather, there is a blend of images and senses of perception transformed into new images which depend on the work with the sign, hence the role of the writer and the reader, on the ship of the word, in order to sail these rivers of language running between the stories. As Michel Foucault states in his definition of representation:

There is no meaning within or out of the sign; no implicit presence of a previous discourse that would be necessary to restore in order to bring to light the original meaning of the things. Nor is there an action that constitutes the signification, let alone the inner genesis of consciousness. It is so because between the sign and its content there is no intermediary element or opaqueness. Therefore the signs have no other laws, except the ones that can control their content: every analysis of signs is, at the same time, and full-pledged, decoding of what they mean (Foucault, 2002: 91).

Neither are the words translucent, nor do they hide secret meanings. The meanings come from the observation of the signs in the author's literary writing, whether they are mentions as duplication or repetition in difference, as the expectations experienced, dreamed, and imagined by Antônio Torres.

The story of *querida cidade* also mirrors the creation process of the historical novel by Antônio Torres, such as *Meu querido canibal* (2000) and *O nobre sequestrador* (2003), historical fictions about the Brazilian colonial era, which resists in the contemporaneity of the writer and the readers as the principle of the tragic national violence. The fictional dynamics reenact the moving and entranced memory of the present nation tied to the past and leaving the future to chance.

However, the novel *Um taxi para Viena d'Áustria* (1991) interacts more intensely with the new novel *querida cidade*, through the original narrative ethos in the contemporary Brazilian literature regarding the urban scenario torn by the collective violence and the insanity of the marginal individuals in the story. The representations reproduce the overwhelming images of the Brazilian urban reality.

As Italo Calvino's Marco Polo states in *As cidades invisíveis* (2000), every new town is a combination of the same elements of other towns which the stories reconstruct as circular images of labyrinth towns. The towns in *Um taxi para Viena d'Áustria* and *querida cidade* reflect the urban labyrinths the social context articulated in the literary imagery of Antônio Torres' works. Both novels try to organize through metaphors the mysteries of the actual towns translated into discourse towns, as Renato Cordeiro Gomes analyzes the labyrinth town of Jorge Luis Borges:

Nevertheless, it is in the folds of this language that the town produces the cyphers of its code. Reading/writing the town is to try to seize it in these folds; it is to create the metaphor which incorporates it and build its attainable reading. Town: folded language, searching for ordering (Gomes, 2008: 30).

Celebrating his 80th birthday and fifty years since the appearance of his first novel, Antônio Torres gifts Brazilian literature with the publication, in 2021, of *querida cidade*, a novel that provides a powerful contemporary literary experience, involving the reader in the labyrinths of a metaphorical poetics of migration.

References

- Bergson, Henri (2006). *O pensamento movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo, Martins Fontes.
- Borges, Jorge Luis (1986). *Livro dos sonhos*. Tradução de Cláudio Fornari. Rio de Janeiro, Difel.
- Calvino, Ítalo (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras.
- Calvino, Ítalo (2000). *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo, Companhia das Letras.
- Derrida, Jacques (1995). *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria B. M. Nizza da Silva [et al.]. São Paulo, Perspectiva.
- Foucault, Michel (2002). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª edição. São Paulo, Martins Fontes.
- Gomes, Renato Cordeiro (2008). *Todas as cidades, a cidade – literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Novaes, Claudio C.; Seidel, Roberto H. (2010). *Espaço nacional, fronteiras e deslocamentos na obra de Antônio Torres*. Feira de Santana, UEFS Editora.
- Tacca, Oscar (1983). *As vozes do romance*. Coimbra, Almedina.
- Torres, Antônio (1976). *Essa terra*. São Paulo, Ática.
- Torres, Antônio (1982). *Um cão uivando para a lua*. São Paulo, Ática.
- Torres, Antônio (1991). *Um taxi para Viena d'Áustria*. Rio de Janeiro, Record.
- Torres, Antônio (1997). *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro, Record.
- Torres, Antônio (2000). *Meu querido canibal*. Rio de Janeiro, Record.
- Torres, Antônio (2003). *O nobre sequestrador*. Rio de Janeiro, Record.
- Torres, Antônio (2006). *Pelo fundo da agulha*. Rio de Janeiro, Record.
- Torres, Antônio (2021). *querida cidade*. Rio de Janeiro, Record.

“Living in Exile in My Own Country”: Artists Raising the Rainbow Flag in the Caribbean

Ralph J. Poole

“Living in Exile in My Own Country”

The quote is taken from Helen Klonaris, a Greek-Bahamian lesbian dividing her life between her home Nassau, the capital of the Bahamas, and the Bay Area of California. In 2004 she writes an “Independence Day Letter” on the occasion of her country’s 31st celebration of independence from the UK. The letter, published in Thomas Glave’s groundbreaking LGBTQ+ anthology, *Our Caribbean* (2008), remarks the upcoming demonstrations against the queer community in Nassau. She bemoans living “in a country that doesn’t think I should exist [. . .] I am angry because I live in exile in this, my own country” (Klonaris, 2008: 197-198).¹ She sets up a paradoxical condition: she calls her Caribbean birth-place exile, not her chosen place of living in the U.S. California, her chosen part-time abode, is assumingly more livable due to its queer-inclusivity, whereas the Bahamas she outspokenly suggests to be rampantly homophobic. Obviously, she opts for an understanding of “exile” that is based on emotional alienation rather than geographical dislocation. This particular letter is part of a larger project aptly entitled *Letters from a Heretic at Home* (Klonaris, 2008: 201) and it alludes to her understanding of being a heretic within her own homeland –someone whose opinion differs from established belief or doctrine. Indeed, she explicitly defies the church leaders of her island who do not welcome her or people like her, and who help upholding an “imaginary line that divides” Bahamians from one another (Klonaris, 2008: 198). She ultimately envisions a decolonized Bahamas that empowers “those with the emotional, spiritual, and intellectual creativity to put that vision into action” (Klonaris, 2008: 200).

Klonaris’s notion of an exile as being a heretic at home partly correlates to the well-known postcolonial concept of “intellectual exile” as described by Edward Said. While Said mostly has an actual exile in mind, he also proposes exile

¹ The letter first appeared in the *Nassau Daily Tribune* (6 Aug 2004).

as a “metaphorical condition” (Said, 2000: 373). It is the intellectual, who may be a lifelong member of a particular society and yet be amongst the ‘nay-sayers’ who are “at odds with their society and therefore outsiders and exiles so far as privileges, power, and honors are concerned” (Said, 2000: 373). The intellectual outsider lives in a condition of exile by never being fully adjusted, by being restless, unsettled, “and unsettling others” (Said, 2000: 373). And it is the actual as well as intellectual exile who deems it possible “to imagine and investigate in spite of barriers, and always to move away from the centralizing authorities toward the margins, where you see things that are usually lost on minds that have never traveled beyond the conventional and comfortable” (Said, 2000: 380).

Where Said strikingly differs from Klonaris, however, is his claim of the “marvels of adjustment” (Said, 2000: 372) or indeed the ambivalent pleasures of the intellectual exile who “tends to be happy with the idea of unhappiness” (Said, 2000: 373), which in turn leads to “a mind flourishing, not to say benefitting, from such productive anguish” (Said, 2000: 374). Said in this is in accordance with Barbadian writer George Lemming, who in his celebrated long essay on *The Pleasures of Exile* (orig. 1960, 2005) adheres to the belief of the vitality and creativity of the exile. Lemming avows to a particular way of seeing that is based on the colonial exilic experience, and he garners an ambivalent gratification through his complicated situatedness: “The pleasure and paradox of my own exile is that I belong wherever I am” (Lemming, 2005: 50). My understanding of Klonaris’s state of unhappiness does not include any pleasures of such an “eccentric career” (Said, 2000: 379) through liberating displacement and developing a “double perspective” (Said, 2000: 378).

But perhaps Said, Lemming, and Klonaris meet again in Said’s resumé of the “*exilic* intellectual [. . .] who does not respond to the logic of the conventional but to the audacity of daring, and to representing change, to moving on, not standing still” (Said, 2000: 381, emphasis in original). Klonaris has been daring in this sense with her short story collection *if i had the wings* (2017) where she has her young, queer protagonists experience repression, hypocrisy, and resistance in the relations between the state, the church and the LGBTQ+ community as part of the wider realities in Bahamian society. The Bahamian film *Children of God* (2010), “considered to be the first Caribbean feature film to explore homophobia and gay issues” (Kempadoo, 2016: 118), also raises questions about life in exile in one’s own country, especially when claimed the “most homophobic region in the world” (Padgett, 2006). My major interest lies in the depiction of the main male couple and their evolving relationship, which wavers between slowly growing intimacy, shameful abnegation, and a violent denouement. The safeguard provided by normative heterosexuality and mortal attacks aimed to suppress outspoken sexuality prevent the couple from living out their precarious relationship.

Exposing Homophobia

Children of God largely centers on Johnny, who is a young, white, gay Bahamian artist, struggling with his sexuality but also with coming to terms with his artistic vision. Issues of race and class feature prominently, with him as one of very few whites in his environment and with his alcoholic father. Johnny's teacher, supportive of his talent but disappointed by his 'shitty' paintings that repetitively display bluish landscapes, sends him to the remote island of Eleuthera for inspiration. On this journey of finding his true self –artistic and otherwise– he meets Romeo, a black Bahamian musician, who is outwardly very self-assured in his male bravado. He actively pursues Johnny who, despite prior violent experiences involving instances of disturbed intimacy, reluctantly gives in. While the invasion even of this privacy is a crucial occurrence during Johnny's and Romeo's romance, Romeo's closeted sexuality triggers in Johnny familiar feelings of rejection and abuse.

Johnny and Romeo as marginal –queer– people are joined by Lena, a conservative anti-gay activist who represents the religious homophobia of the Bahamas, and the film leaves no doubt that her stance has to be viewed critically. After she realizes that her husband Ralph, a pastor, is on the 'down-low', i.e. a closeted homosexual, she also flees to Eleuthera, where she meets the kind, sexy, and progressive local reverend Ritchie who challenges her beliefs. While her storyline ends with a somewhat positive outlook enabling her to move on with an altered perspective on homosexuality, Johnny's story climaxes in a lethal hate crime: after daring to stand up against a former sexual partner's internalized homophobia, he is stabbed.²

With added footage of anti-gay rallies that can be seen and heard playing in the background on television throughout, the film thus exposes homophobia in a way that gay rights activist Erin Greene, who can be heard at the very end of the film, has described as a fear that Bahamians harbor of "individuals who are perceived as attempting to blur gender lines [or challenge] the Church's authority on social issues" (Greene, 2012, see also Montegary, 2017). Although same-sex relationships between consenting adults became legal in the Bahamas in 1991, M. Jacqui Alexander argues that "as the state moves to reconfigure the nation it simultaneously resuscitates the nation as *heterosexual*" (Alexander, 1994: 6). Wesley Crichlow similarly asserts the impossibility of being open about same-sex practices since desire is being policed "along the lines of good and bad" thus

² On the one hand, the stabbing can be seen as a private act of revenge by an insulted man –being called out by Johnny for his "very small penis"– on the other hand, it can be read as reinstating a male black subjectivity: "To strike the homosexual, the scapegoat, the sign of chaos and crisis, is to return the community to normality, to create boundaries around Blackness, rights that indeed white men are obliged to recognize" (Reid-Pharr, 1996: 373-374).

imposing “stereotypical roles and expectations on men and women, hence constructing at all times a heterosexual identity” (Crichlow, 2008: 127).³ In the film, as critic Angelique Nixon asserts,

Johnny is punished for outing himself and daring to out others through publicly admitting he likes men. In the murder scene, the visibly tortured young man says to Johnny [before stabbing him], ‘I ain’t no fuckin sissy,’ which at its core means not only a denial of self and same-sex desire, but also fear of the erotic and the visible feminine (represented by Johnny) (Nixon, 2015: 178-179).

Director Mortimer has repeatedly claimed that “I felt like I had a responsibility to reflect the reality that I was living in” (qtd. in Catsoulis, 2011). Initially, the film was supposed to be pure romance, but the homophobic murders of five gay men in the course of 2007 and 2008 inspired Mortimer’s dark approach, reflecting his own fear, shame, and anger.⁴ This sets the film’s marketing and reception, however, in a more disturbing light. The film’s website (see Davia) presents Lena, her son, and the sexy progressive reverend Ritchie as model family for *Children of God*. This misleading image (the three are *not* a family after all) sends an ambiguous message about the film’s concerns. This is corroborated by the local Bahamian press, who posit Lena as a protagonist on equal footing with Johnny. Bahamas B2B, a business, travel and society web portal, for example, reviews the film stating that “*Children of God* is the story of two individuals who learn some universal life lessons that [sic] in order to live a truly happy life. First, you have to risk speaking and acting on your true feelings. Secondly, in order to fulfill your potential, you have to risk emotional vulnerability” (“Children of God”, 2009; see also “Acclaimed Bahamian Drama”, 2009). The two persons referred to are not Johnny and Romeo, but Johnny and Lena, and in the case of Johnny I find the concluding remark on his ‘fulfilled potential’ rather outrageous and cynical: “After opening up about himself, Jonny [sic] retreats into his former closed self. He must choose between finally giving up on love, career and his happiness or moving forward fearless and courageously” (“Children of God”, 2009). Are we to read his murder as giving up on hope or as fulfilment of courage? Does he fail to act on his true feelings or is he simply not granted a happy life? In either case, in my opinion the reviews point toward a possible perception of the film as representing a troubled gay young man who ultimately has to fail due his homophobic environment.

³ On the development of LGBTQ+ rights in the Anglophone Caribbean and especially in the Bahamas, see also Gaskins, 2013; Wallace, 2017; Grey and Attai, 2020.

⁴ “‘Two of them I knew personally,’ [Mortimer] says. ‘One was the subject of a documentary I produced –he had AIDS and was killed very violently near where I live. He was almost decapitated. Another guy, a fashion designer, was stabbed multiple times in his house’” (qtd. in Galloway, 2009).

One conclusion from these observations would be that the film indeed shows the dilemma of Johnny and Romeo as living in exile in their own country. In this sense, the film –through the intellectual exile perspective of Bahamian writer/director/producer Mortimer– positions itself against the homophobic discourse in the Caribbean, but also warns about trying to leave the state of exilic existence by coming out. This resolution has left me troubled, though, and I want to offer different angles of reading such exilic poetics.

Culture of Discretion

Children of God as a film by a Caribbean director belongs to the ‘third cinemas’ which Stuart Hall in his essay on “Cultural Identity and Diaspora” describes as relying on “positions of enunciation” (Hall, 2003: 234) –being rooted in a particular place and time. Such a cinema is not “a second-order mirror held up to reflect what already exists, but [. . .] that form of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects and thereby enable us to discover places from which to speak” (Hall, 2003: 245). Hall –himself a native Jamaican– stresses the hybrid nature of such a cinema, where a conception of identity can never be essential but based on “mixes of color, pigmentation, physiognomic type” (Hall, 2003: 244).

But does Mortimer’s film really offer representations of selves as subjects (not objects) in charge of telling their own stories? Most certainly, this is a film set in the Bahamas, i.e. a very specific and identifiable Caribbean place, and the viewer is impressed by gorgeous and captivating shots of the island of Eleuthera. But the choice of director Mortimer –a black Bahamian– of Johnny as his film’s lead is quite perplexing: Johnny is a white Bahamian, even though at one point in the film he claims not to be white without further explanation. Nevertheless, his appearance –as filtered through non-Bahamian actor Johnny Ferro⁵ – still signifies as white. Since he is the center of attention and because we often get his exclusive perspective –representing a “white male gaze” (Nixon, 2015: 177)–, it seems odd to conclude that this is a representation of what Hall calls a new kind of subject speaking of a cultural identity that is linked to diasporic experience. And yet, one of the striking scenes where we witness such a white male gaze – Johnny watching Romeo unselfconsciously stroking his naked breast while on the ship to Eleuthera– is accompanied by a very disapproving Lena watching Romeo. Similar to later scenes at the local bar, we not only have to bear Johnny’s desiring glances but also become aware of this ‘white gaze’ by other intradiegetic specta-

⁵ Nixon points out that both actors playing Romeo and Johnny are non-Bahamian and she believes this leaves the viewers with a sense of them appearing “out of place” (Nixon, 2015: 178). Pullen reads Johnny as Latino, “a queer male body [that] is represented as vulnerable within these transnational cinematic forms and the ‘queer diaspora’” (Pullen, 2018: 28).

tors' comments –and not all comments are as disapproving as Lena's. Contrary to privileging Johnny's gaze, I believe we are to take the interracial romance of Johnny and Romeo precisely as a particular experiment in offering "positions of enunciation" and certifying a recognition of diversity.

Mortimer's film is an extended version of the short film *Float* of 2007, which solely focuses on the romance of the two men. Romeo, played again by Stephen Tyrone Williams, and Jonny (here spelled differently) this time played by Jonathan Murray in conformity with representation of white and black Bahamians, have similar storylines, yet a happy ending. The final image we see is of Jonny kissing Romeo in public, approvingly witnessed by Jonny's father. One could say that the experience of several homophobic motivated murders of gay Bahamians occurring before Mortimer started work on his feature film led him to darken the long film's overall outlook and especially the ending. But since these were not the first-ever occurrences in the nation that is known for its deep-rooted homophobia, one could also speculate that Mortimer deliberately offered different representations of gay life on his home turf. The short film stands on its own, after all, and is documented on Mortimer's homepage (kareem-mortimer.com) next to *Children of God*.

In both films, however, the specific gay experiences of Jo(h)nny and Romeo are quite distinct. While Jo(h)nny has internalized shame and is prone to being a victim of bullying and gay bashing due to his more feminine looks and behavior, Romeo is more comfortable with his body and desire. Even though he is closeted and suffers because of that, his hypermasculine demeanor adheres to a standardized masculinity that has settled into the life of an open secret. Rosamond King has described this culture of the open secret, pervasive throughout the Caribbean, as a culture of discretion that stands in opposition to the LGBTQ+ narrative of the North that is based on concepts of closet and coming out. King strongly argues against the prevailing mythicized discourse of exponential homophobia in parts of the Caribbean, and pleads for "imagination" as a method, a critical tool, to study sexuality instead (King, 2014: 195-198). King's pledge challenges my perception of a film like *Children of God*, since she seems to point out my own prejudiced stance on the conservative, homophobic sexual mores of a nation seemingly stuck in their colonial cultural heritage. While such conservatism indeed exists, I may be at fault in my understanding of the cultural uniqueness and local specificity of it. Instead, it takes a balanced understanding of a sexual culture that has different denominators than my own and therefore I am following Alison Donnell's suggestion to feeling sideways rather than backwards to allow space for understanding creolized sexualities differently:

If we accept the Caribbean as beside (another place) rather than as before or behind (as is often implied in the historical model of less ‘developed’ or progressive areas), then we need to account for the possibility of a Creole queerness that is not erased by the absence of the historically and geographically specific touchstones of pride, assertion, display, outness, naming, and parade that have come to signify queerness under the global rubric (Donnell, 2022: 12).

In view of these cautions, I have come to see Mortimer’s character Jo(h)nny as an outsider, an exile, in more than one way. He may be white and stuck in a cultural dilemma of desiring black men, but above all, he follows the treacherous call for a coming out narrative, so alien to his immediate environment. In this he possibly represents a younger and different generation, one that is outspoken, activist, and uses art as an expression of his ‘impossible desire’.⁶ His monochromatic blue paintings that his teacher finds so uninspired have turned brightly colored in the end, a reference to the island’s natural range of colors and in the example of the short film *Float*, I claim, specifically to the pride rainbow flag as well. Through Jo(h)nny’s character, Mortimer provides evidence of local queer activism as documented by spokespersons such as Helen Klonaris and Erin Greene.

Romeo, on the other hand, plays along the rules of the culture of discretion, and even in the end, when he tells his family that he is different, he never explicitly states being gay or queer even though it is explicit to everyone else. He survives by still being ‘cool’, as his friend and fellow-musician Mojo attests. Nowhere is his masculinity seriously threatened as is the case with Jo(h)nny’s effeminacy. As Kamala Kempadoo has pointed out, no examination of Caribbean sexuality can “be conducted completely separate from gender” (Kempadoo, 2004: 28). By following the masculine gender codes of his native culture, Romeo can pass as heterosexual. He repeatedly brags about his male prowess such as teasing and frightening Jo(h)nny with his stark nakedness on the beach: “Hey, you got a little problem with my little friend Franky? But I ain’t gonna lie, maybe he ain’t that little” (the scene occurs in both versions). Whereas in the short film *Float* the tables have ultimately turned and Jonny has to tell him to relax when kissing out in the open in front of witnesses, in *Children of God* Romeo does not lose his ‘cool’ and thus survives, while Johnny’s demonstrative stance of disclosure –his own and that of others– though heroic, leads to destruction.

Taken together, however, the two diverging stories and characters add up to an ensemble of diversity and are part of a concept that King has described as Caribglobal, attesting to a transnational focus within and beyond the Caribbean. A Caribglobal perspective “is pan-Caribbean; it recognizes and takes seriously the

⁶ This is an expression used by Gayatri Gopinath to theorize the unthinkable of a queer diasporic subject who is different and yet connected to “the subordination of gay male bodies within dominant diasporic and nationalist discourses” (Gopinath, 2005: 9). See also Gill, 2018.

linguistic, ethnic, racial, cultural, political and economic differences within these areas, yet remains convinced that there is enough shared history and experience among Caribbean people to warrant an inclusive approach” (King, 2014: 5).

Touching

But even *Children of God* does not end in a polar solution with Johnny dead and Romeo alone. The film is interspersed *and* ends with images that defy such a bleak view on unresolvable desires. Instead, through these images, the narration moves beyond its immediate circumstances and reaches out toward an imaginary realm that is both here and now, *and* far and beyond. We see moments of shared intimacy between the two men that did happen and especially the final images of the two indicate a higher relevance. Their intimacy has moved them beyond their exilic existence, these moments survive for us viewers and through them Mortimer calls for a future that grants more such moments without retributions. The film is a “cultural punctum”, as Roshini Kempadoo argues, “emergent from queer ideologies that sustain the possibility and hope of a plurality and future” (Kempadoo, 2016: 118). But even though ultimately relegating romance into the utopic, the film nevertheless emphasizes that the possibility is already here and now.

There are several such moments of heightened erotic density, all of which revolve around touching. Johnny’s art teacher sends him to Eleuthera to experience emotion because as she says, “technique without emotion is absolutely nothing”. Crucially, she compares painting to dancing for such an emotional experience. Johnny has a neurotic fear of touching and being touched, an outward sign of his emotional reticence. Romeo challenges this in various ways, most obviously in making Johnny float, that is he asks him to relax with the help of his steadying hand, to lie on the water surface and just float. As an incentive, he tells Johnny: “Think of the most special place you’ve ever been. [. . .] You feel safe, you feel beautiful, you feel like you belong here”. Later, while Romeo is clearly offering sex, Johnny asks him to dance with him in silence instead. Touching is essential here, as we can see Johnny opening up to such new and vulnerable affectiveness.

Touching is linked to the play of sameness and otherness. Besides the difference in skin color, there also is their dissimilarity in gender conformity. While Johnny, through the experience of overcoming his fear of touching, starts to be willing to be open about their relationship, Romeo remains within the stronghold of secrecy. When Johnny confronts him, he lashes out: “You and me, it ain’t the same. I come from a world you couldn’t even imagine. At least I ain’t no faggot can’t let nobody touch him. At least I know I’m a man”. And yet, his ultimate resistance to his family’s pressure to conform to a heteronormative standard im-

plicitly makes the claim that they are the same after all. Even though the social reality does not grant a happy ending for the two, the imaginative reality allows them a future together.

An understanding of this ending has been proleptically announced in the film itself. Earlier, after the floating moment that marks a transformative “baptism of trust in others” (Kempadoo, 2016: 119), Johnny and Romeo talk about death. While Romeo admits to being afraid of dying alone without those who love him and whom he loves, Johnny tells him: “When you die, your heart stops. But your brain keeps working for five minutes. And in those moments, you dream for five minutes. But there’s no sense of time in the dream world, so that dream lasts forever and ever”. And this is precisely what we see in the end: Johnny’s dream. We see Johnny dying –alone. And we hear his heartbeats. But once they stop, Johnny opens his eyes and he is at the beach. Romeo walks up to him saying: “I’ve been waiting for you. Beautiful day at the beach. Let’s go swimming”. And touching hands, they walk into the sea. Thus, there are two seemingly contradicting messages in the end: prevailing homophobia kills queers *and* the interracial romance survives in a utopian space.

In stark contrast to representing the beach as touristic site prone to cruising for sex, the beach and the sea in Mortimer’s films are spiritual, liminal spaces, “where regeneration possibilities are enacted” (Redmond, 2013: 716). Whereas in *Float*, the ending is both spiritually redeeming *and* real, in *Children of God* it is the dreamscape that becomes real as a sensorial space where time is suspended and feelings are eternal. This immersive experience is true for both Jo(h)nny and Romeo as well as for those viewers willing to let themselves be touched by the spiritual moment of intensified feelings of pleasure through which “[w]e can interrogate the belief in alternatives as a fantasy that defends against the horrors of the present” (Ahmed, 2011: 170). Kempadoo refers to Sara Ahmed’s suggestion of a queer point of view superseding the choice between pessimism and optimism that offers us an experience of the final scene as “evok[ing] loss, tragedy, and despair, while providing a contradictory state of elation, relief and life beyond the ‘real world’” (Kempadoo, 2016: 120).

The song accompanying the final credits is “Bahama Land” by Monty G from his album *World Domination* (2009). It belongs to the genre of gospel reggae, a mix of reggae rhythms with Christian-themed lyrics. I take this both as an assertion to the strong religiousness of the Bahamas and to a new vision of inclusiveness that brings together communities often at odds with one another. Herewith, Mortimer’s dream sequence releases the two protagonists from their exilic existence into a spiritual realm of freedom that nevertheless is localizable through its Caribbean beach setting. The film partakes in a queer transnationality that “might speak to an international queer or mainstream community, as much as represent a

local nation-state” (Pullen, 2018: 29). In this, the ending follows Helen Klonaris’s call for a different home in the Caribbean, where one does not have to feel exiled any longer: “I want a Bahamas where we aren’t afraid to keep on dreaming, no matter how heretical our dreams may at first appear” (Klonaris, 2008: 200).

References

- Acclaimed Bahamian Drama ‘Children of God’ to Open 2009 Bahamas International Film Festival (BIFF) (2009), in: *The Bahamas Weekly*. <http://www.thebahamasweekly.com/publish/bahamas-international-film-festival/Acclaimed_Bahamian_Drama_Children_of_God_to_open_2009_Bahamas_International_Film_Festival_BIFF6997.shtml> (08.09.2022).
- Children of God – Kareem Mortimer (2009). <<http://www.bahamasb2b.com/bahamas/entertainment/children-of-god.html>> (08.09.2022).
- Ahmed, Sara (2011). Happy Futures, Perhaps, in: McCallum, Ellen; Tuhkanen, Mikko (eds.). *Queer Times, Queer Becomings*. Albany, State University of New York Press, pp. 159-182.
- Alexander, M. Jacqui (1994). Not Just (Any)Body Can Be A Citizen: The Politics of Law, Sexuality and Postcoloniality in Trinidad and Tobago and the Bahamas, in: *Feminist Review*, Vol. 48, pp. 5-23.
- Catsoulis, Jeannette (2011). A Romance Stalked by Hatred, in: *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2011/05/20/movies/children-of-god-review.html>> (08.09.2022).
- Children of God* (2010). Dir. Kareem Mortimer, with Johnny Ferro, Stephen Tyrone Williams, Margaret Laurena Kemp. Bahamas, Mercury Rising Media [et al.].
- Crichlow, Wesley E. A. (2008). History, (Re)Memory, Testimony, and Biomythography: Charting a Buller Man’s Trinidadian Past (2004), in: Glave, Thomas (ed.). *Our Caribbean: A Gathering of Lesbian and Gay Writing from the Antilles*. Durham/London, Duke University Press, pp. 101-131.
- Davia, Tom. About the Film. <http://www.childrenofgodthemovie.com/www.childrenofgodthemovie.com/About_the_Film.html> (08.09.2022).
- Donnell, Alison (2022). *Creolized Sexualities: Undoing Heteronormativity in the Literary Imagination of the Anglo-Caribbean*. New Brunswick [et al.], Rutgers University Press.
- Float* (2007). Dir. Kareem Mortimer, with Jonathan Murray, Stephen Tyrone Williams, Rukenka Demeritte. Bahamas, Mercury Rising Films.
- Galloway, Stephen (2009). “Children of God” Tackles Homophobia in the Bahamas, in: *The Hollywood Reporter*. <<https://www.hollywoodreporter.com/news/children-god-tackles-homophobia-bahamas-92422>> (08.09.2022).
- Gaskins, Joseph, Jr. (2013). “Buggery” and the Commonwealth Caribbean: A Comparative Examination of the Bahamas, Jamaica, and Trinidad and Tobago, in: Lennox, Corinne; Waites, Matthew (eds.). *Human Rights, Sexual Orientation and Gender Identity in The Commonwealth: Struggles for Decriminalisation and Change*. London, Human Rights Consortium, pp. 429-454.

- Gill, Lyndon K. (2018). *Erotic Islands: Art and Activism in the Queer Caribbean*. Durham, Duke University Press.
- Gopinath, Gayatri (2005). *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*. Durham, Duke University Press.
- Greene, Erin (2012). History of Rainbow Alliance in The Bahamas (RAB) – Activist Report, in: *Theorizing Homophobias in the Caribbean. Complexities of Place, Desire and Belonging*. <www.caribbeanhomophobias.org> (24.08.2018).
- Grey, Cornel; Attai, Nikoli A. (2020). LGBT Rights, Sexual Citizenship, and Blacklighting in the Anglophone Caribbean: What Do Queers Want, What Does Colonialism Need?, in: Bosia, Michael; McEvoy, Sandra M.; Rahman, Momin (eds.). *The Oxford Handbook of Global LGBT and Sexual Diversity Politics*. New York, Oxford University Press, pp. 249-266.
- Hall, Stuart (2003). Cultural Identity and Diaspora (1990), in: Braziel, Jana Evans; Manur, Anita (eds.). *Theorizing Diaspora: A Reader*. Malden [et al.], Blackwell, pp. 233-246.
- Kempadoo, Kamala (2004). *Sexing the Caribbean: Gender, Race, and Sexual Labor*. New York, Routledge.
- Kempadoo, Roshini (2016). Troubling an Unjust Present: Kareem Mortimer's Filmmaking Ambition for The Bahamas, in: Scott, David; James, Erica Moiah; Cunningham, Nijah (eds.). *CQV: Caribbean Queer Visualities: A Small Axe Project*. New York, Duke University Press, pp. 116-127.
- King, Rosamond S. (2014). *Island Bodies: Transgressive Sexualities in the Caribbean Imagination*. Gainesville [et al.], University Press of Florida.
- Klonaris, Helen (2017). *if I had the wings*. London, Peepal Tree Press.
- Klonaris, Helen (2008). Independence Day Letter (2004), in: Glave, Thomas (ed.). *Our Caribbean: A Gathering of Lesbian and Gay Writing from the Antilles*. Durham/London, Duke University Press, pp. 197-201.
- Lemming, George (2005). *The Pleasures of Exile* (1960). London, Pluto.
- Montegary, Liz (2017). Cruising to Equality: Tourism, U.S. Homonationalism, and the Lesbian and Gay Family Market, in: *Women's Studies Quarterly*, Vol. 45, Nr. 1/2, pp. 203-220.
- Nixon, Angelique (2015). Close-Up: Sexuality, Eroticism, and Gender in Black Films and New Media: Searching for the Erotic: Boundaries of Male Same-Sex Desire in Caribbean Film, in: *Black Camera*, Vol. 6, Nr. 2, pp. 168-186.
- Padgett, Tim (2006). The Most Homophobic Place on Earth?, in: *Time* online. <<http://content.time.com/time/world/article/0,8599,1182991,00.html>> (08.09.2022).
- Pullen, Christopher (2018). Queer Male Bodies and the Cinematic Liminal Beach, in: *Film International*, Vol. 16, Nr. 3, pp. 27-36.
- Redmond, Sean (2013). Death and Life at the Cinematic Beach, in: *Continuum*, Vol. 27, Nr. 5, pp. 715-728.
- Reid-Pharr, Robert (1996). Tearing the Goat's Flesh: Homosexuality, Abjection and the Production of a Late Twentieth-Century Black Masculinity, in: *Studies in the Novel*, Vol. 28, Nr. 3, pp. 372-394.

- Said, Edward (2000). Intellectual Exile: Expatriates and Marginals, in: Bayoumi, Moustafa; Rubin, Andrew (eds.). *The Edward Said Reader*. New York, Vintage, pp. 368-381.
- Wallace, Alicia (2017). Policymaking in a “Christian Nation”: Women’s and LGBT+ Rights in The Bahamas’ 2016 Referendum, in: *Gender & Development*, Vol. 25, Nr. 1, pp. 69-83.

A Pavilion for a Counterpublic: Jakob Lena Knebl and Ashley Hans Scheirl's *Invitation of the Soft Machine and Her Angry Body Parts*

Patrick Greaney

The artists Jakob Lena Knebl and Ashley Hans Scheirl represented Austria at the 2022 Venice Biennial, and they gave their exhibition an enigmatic title: *The Invitation of the Soft Machine and her Angry Body Parts*. The Pavilion's official website explains that the phrase "soft machine" comes from William Burroughs' description of the body, but only mentions the title's main term in passing, saying that the artists "invite" visitors in (Austrian Pavilion). What is invitational about this *Invitation*?

An invitation is what J.L. Austin calls a 'performative utterance' or 'speech act'; it does something "rather than merely saying something" (Austin, 1961: 235). Someone who issues an invitation assumes a set of conventions and initiates a set of actions: I invite you, and you can accept, decline, or ignore my invitation, which is another speech act that creates effects for you and me. Knebl and Scheirl issued their invitation in the form of an exhibition, which might seem to diminish its performativity, since Austin explicitly excludes from his consideration of performative utterances any lines "if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy" or, one assumes, if expressed in an exhibition title (Austin, 1962: 22). Knebl and Scheirl perform, stage, enact, and play out an invitation; all of these English verbs are captured in the German verb *inszenieren*, which appears frequently in Scheirl's and Knebl's texts and interviews. The staged aspect of their exhibition does not make its invitation entirely fictional, since it seems to be linked to the actual lives of the artists, who are featured prominently in photographs in the exhibition. But it is also not entirely nonfictional, since the exhibition also contains many fantastic and science fiction elements. As an *Inszenierung*, the exhibition joins real, imagined, and fictive elements to manifest something that cannot be conceptualized as an object or a stably existing condition (cf. Laferl/Tippner, 2014: 23-25; Fischer-Lichte, 1998: 88-89) but nonetheless exists as a set of relations, like a speech act.

There are explicitly invitational elements to the exhibition, and they reveal a great deal about its aesthetic and political stakes. The Austrian Pavilion being open is itself an aesthetic decision that opts to invite. It is no longer possible to assume this kind of invitation, since one could imagine an exhibition denying entrance, as Robert Barry did in 1969 in his work *Closed Gallery*, or withdrawn for political reasons, as in the case, during the 2022 Biennial, of the Russian Pavilion, which remained closed, because the participating artists and curator withdrew in an act of protest of Russia's invasion of Ukraine: they rejected an invitation to participate, and they refused to invite visitors into the pavilion of a nation whose politics they abhorred (Marshall, 2022).

The Austrian Pavilion welcomed visitors; this was its invitational baseline. Knebl and Scheirl – partners in life and art – each took a side of the symmetrically divided Austrian Pavilion and created immersive installations whose bright primary colors and biomorphic forms were meant to evoke the 1970s. Scheirl's main gallery focused on her large paintings of the artist duo (Fig. 1), while Knebl's was dominated by three polyurethane and cast resin sculptures on plinths (Fig. 2).

Scheirl's also featured two-dimensional backdrops, one of which depicts a hand in the process of drawing back a red velvet stage curtain on the exhibition, explicitly welcoming visitors in. Knebl's side was also inviting. Its central object was the sculpture "Portrait of a Lady, green", a 5-foot-tall green sculpture that combines an actual Verner Panton S-Chair with a feminine creature, part fantastic animal and part out-of-scale human appendages. This figure was welcoming in another way: it elicited curiosity and seductively drew visitors into the gallery and up close to the sculpture. Each side of the pavilion had a smaller gallery: Scheirl's had upholstered couches that visitors could sit on, and Knebl's included elements from a retail showroom, with valet stands covered in clothing, which could not be tried on but nonetheless created the feeling of a shop designed for customers (Fig. 3). The patio, too, was hospitable, since its Loop Chairs designed by Willy Guhl were open to visitors' use for rest and leisure. All of these are invitational elements, affordances on offer during the seven months of the Venice Biennial.

The artists' invitation was extended in sites other than the Austrian Pavilion via companion exhibitions and media components. In summer 2022, a parallel exhibition took place in the gallery run by the Phileas Foundation at a prominent address on Vienna's Ringstraße. It was open free of charge during the day, and it was visible from the street 24/7 through the gallery's large windows. That exhibition featured works by the artist duo and by their students at Vienna's Academy of Fine Arts and University of Applied Arts. There was an even broader invitation in the exhibitions' accompanying publication, which increased their reach to include a readership beyond those who could attend the exhibitions or display work in them. Instead of a catalogue, the artists published a low-cost (10 Euros) glossy



Fig. 1: Installation view, Austrian Pavilion, Biennale Arte 2022, Photo: Georg Petermichl.
© Jakob Lena Knebl and Ashley Hans Scheirl

magazine, titled *Soft Machine* (Knebl/Scheirl/Kraus, 2022), in a print run of 5,000, with articles about, among other things, the artists, gardening, plastic dinnerware, the Whole Earth catalogue, and the British magazine *Oz*. The catalogue-magazine focuses on magazines and their contributions to the creation of 1960s countercultures along with their new affects and subject positions (Franchini, 2022: 148). Just as these 1960s magazines did, *Soft Machine* depicts experiments in lifestyle formation. A photo spread features the artists modeling the fashion line “Soft Soft Softmachine” that they designed for the Viennese brand “House of the Very Islands” and that could be critically, creatively adapted by a public beyond that of the limited circle of consumers who might be interested in purchasing these specific items and able to afford them. The magazine also includes a survey of four



*Fig. 2: Installation view, Austrian Pavilion, Biennale Arte 2022, Photo: Georg Petermichl.
© Jakob Lena Knebl and Ashley Hans Scheirl*

members of Vienna’s “vibrant Viennese queer/feminist/intersectional+++ community,” which is characterized by the interviewer Markus Pires Matta as consisting of “talks, chats, crashing the dance floor together” (2022: 160). The survey aims to capture this community’s “feeling” with questions not only about the interviewees’ favorite clubs, but also their favorite utopias and dystopias.

The Vienna exhibition invited visitors and the participation of other artists; the fashion line can be worn and seen; the magazine is meant to be read; and the survey includes Viennese queer culture as part of the exhibition. Just as Matta’s interviewees refer to an open community, the exhibition’s invitation went out to a broad audience: the public of exhibition visitors, of magazine readers, of fashion shoppers and admirers, of clubgoers, and of undefined others. A public is,



Fig. 3: Installation view, Austrian Pavilion, Biennale Arte 2022, Photo: Georg Petermichl.
© Jakob Lena Knebl and Ashley Hans Scheirl.

by definition, a relation among strangers, as Michael Warner writes in *Publics and Counterpublics* (2002: 74-76). This is what makes a community “vibrant”, as Matta writes, not static. The openness of every kind of public is the “+++” in that queer Vienna world and the broader audience that Knebl and Scheirl address with their work and in their practice as teachers at Austria’s two most prominent art academies (cf. Knebl/Scheirl/Sircar, 2015). Every exhibition could be said to be inviting, but theirs emphasized its invitational character, not just in the title, but also in how they created their work and shaped its dissemination and reception.

Once the invitational aspects of the exhibition have been identified, another question arises: What did its acceptance or rejection look like?

A prominent rejection can be found in *The New York Times*. The reviewer singles out the Austrian Pavilion as a “vacuous fun house” and a “genderqueer cuddle puddle”, which he intends pejoratively (Farago, 2022). He also writes that Knebl and Scheirl’s “sculptures have a color scheme better suited to *The Price Is Right*,” the longest running televised quiz show in the United States, famous for its bright stage sets and the trademark call “Come on down!” that summons studio audience members to the stage. Reading the journalist’s critiques *ex negativo* for his positive criteria, it is possible to infer that a successful exhibition, for him, would be one that is serious, gender normative, full of a certain kind of meaning,

and created by and for clearly differentiated subjects (no puddle for him) who separate sexual from non-sexual activity (instead of ambiguously cuddling) – and it would have a more subdued palette. Rather than looking like an amusement park or a game show studio, it would meet the normative expectations of a traditional gallery space.

These criteria are helpful for characterizing Knebl and Scheirl's work, because they make clear – despite the critic's negative judgment – how successfully the exhibition linked sexuality, gender, aesthetics, and color and also evoked experiences not associated with museums, but with other, more carnivalesque sites, and even the heterotopias theorized by Foucault, whose text on utopian spaces is cited on the exhibition website (Foucault, 2009: 24).

The derogatory mention of *The Price is Right* is particularly useful, because it implies that art should be distinct from commerce and mass media. Once that show's audience members accept the invitation to “come on down”, they become participants and compete to guess the right prices of everyday commodities both cheap (like sponges) and expensive (like cars). Correct guesses are rewarded with the appraised item. *The Price is Right* is an interesting point of comparison because it is explicitly invitational, perhaps more so than any other game show. “Come on down” has even entered American English as a stock phrase to indicate an invitation to participate. The *New York Times* reviewer's link of the game show to Knebl and Scheirl's exhibition indicates that he somehow perceived the interpellating force of the soft machine's invitation and rejected it.

The Price is Right is also a good reference point because of the show's foregrounding of commodities and shopping knowledge. The *Invitation of the Soft Machine* addressed consumption in its foregrounding of artisanal and industrial design: a vitrine displayed an edition by Scheirl, along with a sign indicating that the work appeared courtesy the artist's Paris gallery (where, presumably, it could be bought), and the patio's Guhl chairs are advertised for sale in the exhibition magazine. Parts of the exhibition were expressly designed like a shop or an advertisement. The comingling of art, media, consumption, and design is central to Knebl's “Portrait of a Lady, green”. The work transforms, as a viewer's eye moves up from the floor, from a red plinth (art?) to a green Panton Chair (design?) to a bust (art?) to a mannequin head (design?) to a wig (design?). These distinctions are unstable, which seems to be the point. The sculptural and design elements of “Portrait of a Lady, green” are equally rich, equally dense in history. An essay in the catalogue-magazine argues that the work recalls Henry Moore, Robert Crumb, Fernando Botero, and Namio Harukawa (Trummer, 2022: 66-67), and I would add to that mix Amanda Lear and the counterculture women's magazine *Nova* because of the well-known 1971 photo spread “How to Undress in Front of Your Man,” which featured twenty-two photographs of Lear performing a striptease on and

around a Pantone Chair (see Beard, 2020: 117 and Massey, 2011: 124). The chair's presence in "Portrait of a Lady, green" and in the wallpaper in both side galleries evoked this singular 1970s association of bright flowing plastic, mediatized gender presentation, eroticized performance, counterpublic venue, and commodity culture – the sex appeal of the inorganic brought to a climax. Pan(ton)sexuality!

The *New York Times* reviewer declined the Austrian artists' invitation, but confirmed the invitational aspect of the exhibition and articulated its stakes in its negative image. The *Invitation* was extended to everyone who encountered it, but it was not for everyone, in the sense that not everyone will want to accept it. Not everyone will even have understood that an invitation was issued: due to the ambiguity of the "of" in *The Invitation of the Soft Machine*, it is not clear if the soft machine was the inviting or invited party. The soft machine may only have appealed to a certain kind of person who imagined themselves hailed as either a femininized soft machine or her addressee. I had to already sense myself connected to this soft machine to feel called, and yet, the exhibition assumed a connection that only came about in this act of address. This is part of the circular structure of any public, which Warner describes in the form of questions: "Could anyone speak publicly without addressing a public? But how can this public exist before being addressed?" (2002: 67). A public emerges only in the act of address – in this case, it was the call implied in the performative, staged utterance of an invitation.

Warner emphasizes how modern publics have been misrecognized as solely rational-critical and as mainly constituted by reading (2002: 123-124). The specific kind of public invited in *The Invitation of the Soft Machine and Her Angry Body Parts* is what Warner calls a counterpublic, which differs from other forms of public in its awareness of its poetic world-making power. A counterpublic values and highlights the performative, creative, more-than-merely-rational-critical activity that constitutes it.

In *The Invitation of the Soft Machine and Her Angry Body Parts*, the artists evoked this counterpublic's forms of agency by inviting its addressees to see design and art as potentially interchangeable, as morphing into each other. Design in many forms – fashion, wallpaper, stage sets, furniture, jewelry, architectural photos, floral arrangements – played an important role in the entire pavilion. *The Invitation* embraced design in all its senses – as the "planned shaping of physical and virtual objects, interior and exterior spaces, information, and social conditions," as well as bodies, subjectivities, and relational forms – as a pleasurable, desirable practice.¹ Scheirl's main gallery included set designs that seemed as important

¹ This is the definition of design offered by Friedrich von Borries (2016: 9n1), mentioned in an interview as one of Knebl's favorite authors (Neuburger/Rüdiger, 2017: u.p.). Cf. also Obrist, 2019.

as the paintings and as the pills floating midair that suggested pharmacological modifications of mind and body. The display of clothing in Knebl's store-like installation shifted between art and design, and the garish-gorgeous sofa in Scheirl's side gallery was both exhibited and usable by tired Biennial visitors.

Knebl and Scheirl took on the task of representing a nation and occupying a national pavilion within the circumscribed topographical and temporal boundaries of a biennial, but they also issued an open invitation to a counterpublic that exceeded the nation state, the art world, and the tourist economy tied to biennials. This counterpublic constituted itself through its staging of the body as a soft machine, as open to transformation without necessarily activating that openness. To accept the artists' invitation – to “come on down” – was to participate through acts of renaming, dressing up, consuming, designing, reading, and performing, even just as an observer. They staged the invitation, which does not mean that they exhibited or played out something that already possessed a stable existence elsewhere. They called it into existence and gave it a shape, just as every creation of a counterpublic does. Counterpublics exist in their moments of production and reception. They are fragile, and there is no better way to imagine this precarity than to think of the closed Russian Pavilion just a short walk from *The Invitation of a Soft Machine*. While the Biennial was open, Vladimir Putin gave a speech in Moscow decrying the West for its “embrace” of “strange and trendy ideas like dozens of genders or gay pride parades” (Troianovski, 2022). The political force of Scheirl and Knebl's exhibition consisted in their invitation to participate in the defiant, joyful, soft staging of just such ideas.

References

- Austin, J. L. (1961). *Philosophical Papers*. Oxford, Oxford University Press.
- Austin, J. L. (1962). *How To Do Things With Words*. Cambridge, Harvard University Press.
- “Austrian Pavilion, Biennale Arte 2022,” <<https://biennalekneblscheirl.at/de/ausstellung/>> (08.02.2023).
- Beard, Alice (2020). Rethinking Fashion: Caroline Baker and *Nova Magazine* 1967-1975, in: Lyng-Jorlen, Ane (ed.). *Fashion Stylists: History, Meaning, Practice*. London, Bloomsbury Visual Arts, pp. 115-134.
- Borries, Friedrich von (2016). *Weltentwerfen: Eine politische Designtheorie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Farago, Jason (2022). At Venice Biennale, Contemporary Art Sinks or Swims, in: *New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2022/04/21/arts/design/venice-biennale.html>> (08.02.2023).
- Fischer-Lichte, Erika (1998). Inszenierung und Theatralität, in: Willems, Herbert; Jurga, Martin (eds.). *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen, Westdeutscher Verlag, pp. 81-90.

- Foucault, Michel (2004). *Le corps utopique, les heterotopies*. Paris, Éditions lignes.
- Franchini, Attilia Fattori (2022). Sell the house sell the car sell the kids, in: Knebl, Jakob Lena; Scheirl, Ashley Hans; Kraus, Karola (2022). *Softmachine*. Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.
- Knebl, Jakob Lena; Scheirl, Ashley Hans; Kraus, Karola (2022). *Softmachine*. Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.
- Knebl, Jakob Lena; Scheirl, Ashley Hans; Sircar, Ruby (2015). Queer in Trans-Formation: A Conversation between Jakob Lena Knebl, Hans Scheirl, and Ruby Sircar, in: Erharter, Christiane (ed.). *Pink Labor on Golden Streets: Queer Art Practices*. Berlin, Sternberg Press.
- Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (2014). Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert, in: Laferl, Christopher F.; Tippner, Anja (eds.). *Künstlerinszenierungen: Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld, transcript, pp. 15-36.
- Marshall, Alex (2022). Russian Artists Speak Out Against War, but Fear Reprisals, in: *New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2022/02/28/arts/design/russian-artists-ukraine-venice-biennale.html>> (08.02.2023).
- Massey, Anne (2011). *Chair*. London, Reaktion Books.
- Neuburger, Susanne; Rüdiger, Barbara (2017). Im Gespräch mit Jakob Lena Knebl, in: Neuburger, Susanne; Rüdiger, Barbara (eds.). *Oh... Jakob Lena Knebl und die mumok Sammlung*. Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Obrist, Hans Ulrich (2019). Gesamtkunstwerk/Total Work of Art. *Camera Austria*, Vol. 147, pp. 7-20.
- Troianovski, Anton (2022). Playing to Western Discord, Putin Says Russia Is Battling 'Strange' Western Elites, in: *New York Times*. <<https://www.nytimes.com/2022/10/27/world/europe/ukraine-russia-war-putin.html>> (08.02.2023).
- Warner, Michael. *Publics and Counterpublics* (2002). New York, Zone Books.

Juana Manuela Gorriti und ihre narrative Inszenierung von Freiheit und Nation

Veronika Österbauer

Argentinien erlangte seine Unabhängigkeit von Spanien im Jahr 1816, doch es sollte bis 1880 dauern, bis sich der argentinische Nationalstaat als solcher konsolidiert hatte. In den Jahren dazwischen, die von anarchischen, bürgerkriegsartigen Zuständen und der anschließenden Diktatur unter Juan Manuel de Rosas (1829-1832 und 1835-1852) geprägt waren, und darüber hinaus wirkte die *generación de 1837*, teils aus dem Exil und ab den 1850er Jahren durch die Bekleidung hoher politischer Ämter (Österbauer, 2017a).¹

Im Widerstand gegen die Rosas-Diktatur, in dessen Kontext sich diese Dichtergeneration im namensgebenden Gründungsjahr 1837 formierte, wurden in literarischen Erzählungen Vorstellungen davon erzeugt, woran die Nationenbildung nach der Mairevolution (1810) gescheitert war (1), welche Hürden die Umsetzung von Freiheit und Nation behinderten (2) und was zu tun wäre, um zu einer gemeinsamen und prosperierenden Nation zu werden (3). Bei allen Unterschieden zwischen den Autoren² sehen sie in Argentinien ein gespaltenes Land ohne gemeinsame nationale Identität und ohne Absicherung von Freiheitsrechten, obwohl der Grundstein dafür schon mit der Mairevolution gelegt worden sei (1). Mit der Spaltung des Landes spricht die Autorengruppe nicht in erster Linie die politischen oder regionalen Spannungen zwischen Unitarier*innen und Föderalen oder zwischen Stadt und Land an. Den Grund für das bisherige Fehlen von nationaler Einheit und Freiheit sehen sie vielmehr in der Diktatur unter Juan Manuel de Rosas, in den niedrigen Bevölkerungszahlen bei geringem Bildungsgrad (der

¹ Bartolomé Mitre hatte beispielsweise von 1862-1868 das Präsidentenamt inne, Domingo Faustino Sarmiento von 1868-1874. José Mármol war u. a. Abgeordneter zum Nationalkongress, Juan Bautista Alberdi prägte mit seinen *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* die erste ratifizierte Verfassung Argentiniens (1853) und Esteban Echeverría war maßgeblich an der Formulierung der politischen Grundsätze der Gruppe im *Salón Literario* beteiligt (Österbauer, 2017a: 16-18).

² Untersucht wurden ausgewählte politische und literarische Texte der folgenden fünf Autoren: Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre und José Mármol. Zur Textauswahl: cf. Österbauer 2017a: 26-28.

Befähigung zu Freiheit) und im Fehlen einer freiheitssichernden Verfassung³ (2). Die Autoren sind sich einig, dass auf die Unabhängigkeit (die Freiheit *des* Staates) nun die Garantie von Freiheitsrechten (die Freiheit *vom* Staat) folgen müsse, um das Land politisch stabilisieren und wirtschaftlich voranbringen zu können. Dafür brauche es eine nationale Einheit, die aus der Synthese konkurrierender Vorstellungen von der Nation und der Überwindung politischer Antagonismen (zwischen Unitarier*innen und Föderalen) entstehen soll (3). Für wen diese Freiheitsrechte gelten sollen, wer als Staatsbürger*in wahlberechtigt ist (Freiheit *im* Staat) und wer Teil der Nation sein soll, darüber gehen die Meinungen in der Autorengruppe auseinander (Österbauer, 2017a: 334-338). Die narrative Inszenierung dieser Vorstellungen von Freiheit und Nation geht häufig mit der Konstruktion liberaler Subjektivität junger weißer männlicher Figuren einher (Österbauer, 2017a).

Neben den breit rezipierten und teils bis heute fortwirkenden literarischen Inszenierungen der argentinischen Nation aus der Feder männlicher Autoren⁴ lassen sich auch weibliche Schriftstellerinnen finden, die sich diesen Fragen widmen. Juana Manuela Gorriti (1818?-1892) ist nicht nur eine der bekanntesten Schriftstellerinnen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Argentinien (Batticuore, 1996), sondern auch als Gründerin von *salones literarios* und Zeitschriften (z. B. *La Alborada del Plata*) mit Intellektuellen ihrer Zeit verbunden. Ihr erstes Werk in Buchform *Sueños y realidades* (1865) wird von namhaften Vertretern der *generación de 1837* wie beispielsweise dem Gründungsmitglied Juan María Gutiérrez und von der *Revista de Buenos Aires* akzeptiert und geschätzt (Batticuore, 2005: 275, 285, 286). Drei ihrer Erzählungen daraus – *El guante negro* (1865a), *La hija del mashorquero* (1865b) und *La novia del muerto* (1865c) – werden im Folgenden näher besprochen.⁵ Es wird dabei der Frage nachgegangen, welches Bild Juana Manuela Gorriti in Abgrenzung zu ihren männlichen Zeitgenossen von Freiheit und Nation zeichnet: inhaltlich, hinsichtlich der Mittel der literarischen Inszenierung und der Konstruktion liberaler Subjektivität.

In *El guante negro* bilden der föderale Soldat Wenceslao und die Unitarierin Isabel ein Liebespaar, das in Buenos Aires lebt. Als die Tochter des Diktators, Manuela Rosas, Wenceslao am Krankenbett besucht und ihm auf dessen Wunsch einen ihrer schwarzen Handschuhe mit ihren Initialen als Erinnerung an ihren bezaubernden Besuch hinterlässt, wendet sich Isabel tief enttäuscht von Wenceslao ab. Den einzigen anzunehmenden Liebesbeweis sieht sie im Eintritt Wencesla-

³ Zur davon abweichenden Auffassung von José Mármol: cf. Österbauer 2017a: 336.

⁴ *Facundo* (1845) von Domingo Faustino Sarmiento und *Amalia* (1855) von José Mármol zählen zu den meistgelesenen Büchern Argentiniens im 19. Jahrhundert (Österbauer, 2017a: 19).

⁵ Die Analyse basiert auf dem theoretischen Rahmen und den Analyserastern meiner Dissertation zur narrativen Konstruktion Argentiniens in der *generación de 1837* (Österbauer, 2017a: 541-545) und wendet diese vergleichend auf die drei Erzählungen Gorritis an.

os ins Heer der Unitarier und damit im Verrat an seiner föderalen Familie. Nach quälenden Gewissensbissen entschließt sich Wenceslao aus Liebe zu Isabel zu desertieren.⁶ Doch sein Brief an Isabel wird abgefangen und gelangt in die Hände seines Vaters *coronel* Ramírez. Dieser beschließt daraufhin, seinen Sohn zu töten, um die Ehre der Familie wiederherzustellen. Als Wenceslaos Mutter Margarita davon erfährt, stellt sie sich ihrem Mann entgegen und tötet ihn schließlich, um das Leben ihres Sohnes zu retten. Nach diesen tragischen Ereignissen ist es Wenceslao unmöglich, dem Heer der Unitarier beizutreten. Er fällt in der Schlacht von Quebracho Herrado am 28.11.1840, in der die Föderalen siegen. Isabel findet seinen leblosen Körper inmitten gefallener Soldaten der Unitarier.

La hija del mashorquero spielt ebenfalls in Buenos Aires und erzählt die Geschichte von Clemencia, der Tochter des Mashorca-Anführers Roque Alma-negra, die sich aus Scham und Verzweiflung über die Bluttaten, die ihr Vater an Unitarier*innen und anderen Gegner*innen der Rosas-Diktatur begeht, um die Hinterbliebenen der Opfer ihres Vaters kümmert und deren Leid zu mildern versucht. Am Ende fällt sie ihrem Vater selbst zum Opfer, als sie dem Liebespaar Emilia und Manuel Puirredón zur Flucht verhilft. Sie nimmt unbemerkt Emilias Platz im Gefängnis ein, während diese mit Manuel fliehen kann, und wird von ihrem eigenen Vater getötet, der die Verwechslung erst bemerkt, als es bereits zu spät ist.

La novia del muerto spielt in Tucumán und handelt von der unglücklichen Liebe zwischen Vital und Horacio Ravelo. Vital ist die Tochter des föderalen *caudillo* Avendaño, während Horacio der tapferste Kämpfer und *comandante* aus dem Heer der Unitarier ist. Die beiden treffen sich stets heimlich nachts auf den umliegenden Wiesen und Feldern. Horacio stirbt im Kampf, als die Unitarier von Facundos Truppen überrascht werden, u. a. weil Vitals Vater die Kommunikationswege der Unitarier sabotiert hat. Von da an irrt Vital dreißig Jahre wie ein Geist auf den Feldern umher und hört nicht auf, nach ihm zu rufen.

Wie in Texten der *generación de 1837* wird auch in den drei Erzählungen Gorritis das Verhältnis von Freiheit und Nation literarisch inszeniert. Freiheit ist in *La novia del muerto* ähnlich wie bei der *generación de 1837* zunächst die Freiheit des Staates in Form der Unabhängigkeit Argentiniens von Spanien (Österbauer, 2017a: 505). Eine weitere Gemeinsamkeit ist, dass in der Herrschaft Spaniens die Grundlage für den späteren Despotismus gesehen wird: „Allí [en Tucumán] el primer Congreso americano declaró nuestra independencia, y allí comenzamos á llamarnos libres. Allí por vez primera desgarramos el fundon del despotismo, y por vez primera el valor americano postró á sus pies á los leones de Castilla“ (Gor-

⁶ „[...] no me ama ya, pues quiere mi deshonra! quiere que abandone la causa que desde la niñez ha defendido mi espada, la causa de mi ilustre bienhechor . . . de la compañera de mi infancia! ¡quiere que me haga un traidor, en fin!“ (Gorriti, 1865a: 83).

riti, 1865c: 212).⁷ In der *generación de 1837* wie in Gorritis Erzählungen wird die Unabhängigkeit des Staates mit dem Beginn der argentinischen Nation verknüpft. Die Antagonismen in dem jungen unabhängigen Staat und der Bürgerkrieg werden dabei als hinderlich für die Nationsbildung gesehen:

Hacia tiempo que el horizonte político del Plata se oscurecía cada día más. Los héroes de Ituzaingó, reunidos en torno al celeste pendon de nuestra patria, oponian en vano los esfuerzos de su desnudo á las bárbaras falanges que, invocando un principio desorganizador, escandalizaban al mundo con las atrocidades de una guerra fratricida (Gorriti, 1865c: 213)

Neben dem Bürgerkrieg werden auch in *La novia del muerto* Caudillos wie Facundo Quiroga (*el Tigre de los Llanos*) als Bedrohung für die Nation inszeniert (Gorriti, 1865c: 212).

Eine weitere Gemeinsamkeit mit den Texten der *generación de 1837* ist der Fokus auf die Freiheit im Staat, also die klassisch liberalen Abwehrrechte des Individuums gegen Staat oder andere Individuen. Freiheit bezieht sich in den drei Erzählungen Gorritis vorwiegend auf die Freiheit zu leben und die Freiheit zu lieben: In allen drei Erzählungen bezahlen zentrale Figuren ihren Einsatz für die Versöhnung der Nation mit dem Tod (Wenceslao, Horacio und Clemencia). In *El guante negro* endet die Liebe zwischen Isabel und Wenceslao wie in *La novia del muerto* zwischen Vital und Horacio mit dem Tod der männlichen Figuren auf dem Schlachtfeld. In *La hija del mashorquero* ist das Liebespaar, das von Clemencias Vater getötet werden soll, zwar dank der sich aufopfernden Clemencia frei: „Mas luego traspusieron ambos el umbral maldito, y respiraron el aura embalsamada de la libertad“ (Gorriti, 1865b: 264), doch innerhalb der Nation (*patria fatal*) ist keine Freiheit möglich und sie müssen diese verlassen: „Ven, Emilia mia, abandonemos esta patria fatal. Dios la ha maldecido y nuestros esfuerzos y sacrificios para salvarla son vanos . . . “ (Gorriti, 1865b: 247). In allen drei Erzählungen bedeuten die Auseinandersetzungen zwischen den Parteien und damit das Fehlen einer geeinten Nation die Unmöglichkeit der Liebe zwischen den Figuren, die jeweils unterschiedlichen Lagern angehören. So sagt etwa Isabel zu Wenceslao: „Un abismo nos separa; en uno de sus bordes estais vos con Manuela Rosas, en el otro Isabel y la sombra de su padre“ (Gorriti, 1865a: 82).⁸

Nicht angesprochen wird – anders als in einigen Texten der *generación de 1837* – die Notwendigkeit, Einwanderung zu fördern und die Bildung der Bürger*innen zu stärken, sodass diese zu Nation und Freiheit fähig sind. Freiheitsrechte im engeren Sinne wie die Meinungs- und Pressefreiheit, Gleichheit vor

⁷ Schreibung so im Original. Gilt auch für alle weiteren direkten Zitate.

⁸ Das Nationsverständnis der föderalen Figuren bezieht sich demgegenüber auf Ehre, nicht auf Freiheit, wie aus der dem Brief Wenceslaos bzw. der Figurenrede seines Vaters hervorgeht (Gorriti, 1865a: 76, 89).

dem Recht, das Recht auf öffentliche Diskussion und auf Privateigentum, Handelsfreiheit, das Fehlen von freiheitssichernden Gesetzen – Themen, die in den literarischen Erzähltexten der *generación de 1837* zentral verhandelt werden (Österbauer, 2017a: 505-507) – findet man in den drei Erzählungen Gorritis nicht.

Wirft man einen Blick auf die Art und Weise, wie das Streben nach Freiheit und Nation in Gorritis Erzählungen inszeniert wird, so lohnt es sich, das Werte- und Normensystem, das in der erzählten Welt aufgebaut wird (Österbauer, 2017a: 160-186), genauer zu betrachten. In den Erzählungen wird nicht etwa einfach Position für die Föderalen oder die Unitarier*innen ergriffen, sondern eine komplexere Inszenierungsstrategie verfolgt. Die Vermittlung des Geschehens geht in allen drei Erzählungen von einer anonymen, heterodiegetischen Erzählinstanz aus, die sich in der erzählten Welt bisweilen in den Kreis der Nationsangehörigen einschließt, etwa wenn über die Geschichte Argentiniens als „nuestras glorias y nuestros infortunios“ (Gorriti, 1865c: 212) oder von *unserer* Unabhängigkeit gesprochen wird. In *La novia del muerto* bettet die Erzählinstanz die eigentliche Handlung in einen umfassenden historischen Kontext ein – der Auseinandersetzung zwischen Föderalen und Unitarier*innen nach der Erlangung der Unabhängigkeit Argentiniens – und bezieht dabei klar Position für die Unitarier*innen.⁹ Das unitarische Heer wird als *ejército nacional* bezeichnet und der Konflikt zwischen den beiden Parteien als Kampf zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ dargestellt:

Alli [en Tucumán] la hidra de la guerra civil produjo los mas horribles monstruos y los más nobles héroes. Allí el caudillo del vandalaje, el sanguinario *Tigre de los Llanos*, seguido de sus salvajes hordas descendió un día de las agrestes cumbres de los Andes, y cayendo de súbito sobre el ejército nacional adormecido en las delicias de aquella nueva Capua, hizo de él una inmensa hecatombe. Imájen del Eden, el Bien y el Mal aspirando á poseerla, sostienen allí perpétua lucha. ¿Cuál triunfará? (Gorriti, 1865c: 212).

Auch in den anderen beiden Erzählungen sind zahlreiche Referenzen auf historische Personen und Ereignisse dieser Zeit zu finden. Sie stellen für die Leser*innen einen eindeutigen Bezug zur realen Welt und zu den Auseinandersetzungen in dem jungen, unabhängigen Staat her. Auch hier finden wir eine explizit wertende Erzählinstanz vor, die das gewaltsame Vorgehen und die Unterdrückung von Freiheit durch die Föderalen deutlich ablehnt. In *La hija del mashorquero* werden die Figuren zudem durch ihre Namen charakterisiert und dem Guten bzw. Bösen zugeordnet: Clemencia (‚Milde‘ bzw. ‚Gnade‘) ist die sich aufopfernde Tochter, die die Gräueltaten ihres Vaters Alma-negra (‚schwarze Seele‘) zu mildern versucht. Die Figuren kommen in allen drei Erzählungen in Form direkter Figurenrede selbst zu Wort. Erzähler- und Figurenrede beider Seiten bilden anders als

⁹ Dies zeigt sich auch an der Raumdarstellung, in der Tucumán als das von den Föderalen bedrohte Paradies gezeichnet wird.

in den analysierten Texten der *generación de 1837* ein ausgewogenes Verhältnis (Österbauer, 2017a: 341-509). Die Figuren ziehen allerdings das von der Erzählinstanz aufgestellte Werte- und Normensystem nicht in Zweifel, sondern bestätigen es, und zwar in mehrerer Hinsicht: Isabel bewertet beispielsweise die Schlacht von Quebracho Herrado wie die Erzählinstanz als ungerechtes, grausames Blutvergießen, an dem die Föderalen und allen voran Juan Manuel Rosas die Schuld tragen. Zunächst legt Isabel ihre Sicht der Dinge dar, anschließend wird sie von der Erzählinstanz auf einer allgemeineren Ebene bestätigt:

[...] no es éste el último golpe que la mano de hierro del destino descargará sobre los defensores de la libertad! ¿Vés esos arroyos de sangre que corren por este campo? Así correrá por largo tiempo en toda la estension de nuestro hermoso suelo. [...] ¿No vés un bizarro guerrero que se destaca de las filas del ejército federal [= Wenceslao]? El mundo asombrado le contempla también, porque es el héroe que levantará sobre sus hermanos encadenados el estandarte de la libertad; arrojará á la tiranía de su trono ensangrentado, y restituirá á la patria su antiguo esplendor y gloria (Gorriti, 1865a: 105).

Es fama que todas las veces que el tirano de Buenos Aires iba á decretar alguna de esas sangrientas ejecuciones, alguna de esas horribles carnicerías que la desolaron, se aparecía en las altas horas de la noche una mujer de aspecto extraño, que cubierta de un largo sudario, y con los cabellos esparcidos al capricho de los vientos, daba vuelta tres veces en derredor de la ciudad, cantando con voz lúgubre las sombrías notas del «*De profundis*» (Gorriti, 1865a: 106).

Selbst die negativen Bewertungen der föderalen Figuren und ihre Charakterisierung durch die Erzählinstanz werden durch die betroffenen Figuren in ihrer Figurenrede bekräftigt, wie beispielsweise hier in der Figurenrede Roque Alma-negras in *La hija del mashorquero*:

– Sí, amigos míos – decía – ¡guerra á muerte á los unitarios! ¡guerra á muerte á esos malvados! ¿Vosotros creéis hacer mucho? Pues sabed que os engañáis. [...] Leed y vereis que aun queda una inmensa obra al cuchillo de la mashora, cuando compareis el número de los que han caído con el de aquellos que caerán... ¡qué caerán sí, aunque se escondan bajo el manto de María! (Gorriti, 1865b: 244, 245).

Negative Bewertungen von Unitarier*innen in der Figurenrede föderaler Figuren wie etwa der Tante Vitals in *La novia del muerto* werden hingegen von der Erzählinstanz nicht aufgegriffen.¹⁰ So wird insgesamt ein Werte- und Normensystem in der erzählten Welt inszeniert, das in sich kohärent ist und eine Form der Rezeptionslenkung darstellt. Hinzu kommt, dass die jungen, für die neue Nation in Freiheit stehenden Figuren (ob sie nun Unitarier*innen oder Föderale sind) als

¹⁰ Dass die Unitarier mit ihren langen Bärten keine Männer zum Verlieben wären, wird etwa durch die grenzenlose Liebe Vitals zu Horacio und die Tatsache, dass Horacio der begehrteste Mann in Tucumán ist, kontrastiert.

schön und engelsgleich gezeichnet werden,¹¹ während die föderalen, brutalen Figuren allesamt alt und hässlich sind (z. B. die Tante Vitals).¹²

Zur Sympathie lenkung der Leser*innen trägt darüber hinaus die Wissensverteilung zwischen Erzählinstanz, Figuren und Leser*innen bei. In *El guante negro* und in *La novia del muerto* weiß die Erzählinstanz jeweils mehr als die Figuren und die Leser*innen. Vorausdeutungen zeigen den Leser*innen jedoch bereits an, welches Unheil den Figuren droht und regen eine Solidarisierung der Leser*innen mit der Erzählinstanz und den bedrohten Figuren an. In *El guante negro* wendet sich die Erzählinstanz auch direkt an die Leser*innen (Gorriti, 1865a: 85). In *La hija del mashorquero* sind es demgegenüber die zahlreichen Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt der Protagonistin Clemencia, die zu einem Solidarisierungseffekt mit ihr führen können. Die Erzählinstanz wirbt in allen drei Erzählungen um Mitgefühl mit den weiblichen Protagonistinnen. Die Sympathie lenkung geht hin zu jenen Figuren, die sich für eine Überwindung der Gegensätze zwischen Föderalen und Unitarier*innen einsetzen und so für die Einigung der Nation stehen. Ähnliche Inszenierungsstrategien lassen sich auch in Erzählungen der *generación de 1837* finden (Österbauer, 2017a: 341-509).

Anders jedoch als in den Erzählungen der *generación de 1837* sind in den drei Erzähltexten Gorritis die Protagonistinnen allesamt weibliche Figuren. Sie setzen sich aktiv und mutig gegen Unrecht ein (Clemencia) oder übertreten die für sie geltenden familiären Normen (Isabel und Vital), um die Freiheit zu lieben in einer geeinten, versöhnten Nation verwirklichen zu können. In zwei der Erzählungen (*El guante negro* und *La novia del muerto*) wird die Unmöglichkeit der Liebe zwischen den Angehörigen der verfeindeten Seiten immer wieder mit Shakespeares Romeo und Julia in Verbindung gebracht.¹³ Vital erhofft mit Bezug auf Romeo und Julia einen „*dia de reconciliacion que uniera sus destinos como*

¹¹ „A lo lejos, y al cabo de aquella via sangrienta, rodeado de cadáveres, de fusiles descargados, de lanzas y espadas rotas, yacia el cuerpo de un guerrero, cuyo noble y hermoso rostro conservaba aun despues de la muerte una espresion de amenaza. [...] pues aquel cuerpo esbelto y elegantemente vestido [= Wenceslao] estaba ileso, una sola bala le habia muerto, atravesándole el corazon. [...] ¡Wenceslao! Wenceslao! gritó en un trasporte de gozo insensato, cayendo de rodillas, y abrazando el cadáver del bello guerrero“ (Gorriti, 1865a: 103).

¹² „– Por tu vida! ¿quien es aquella jóven que se ha levantado del lado de aquella vieja tan fea y que en este momento desaparece tras de esa columna?“ (Gorriti, 1865c: 227).

¹³ Vital sagt z. B. zu ihrer Tante: „Como Romeo y Julieta, pertenecen á dos razas enemigas – Èl es un Colonna – ella, una Orsini“ (Gorriti, 1865c: 222), worauf diese antwortet: „– Es decir – como si algun unitario te amara á tí, hija de federales“ (Gorriti, 1865c: 222). Vital antwortet darauf: „– Sí, pero como el amor de Julieta y Romeo, el suyo habia salvado el abismo de ódio que los separaba...“ (Gorriti, 1865c: 222). Isabel singt mehrmals die Musik aus Romeo und Julia, so auch gleich zu Beginn der Erzählung: „[...] una divina voz de mujer, que elevándose suave y cuatelosa del fondo de una de esas espesas avenidas de árboles, comenzó á cantar con indecible melodía aquella adorable música de Julieta y Romeo – [...]“ (Gorriti, 1865a: 71).

lo estaban sus almas“ (Gorriti, 1865c: 223). Wie von Sommer (1991) und Unzueta (2003) beschrieben, sollen die Leser*innen mit den ‚guten‘, liebenden Figuren hoffen, dass das Liebespaar ein glückliches Ende findet. In Gorritis Erzählungen handelt es sich allerdings nicht um eine ethnizitätsübergreifende Liebe, wie bei Sommer (1991) diskutiert, sondern eine parteienübergreifende Liebe. Zu einem glücklichen Ende kommt es in keiner der Erzählungen: In *El guante negro* und in *La novia del muerto* wird eine Hochzeit nur im Jenseits bzw. im Fantastischen angedeutet und in *La hija del mashorquero* stirbt die Protagonistin und das Liebespaar muss Argentinien verlassen. Dass dem jeweiligen Liebespaar Unrecht widerfährt, hinterlässt bei den Leser*innen im Sinne der *poetic justice* den Eindruck, dass die Umstände, die das Liebesglück verhindern, ebenfalls unrecht sind. Die Inszenierung des unglücklichen Liebesplots ist also zugleich eine Strategie, die Leser*innen für die politische Dimension des Textes zu gewinnen. Die Unmöglichkeit der Liebe und die Unmöglichkeit von Freiheit und Nation sind untrennbar miteinander verbunden. Das Bemerkenswerte ist dabei, dass jene Figuren, die für Freiheit und Nation, die für das Gute, für die Versöhnung der Konfliktparteien stehen, allesamt Frauenfiguren sind, während die jungen Männer, die ebenfalls für Freiheit und Nation stehen, eine passive Rolle einnehmen. Darin liegt ein entscheidender Unterschied zu den Inszenierungen in Erzähltexten der *generación de 1837* (Österbauer, 2017a: 468-471). Selbst die Frauenfiguren, die aufseiten der Föderalen stehen, wie die Mutter Wenceslaos in *El guante negro* oder die Tante Vitals in *La novia del muerto*, setzen sich im Gegensatz zu den föderalen Vätern im Zweifelsfall für ihr Kind bzw. ihre Nichte ein, obwohl diese mit der jeweils feindlichen Partei eine Verbindung eingehen. Die antipathischen Figuren in den Erzählungen sind allen voran die föderalen Väter, von denen Gewalt und Blutvergießen ausgeht und die zu einer nationalen Versöhnung nicht bereit sind.

Gorritis Inszenierung von Freiheit und Nation weist also einige Gemeinsamkeiten mit Erzähltexten der *generación de 1837* auf. Sowohl inhaltlich als auch bezogen auf die Wahl der Mittel zur Inszenierung ähneln die Texte einander. Dennoch sind auch einige Unterschiede zu bemerken: Freiheit in Form klassisch liberaler Freiheitsrechte sowie Freiheit als politische Partizipation spielen in Gorritis drei Erzählungen keine Rolle. Auch die Frage, welche Freiheit für wen gelten soll, wird darin nicht behandelt, auch nicht in Bezug auf Gender oder Ethnizität. Ein weiterer Unterschied ist, dass in Gorritis Erzählungen die Figuren (beider Seiten) selbst viel zu Wort kommen. Wie beschrieben, bestätigen sich die Figuren und die Erzählinstanz dabei gegenseitig, wodurch ein harmonisches Werte- und Normensystem etabliert wird, das rezeptionslenkend wirkt.¹⁴ Im Gegensatz zur Konstruktion liberaler Subjektivität junger weißer männlicher Figuren wie in

¹⁴ Eine ähnliche Strategie wird in José Mármols *Amalia* verfolgt (Österbauer, 2017a: 448-471).

den Erzähltexten der *generación de 1837* nehmen hier die Frauenfiguren die zentrale Rolle als Vermittlerinnen in einer durch und durch gespaltenen Gesellschaft ein, und zwar über Parteigrenzen und Familienloyalitäten hinweg. Dabei spielt es keine Rolle, ob sie nun selbst Föderale oder Unitarierinnen sind, auch wenn die Erzählinstanz keinen Zweifel daran lässt, dass sie ideologisch aufseiten der Unitarier*innen steht. Die Sympathienlenkung geht in den Erzähltexten stets zu den aktiven Frauenfiguren gleich welcher Partei, die angesichts ihrer prekären Lage ihre Grenze im Raum zwischen privat und öffentlich bisweilen überschreiten, an den politischen Umständen letztlich scheitern und folglich zu geisterhaften,¹⁵ engelsgleichen¹⁶ Erscheinungen werden.¹⁷ Die Inszenierung ihres tragischen Endes und die Unmöglichkeit ihrer parteiübergreifenden Liebe erscheint als Strategie, bei den Leser*innen den Wunsch nicht nur nach der Erfüllung des Liebesglücks, sondern damit einhergehend auch der geeinten Nation in Freiheit hervorzurufen. So bemerkenswert die Akzentverschiebung in Gorritis Inszenierungen von Freiheit und Nation weg vom liberalen weißen männlichen Subjekt hin zu aktiven Frauenfiguren als Vermittlerinnen zwischen Föderalen und Unitariern auch ist, so sehr bleiben sie den Fiktionen des Liberalismus treu (Österbauer, 2017b). Denn als aktive Subjekte treten sie ausschließlich im Bereich des Emotionalen auf – sie kämpfen um die Verwirklichung ihrer Freiheit zu lieben – während die männlichen liberalen Subjekte in den Erzähltexten der *generación de 1837* politische Partizipation und gesetzlich gesicherte Freiheitsrechte für sich einfordern (Österbauer, 2017b). Dass solch inszenierte männliche Figuren in den Erzähltexten Gorritis jedoch gar nicht vorkommen, kann wiederum als bedeutungstragende Leerstelle gelesen werden.

Bibliografie

- Batticuore, Graciela (1996). Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX, in: *Revista de crítica literaria*, Nr. 43-44, S. 163-180.
- Batticuore, Graciela (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa.

¹⁵ Für eine Analyse der *mujer transgresora* in den Erzählungen Gorritis, die aufgrund der unglücklichen Liebe verrückt wird oder sich in einen Geist verwandelt, siehe Coromina (2009).

¹⁶ Clemencia wird wiederholt als Engel dargestellt und bezeichnet, sowohl von der Erzählinstanz als auch von anderen Figuren, z. B.: „– ¡Padre! – y una figura de ángel, una jóven de dieziseis años, con grandes ojos azules y ceñida de una aureola de rizos blondos salia al encuentro del mashorquero y lo abrazaba con dolorosa efusion. Era su hija.“ (Gorriti, 1865b: 240). „– Ella! . . . – exclamó el unitario – ¡el ángel que me salvó . . . !“ (Gorriti, 1865b: 262). Auch Isabel und Vital werden als übernatürliche, fantastische, engelsgleiche Wesen bezeichnet und dargestellt.

¹⁷ Zur Rolle der Frauenfiguren in den Erzähltexten der *generación de 1837*: cf. Österbauer 2017b.

- Coromina, Irene S. (2009). El destino de la mujer transgresora en tres cuentos con desenlace fantástico de Juana Manuela Gorriti, in: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/jmgorriti.html>> (29.08.2022).
- Gorriti, Juana Manuela (1865a). El Guante negro, in: Gorriti, Juana Manuela. *Sueños y realidades*. Buenos Aires, Imprenta de Mayo de C. Casavalle, S. 68-106.
- Gorriti, Juana Manuela (1865b). La hija del mashorquero, in: Gorriti, Juana Manuela. *Sueños y realidades*. Buenos Aires, Imprenta de Mayo de C. Casavalle, S. 237-266.
- Gorriti, Juana Manuela (1865c). La novia del muerto, in: Gorriti, Juana Manuela. *Sueños y realidades*. Buenos Aires, Imprenta de Mayo de C. Casavalle, S. 209-235.
- Österbauer, Veronika (2017a). *Freiheit und Nation. Die generación de 1837 und die narrative Konstruktion Argentinienens*. Bielefeld, transcript.
- Österbauer, Veronika (2017b). Gender und Ethnizität unter liberalen und nationalen Vorzeichen. Die literarische Konstruktion Argentinienens in der *generación del 37*, in: *Moderne Sprachen*, Vol. 61, Nr. 1, S. 71-103.
- Sommer, Doris (1991). *Foundational fictions. The National Romances of Latin America*. Berkely/Los Angeles/London, University of California Press.
- Unzueta, Fernando (2003). Scenes of Reading: Imagining Nations/Romancing History in Spanish America, in: Castro-Klarén, Sara; Chasteen, John Charles (Hgg.). *Beyond Imagined Communities. Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Washington DC, Woodrow Wilson Center Press; Baltimore, John Hopkins University Press, S. 115-160.

De Hanovre à Bogotá en passant par Tours, Siène et Neuchâtel : à propos des mythes sur l’ancrage géographique de la forme exemplaire de certaines langues européennes.

Bernhard Pöll

Point de départ

Tous les locuteurs d’une langue naturelle, s’ils vivent dans une société moderne ou (post-)industrielle, ont au moins une chose en commun : qu’ils soient des « profanes » ou des spécialistes qui ont pour profession de décrire et d’expliquer le fonctionnement des langues au niveau de leur structure ou sur le plan sociétal, ils tendent à porter des jugements de valeur, tantôt implicites, tantôt explicites, sur la ou les langues ou variétés dont ils usent ou avec lesquelles ils entrent en contact.

Mentionnons à titre d’exemple une célèbre boutade attribuée à Charles V. En s’exprimant sur ses préférences linguistiques personnelles, l’empereur romain germanique et roi d’Espagne aurait dit qu’il préférerait l’espagnol pour la prière, l’italien pour la conversation avec les femmes et le français pour les échanges entre hommes ; et si, toujours d’après lui, l’anglais est la langue appropriée pour s’adresser aux marchands, l’allemand n’est bon que pour parler aux chevaux ... Même s’il est impossible d’apporter la preuve que Charles V. s’est vraiment exprimé en ce sens et que l’origine de cette déclaration reste dans l’ombre, l’idée qui la sous-tend est claire : il y a des langues qui se prêtent mieux à être utilisées dans une situation de communication que d’autres, et sans que cela soit rendu explicite, cette prééminence s’explique évidemment par les qualités esthétiques supposées inhérentes à ces langues.

Nul besoin, d’ailleurs, de remonter au XVI^e siècle, car de tels discours sont fréquents aussi de nos jours. Qui n’a pas entendu dire que l’italien est la langue par excellence pour le chant et que le russe ou le tchèque s’y prête moins ?

Au-delà de ces évaluations globales des supposées qualités intrinsèques de certaines langues, c’est le propre des sujets parlants d’évaluer et de situer, en règle générale de manière inconsciente, la façon de s’exprimer de leur interlocuteur. On

ne sous-estimera pas la valeur des informations que nous fournit sur la position de l'Autre un accent, une certaine intonation ou le choix de tel ou tel mot dans l'interaction verbale, ces traits étant susceptibles de révéler son origine géographique et/ou sociale. Inversement, en modulant notre propre discours, en ayant recours à des ressources langagières tenues pour « élégantes », « prestigieuses », « recherchées » ou au contraire « relâchées », voire « vulgaires », nous avons la possibilité d'exercer une influence sur la façon dont nous sommes perçus et classés par notre interlocuteur.

Appliqués et applicables non seulement à des variantes, mais aussi à des langues ou variétés dans leur ensemble, ces qualificatifs nous mènent directement aux questions qui se trouvent au centre de la présente contribution et auxquelles nous nous proposons d'apporter des éléments de réponse : comment se fait-il que de nombreuses communautés linguistiques cultivent un mythe à propos de l'ancrage géographique de leur variété « exemplaire » ? De quelle façon les locuteurs conçoivent-ils « l'exemplarité » d'une langue ou variété ? Ces mythes représentent-ils des « universaux sociolinguistiques » ? Quelles en sont les conditions nécessaires ? Quel est le rôle des capitales ? Et finalement : y a-t-il, dans l'histoire sociale des langues en question, des schémas récurrents et des facteurs qui contribuent à l'émergence de tels mythes ?

Mais dans un premier temps, il n'est peut-être pas superflu de présenter rapidement certains de ces lieux idéalisés qui nous intéressent ici et qui seront pour ainsi dire les escales d'un petit circuit imaginé à travers le monde et, en particulier, à travers la Romania européenne et d'outre-mer. À noter que la liste de nos destinations ne prétend nullement à l'exhaustivité et que la durée de notre séjour dans ces lieux risque de varier considérablement. Par ailleurs, nous espérons que le lecteur, et en particulier le destinataire de ce volume de mélanges, ne nous tiendra pas rigueur si, séduit par les attraits d'autres endroits, nous nous écartons par moments du trajet programmé.

En feuilletant le catalogue de voyages ...

Tours (France) et Neuchâtel (Suisse)

« Il n'est bon bec que de Paris » – ce célèbre vers de François Villon, souvent mal interprété (par ignorance ou délibérément) et cité pour faire entendre que c'est à Paris que l'on parle le meilleur français, fait oublier qu'il y a au moins deux autres lieux qui disputent cette position à la capitale française. C'est d'abord, en France, la ville de Tours, située à un peu plus de 200 kilomètres au sud-est de Paris. On trouve un bel exemple de la mise en valeur commerciale du mythe qui entoure cette ville sur la page Web de *Language International*, une entreprise

privée qui a son siège à Berlin et sert d'intermédiaire pour l'offre de cours de langue à l'étranger. La ville de Tours et la Touraine sont présentées en ces termes :

Tours est la capitale de l'Indre-et-Loire, elle est située dans le centre de la France. La région de Tours, connue sous le nom de Touraine, est réputée pour son **excellence dans deux choses** : la production de vin, et de **la prononciation française**. Par conséquent, **un étudiant qui suit des cours de français à Tours ne rentrera pas [sic !] à la maison avec une prononciation française presque parfaite**, mais il pourrait aussi en apprendre un peu plus sur l'œnologie en cours de route. [...]

(<https://www.languageinternational.fr/sejours-linguistiques-francais-tours-50099>; je souligne)

Mais la France officielle n'est pas en reste quand il s'agit de propager le mythe ; par exemple, dans le numéro 15 (2008) du bulletin « Actualité en France » (publié sous la responsabilité du Ministère des Affaires étrangères), on peut lire ceci :

Chaque année, des centaines d'étudiants étrangers convergent vers Tours (Indre-et-Loire) et sa région. Objectif : apprendre et pratiquer la langue française à l'endroit même où, dit-on, elle est parlée de la plus belle façon. (Le Marcis, 2008 : s.p.)

La deuxième ville où l'on parlerait le meilleur français se trouve hors de France : il s'agit de Neuchâtel (Suisse romande). Là encore, on pourra se reporter à des sources officielles ; citons à titre d'exemple un passage de la page Internet de la ville de Neuchâtel, où l'on pouvait apprendre, il y a quelques années (sous la rubrique « Économie – formation »), que

Neuchâtel parle 'le meilleur français du monde', telle est du moins sa réputation. Les étrangers – et les Suisses alémaniques – viennent nombreux apprendre la langue à l'École de commerce [...].

(<http://www.neuchatelville.ch/economie-formation>)

Siène (Italie)

L'Italie voisine a également son mythe, et il n'est pas surprenant que la ville où se parlerait le meilleur italien se trouve en Toscane, comme l'atteste l'extrait suivant que nous avons recopié dans un document d'information de l'Università per Stranieri di Siena :

Perché gli studenti del programma Marco Polo e Turandot imparano di più l'italiano nei corsi dell'Università per Stranieri di Siena rispetto a tutti gli altri corsi in Italia ?

Perché a Siena si impara il migliore italiano [...] ([https://www.unistrasi.it/public/articoli/2705/Files/Benvenuti%20in%20\(3\).pdf](https://www.unistrasi.it/public/articoli/2705/Files/Benvenuti%20in%20(3).pdf))

Bogotá (Colombie) et Valladolid (Espagne)

Dans le monde hispanophone, nous rencontrons également un tel mythe : Bogotá, la capitale de la Colombie, passe pour être la ville qui héberge le meilleur espagnol du monde. Comme dans d'autres cas, cette idée est aussi mise en valeur pour faire de la publicité, en l'occurrence pour des cours d'espagnol langue étrangère :

Se dice que el español de Colombia, y en particular el que se habla en Bogotá, es el mejor del mundo. Así que ¿por qué perder su tiempo aprendiendo en otro sitio? Colombia es uno de los principales destinos para aprender el idioma y hay institutos muy buenos que se ofrecen aquí, que garantizan que sea capaz de hablar español en poco tiempo, y por una fracción del precio que pagaría en su país.

(<http://off2colombia.com.co/aliste-su-viaje/aprender-espanol-en-colombia>; site Web actif en 2015)

Cependant, Bogotá n'est pas incontestée, car Valladolid a aussi son mythe qui est tout aussi répandu que celui de Bogotá. On ne s'étonnera plus qu'il soit lui aussi sollicité à des fins lucratives. En 2014, la ville de Valladolid, le gouvernement provincial, deux universités qui ont leur siège dans cette ville ainsi qu'une association d'établissements d'enseignement d'espagnol ont signé un accord pour promouvoir la ville comme « la cuna del mejor español del Mundo » (<https://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-valladolid-recibio-casi-4000-estudiantes-idioma-2013-promociona-cuna-mejor-espanol-mundo-20140213125414.html>).

Maranhão (Brésil)

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est ni Rio de Janeiro, ni São Paulo qui ont la réputation d'être le lieu où l'on parle le meilleur portugais au Brésil, mais bien le petit État fédéral de Maranhão, situé dans la partie septentrionale de la République fédérale du Brésil.

Le nombre élevé de sites Internet où des questions comme « Qual região do Brasil se fala melhor o português ? », « Qual o estado brasileiro que fala o melhor português ? » ou « Onde se fala português mais corretamente ? » sont débattues témoigne de la vitalité de ce mythe (cf. aussi Bagno, 2015 : 71). Les réponses sont toujours très partagées et oscillent entre l'approbation aveugle et le rejet catégorique appuyé sur des connaissances en linguistique.

En voyage avec un sac plein de questions

De quelle façon les locuteurs « ordinaires » conçoivent-ils l'exemplarité de langues ou variétés de langues ?

Parmi les prises de position sur des faits langagiers (ou des langues/variétés) que l'on entend de la bouche des locuteurs profanes, on peut facilement déceler deux types : il y a des jugements qui reposent sur des critères subjectifs, mais partiellement objectivables, et d'autres qui, tout en étant endossés par la collectivité, sont purement subjectifs et dépourvus de tout fondement quel qu'il soit.

Dans le premier cas, ce n'est pas la langue en tant que système qui fait l'objet d'un jugement, mais plutôt son emploi dans certains genres textuels ou situations de communication. Ainsi, il existe des usages qui ne sont pas « bons » parce que les gens ne les comprennent pas. Il suffit de penser à la langue de spécialité du droit où une terminologie difficilement accessible aux non-initiés se marie avec une syntaxe complexe outre mesure.

Parfois, les caractérisations d'une langue comme « belle » ou « laide » rentrent aussi dans cette catégorie dans la mesure où elles sont accessibles à l'intuition. Le fait que l'italien soit généralement perçu comme une langue plus belle ou harmonieuse que le portugais (variété européenne) s'explique aisément par la phonétique : riche en voyelles centralisées, voire élidées et, partant, en groupes consonantiques lourds, le portugais a du mal à gagner le prix de la sonorité si l'italien est aussi en lice.

Pour ce qui est du deuxième cas de figure, il est représenté, entre autres, par la conviction que la valeur d'une langue est en rapport avec la complexité de ses structures grammaticales. Une langue synthétique, caractérisée par une morphologie verbale et nominale riches, telle que le latin, serait alors supérieure à l'anglais ou aux langues créoles, souvent taxées de « simples ». Or, quant à ces dernières, la simplicité (au niveau de la morphologie) est largement compensée à d'autres niveaux de la description linguistique.

Il n'est peut-être pas superflu de rappeler brièvement que la valeur d'une langue ou variété de langue ne découle jamais de qualités intrinsèques quelles qu'elles soient. Placées sous le signe de l'opposition entre « norme imposée » et « valeur inhérente », les recherches réalisées dans les années 1970 sur cette question ont clairement démontré que le prestige d'une langue est en réalité – et toujours – celui de ses locuteurs (cf. Giles/Bourhis/Davis 1979), ce qui vaut avant tout pour le prestige dit « ouvert » ; nous y reviendrons dans la section suivante.

Très souvent, c'est la pureté qui est invoquée pour justifier la prééminence d'une langue ou d'une variété sur d'autres. C'est le cas, par exemple, du mythe qui

entoure la ville de Hanovre, où l'on parlerait l'allemand le plus pur qu'il y ait.¹ Or, s'il est vrai que la prononciation standard de l'allemand, telle qu'elle a été définie par Theodor Siebs à la fin du XIX^e siècle, repose sur la prononciation du Nord de l'Allemagne, l'allemand parlé spontanément à Hanovre diverge à bien des égards de cette norme idéalisée (cf. Elmentaler 2012 ; König 2011) et ne saurait être considéré comme une variété parfaitement dédialectalisée.

Dans l'imaginaire des locuteurs profanes, la pureté ne se définit pas uniquement à travers l'absence de contact avec un dialecte ; elle est souvent mise en rapport, d'une part, avec l'élocution et, d'autre part, avec la conservation d'un état de langue plus ancien.

Les trois critères sous-tendent le mythe de Tours et de la Touraine. D'abord, cette région fait partie de celles où les patois ont très tôt cédé à la pression de la variété centrale. À propos des Tourangeaux, Alfred de Vigny l'exprimait en ces termes en 1863 : « Leur langage est le plus pur français, sans lenteur, sans vitesse, sans accent ; le berceau de la langue est là, près du berceau de la monarchie » (cité d'après Simon, 2008 : 52).

Puis, la pureté au niveau de l'élocution est supposée se manifester par l'absence de chevilles, c'est-à-dire de particules qui comblent les pauses, telles que *eah* ou *hein*, etc. Enfin, pour ce qui est de la conservation d'états de langue plus anciens, on affirme souvent que cette région aurait conservé certaines oppositions phonologiques qui, tout en faisant partie de la norme orthoépique traditionnelle, sont en train de disparaître (ou ont déjà disparu) ailleurs. Mentionnons à titre d'exemple l'opposition entre /e/ et /ɛ/ en syllabe ouverte (par exemple : *je chanterai/je chanterais* réalisés de manière différente) : en réalité, on ne la trouve aujourd'hui plus guère que dans la prononciation d'instituteurs âgés, qui la pratiquent pour faciliter aux écoliers l'apprentissage de l'orthographe.

*Ces mythes représentent-ils des « universaux sociolinguistiques » ?
Quelles sont les conditions nécessaires à leur émergence ?*

Avant de s'attaquer à cette question, il faut d'abord éclairer la notion d'« universaux linguistiques ». En principe, il s'agit soit d'affirmations absolues du type « Toutes les langues sont caractérisées par l'existence de X et Y... » (par exemple : « Toutes les langues ont des consonnes et des voyelles. »), soit d'affirmations implicationnelles telles que « Si une langue a X, elle a aussi Y » (par exemple : « Si une langue a la catégorie grammaticale de duel, elle a aussi celle de pluriel. »).

¹ Le Centre de langue de l'université de Hanovre se sert de ce mythe pour faire de la publicité pour ses cours d'allemand langue étrangère, cf. <https://www.llc.uni-hannover.de/de/sprachlernangebot/deutsch/>.

Dans cette perspective, nos mythes ne sont pas à ranger du côté des universaux absolus, car il existe des communautés linguistiques au sein desquelles un tel mythe n'a pas émergé. Souvent, la forme exemplaire de la langue en question est alors tacitement associée avec la capitale du pays. Ainsi, dans le cas du grec, du danois ou du japonais, par exemple, les villes d'Athènes, de Copenhague et de Tokyo sont, pour la plupart des locuteurs, les lieux où se parle tout naturellement la variété de prestige.²

Mais il ne s'agit pas non plus d'universaux implicationnels. En effet, il semblerait qu'il n'existe pas de conditions suffisantes pour que de tels mythes émergent, mais il y a bel et bien des conditions nécessaires qui doivent être remplies. Quelles sont alors ces conditions ?

Dans la terminologie courante de la recherche sur les normes linguistiques, les mythes à propos de la meilleure forme d'une langue représentent des *normes subjectives* ou *évaluatives*, c'est-à-dire des idées que se font les locuteurs de ce qui est un usage *correct, élégant, exemplaire*, etc. ou au contraire à *éviter, incorrect* ou *mauvais*. Il s'agit fréquemment d'évaluations très précises qui condamnent tel ou tel emploi ou certaines structures et en valorisent d'autres,³ mais ces normes subjectives correspondent parfois à des jugements relatifs aux personnes qui parlent mieux (que d'autres), à une époque où l'on parlait mieux (qu'aujourd'hui) ou aux lieux où les gens parlent mieux (qu'ailleurs). L'émergence de construits de ce genre au sein d'une communauté linguistique dépend de trois facteurs :

1. La taille de la communauté linguistique
2. La fonction que la variation remplit au sein de la communauté parlante, en particulier la question de savoir si elle permet la distinction sociale
3. L'organisation socio-politique de la communauté linguistique en question

Ces trois facteurs sont pris en compte par une typologie des situations normatives proposée par Moreau (2002) et qui peut être utile pour mieux aborder notre thématique. L'auteure distingue *grosso modo* trois situations différentes. Mais plutôt que de s'exclure mutuellement à la manière d'une trichotomie stricte, elles peuvent être enchâssées l'une dans l'autre.

Il y a d'abord, selon Moreau, les situations de type I, qui sont caractérisées par l'oralité et l'absence de hiérarchisation selon les groupes sociaux. C'est le cas de communautés dites « primitives » en Afrique, mais peut-être aussi celui des dialectes d'oïl avant le XX^e siècle. S'il existe des formes plus prestigieuses, aucune pression sociale n'est exercée pour que celles-ci soient employées. La variation diatopique existe certes, mais ne donne pas lieu à une hiérarchisation :

² Je tiens à remercier très sincèrement mes informateurs pour la situation de ces trois langues : Nikos Pantelidis (grec), Poul Søren Kjærsgaard (danois) et Manfred Sellner (japonais).

³ On pourrait penser à la mauvaise réputation du connecteur *par contre*. En effet, nombreux sont les francophones qui le condamnent ... tout en l'utilisant eux-mêmes.

le modèle suivi par les locuteurs est l'usage de leur village ou région. Il n'y a pas de discours normatif public et le choix des ressources linguistiques ne se fait pas pour se démarquer mais, au contraire, pour signifier la loyauté envers son groupe d'appartenance, c'est-à-dire la fonction première des normes linguistiques (et de leur respect) est de servir à la cohésion sociale.

Les situations de type II s'observent dans les communautés dotées d'un code écrit. En outre, la société y est stratifiée, comme l'est d'ailleurs la langue, la hiérarchisation des différents sociolectes étant calquée sur celle de la société. C'est alors que certaines formes linguistiques se voient conférer un prestige ouvert qui est en rapport avec les valeurs d'une société industrielle ou post-industrielle (position sur l'échelle sociale, revenu, autonomie, etc.).

Pour ce qui est des situations de type III, elles se distinguent des dernières par le fait que la langue en question est utilisée dans plusieurs pays. Ainsi, à l'exception de la langue qu'ils ont en partage (et de certains traits culturels qui pourraient découler de cette appartenance linguistique), il n'y a rien qui puisse réellement constituer un lien fédérateur entre eux, sans parler d'une identité commune.

Nous posons que ce n'est qu'à l'intérieur des situations de type II (et III, qui se greffent sur elles) que des mythes sur l'ancrage géographique de la forme exemplaire peuvent émerger, car dans de telles sociétés ou communautés linguistiques complexes, caractérisées par un haut degré d'organisation, la langue remplit une fonction identitaire liée à la fonction de démarcation. C'est en leur sein que les « normes subjectives » ou « évaluatives » peuvent fleurir.

Les paramètres variationnels auxquels les locuteurs accordent de l'importance varient d'une communauté parlante à l'autre. Ainsi, il arrive que la forme exemplaire soit attribuée, dans le discours profane, avant tout à un lieu déterminé, comme c'est le cas de Valladolid, Bogotá, Siène ou la Touraine. Dans d'autres configurations, les paramètres diatopique et diastratique entrent en jeu conjointement. Le diatopique et le diastratique se combinent par exemple dans le cas de Paris : le discours sur la qualité ou la prééminence de la langue parlée dans la capitale du Royaume, puis de la République, est attesté dès le Haut Moyen Age, mais au XVII^e siècle s'y ajoute explicitement le paramètre diastratique, si bien que seul l'usage des élites – d'abord la haute noblesse dans l'entourage du roi, puis la bourgeoisie culturelle et les grands auteurs – est investi de prestige. Pour ce qui est de la combinaison des paramètres diatopique et diaphasique, on l'observe par exemple en allemand où elle se traduit par l'idée que l'allemand en usage au Théâtre national de Vienne est la meilleure façon de parler cette langue (« *Burgetheaterdeutsch* »). Une idée semblable est répandue aussi au Danemark.⁴

⁴ Communication personnelle de Poul Søren Kjærsgaard.

Quel est le rôle des capitales dans tout cela ?

Pourquoi la ville de Copenhague est-elle le lieu qui, selon les croyances populaires, héberge le meilleur danois ? Pourquoi Paris joue-t-elle un rôle spécial pour le « bon français » ? Par contre, pourquoi Washington, Berlin et Brasília n'ont-elles aucune place importante en matière de bon langage dans le monde anglophone, germanophone et lusophone respectivement ?

En analysant de plus près le rôle des capitales, on peut déceler quatre cas de figure :

1. Des communautés linguistiques qui correspondent au niveau de l'organisation politique à des États centralistes : si le processus de formation d'un État-nation a commencé très tôt, il est fréquent que la capitale soit non seulement le point de cristallisation de l'unification politique, économique et culturelle, mais donne aussi le ton sur le plan des normes linguistiques. Cet état de choses étant souvent perçu comme « naturel », il arrive qu'il n'existe même pas de discours à ce propos ; on citera à titre d'exemples Copenhague ou Athènes.

Pourtant, nous avons vu que les capitales doivent parfois faire face à la concurrence d'autres lieux ou régions. Cela tient au fait que les capitales peuvent être la cible d'un discours critique : toutes les pratiques sociales et/ou culturelles que l'on peut y observer ne sont peut-être pas bien vues de l'ensemble de la population. Le cas de Paris est éloquent dans ce contexte : c'est très vraisemblablement l'existence de certains traits linguistiques typiquement parisiens (et innovateurs) qui a joué un rôle pour que la Touraine se voie attribuer un prestige particulier. En outre, c'est dans cette région que la cour royale avait jadis l'habitude de s'installer, d'où l'idée que c'est le « berceau de la monarchie » (cf. la citation de Vigny).

Un cas un peu différent nous est fourni par la Suède : en dépit du grand prestige du suédois parlé à Stockholm, la position de cette variété n'est pas incontestée parce que sa pureté serait menacée par l'afflux de locuteurs d'autres régions. Selon la croyance populaire, c'est à Nyköping, une petite ville située à une centaine de kilomètres au sud-ouest de Stockholm que l'on parlerait le meilleur suédois.⁵ Résidence royale à partir du XVI^e siècle, cette ville appartient à la même aire dialectale que la capitale et représente l'épicentre de l'émergence de la nation suédoise.

2. Des communautés linguistiques correspondant à des États-nations créés tardivement : situées à l'autre bout du continuum des configurations possibles, l'Allemagne et l'Italie sont les exemples classiques en Europe. Au moment où les décisions cruciales en matière de sélection⁶ d'une « variété-phare » ont été

⁵ Communication personnelle de Catrin Norrby.

⁶ Nous utilisons le terme de *sélection* dans un sens très proche de celui que Haugen (1966) lui

prises, ni Berlin, ni Rome n'ont pu jouer un rôle important. En effet, malgré l'avènement de la Prusse comme grande puissance européenne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'actuelle capitale de l'Allemagne ne jouait aucun rôle lorsque le haut-allemand dans la bouche des locuteurs du Nord de l'Allemagne commença à devenir la norme de l'allemand parlé.

Pour ce qui est de l'italien, les principaux jalons furent posés dès le XVI^e siècle. Les débats sur la langue littéraire, connus sous le nom de « *questione della lingua* », aboutirent à ce que la variété toscane (sous une forme archaïsante) soit entérinée comme modèle à suivre. Lorsque, au milieu du XIX^e siècle, Alessandro Manzoni créa l'italien standard moderne sur la base de l'usage contemporain de Florence, l'Italie telle que nous la connaissons aujourd'hui n'existait pas encore et Rome ne devint la capitale que 10 ans après que l'État italien fut créé en 1860/61.

3. La troisième configuration est celle de communautés linguistiques dont le territoire ne recoupe pas celui d'un État (ou d'une entité semblable à un État) : un bel exemple est la Suisse romande, une entité composée de quatre cantons francophones et des régions francophones de trois cantons bilingues. Le seul lien unificateur pertinent de cet espace est l'usage du français, compte non tenu de son appartenance à la Confédération helvétique. L'identité ethnolinguistique des francophones suisses repose sur l'appartenance à un canton, c'est-à-dire que la Suisse romande en tant que telle n'est pas un vecteur d'identité. Toutefois, nous avons vu qu'en son sein, une ville s'est vu attribuer un prestige mythique.

Quoique l'Amérique hispanique soit un territoire d'expansion, sa situation n'est pas sans parallèle avec le cas précédent. Après les guerres d'Indépendance des années 1810/20 et 1890, l'empire colonial a donné lieu à toute une série de pays créés à l'instar des États européens, chacun ayant sa capitale et des usages linguistiques qui peuvent revêtir un caractère de modèle, comme c'est le cas de la ville de Mexico ou de Buenos Aires. Il y a cependant une ville, la capitale de la Colombie, à laquelle les locuteurs attribuent une position toute particulière, qui est d'ailleurs largement confirmée par des études récentes sur les représentations linguistiques en Amérique hispanique (cf. Quesada 2019).

4. Restent, comme dernière catégorie, des cas d'autres langues transplantées sur un autre continent, telles que l'anglais aux États-Unis et au Canada et le portugais au Brésil. Aux États-Unis et au Canada, aucune ville ne peut se vanter d'être le lieu où l'on parle le mieux, et il en va de même de la capitale du Brésil. Certes, l'usage de l'ancienne capitale du Brésil, Rio de Janeiro, n'a pas été

attribue. Dans notre perspective, il s'agit du choix d'une variété diatopique sur laquelle s'opéreront les activités de codification.

sans importance pour la fixation des normes de prononciation, mais on est loin d'un prestige mythique. Nous avons vu qu'au Brésil, c'est dans l'un des plus petits États fédéraux, situé respectivement à 1500 et 2000 kilomètres des métropoles économiques que sont Rio de Janeiro et São Paulo, que l'on trouverait le meilleur portugais.

Dans la dernière section, qui tient lieu de conclusion, nous essayerons d'éclairer aussi ce cas qui semble très spécial, du moins de prime abord.

De retour au point de départ : les principaux facteurs et la position de la linguistique par rapport à ces mythes

Y a-t-il, dans l'histoire sociale des langues en question, des schémas récurrents et des facteurs qui contribuent à l'émergence de nos mythes ?

Disons d'emblée que la réponse à cette question est sans aucun doute affirmative : il y a certains facteurs culturels et historiques qui interviennent de manière récurrente mais différemment dans les divers cas que nous avons passés en revue. Ces facteurs, dont les effets peuvent d'ailleurs se renforcer mutuellement, sont au nombre de trois :

1. Le prestige culturel
2. La proximité à la norme traditionnelle
3. La conformité avec un modèle idéalisé

Dans de nombreux cas, c'est le prestige culturel du lieu qui joue un rôle prépondérant. Ici, *prestige culturel* renvoie tout simplement à la présence massive de gens appartenant aux élites socio-culturelles.

Ce facteur est important pour la quasi-totalité de nos lieux mythiques, dont Neuchâtel. En Suisse romande, cette ville fait partie des régions où le français est devenu très tôt la langue parlée des élites, ce qui s'explique par son obédience religieuse, le protestantisme. Alors qu'au XVII^e siècle, les couches supérieures de Marseille, par exemple, n'étaient pas encore complètement francisées, dans les régions protestantes de la Suisse romande, le français était déjà largement répandu (ne serait-ce que sous forme écrite) grâce à la lecture de la bible au sein de la famille, y compris en milieu paysan.

Le Neuchâtel du XVII^e siècle était marqué par une vie culturelle et intellectuelle particulièrement splendide en français et est même devenu une terre d'« exportation » de professeurs (de français). Ainsi, Pouchkine et Lénine avaient des précepteurs originaires de Neuchâtel, et Honoré de Balzac a fait la connaissance de sa femme, la comtesse Éveline Hanska, par l'intermédiaire de la gouvernante de cette dernière, elle aussi originaire de cette ville (cf. Terrier, 1997 : 129s.). Quant aux compétences langagières et au niveau d'instruction des Neuchâtelois,

une lettre de Rousseau, datée de 1763, est particulièrement instructive tout en étant riche en nuances :

Ils ont de l'esprit et ils se piquent de vivacité; ils lisent, et la lecture leur profite; les paysans eux-mêmes sont instruits; ils ont presque tous un recueil de livres choisis qu'ils appellent leur bibliothèque; ils font valoir tout cela dans la conversation d'une manière qui n'est point gauche, et ils ont presque le ton du jour comme s'ils vivaient à Paris. [...] Beaucoup d'esprit et encore plus de prétention, mais sans aucun goût, voilà ce qui m'a d'abord frappé chez les Neuchâtelois. Ils parlent très bien, très aisément, mais ils écrivent platement et mal, surtout quand ils veulent écrire légèrement, et ils le veulent toujours. (cité dans Terrier, 1997 : 130s.)

Le prestige culturel est aussi pour beaucoup dans le mythe qui entoure Bogotá et l'État de Maranhão au Brésil. Après les Indépendances, Bogotá était le principal théâtre des débats autour de l'unité de la langue et un centre culturel et intellectuel de première importance en Amérique latine, ce qui lui valut l'épithète « Athènes de l'Amérique latine » (cf. Thompson, 1992 : 48s.). Ce surnom a été d'ailleurs appliqué aussi à la capitale du Maranhão, São Luís, qui entretenait, entre autres du fait de sa localisation, d'étroites relations avec l'Europe littéraire. D'ailleurs, plusieurs des grands poètes du Brésil y sont nés.

Mais dans les deux cas, il y a un autre facteur qui vient s'y ajouter. Vus sous certains angles, tant l'espagnol parlé à Bogotá que le portugais en usage au Maranhão sont relativement proches des variétés cultivées de l'Espagne et du Portugal respectivement. En effet, les divergences de l'espagnol de la Havane ou de Buenos Aires avec celui du centre-nord de l'Espagne ou celles de São Paulo avec le portugais de Lisbonne ou Coimbra sont sensiblement plus marquées. Pour l'espagnol parlé à Bogotá, on retiendra qu'il ne participe ni des traits spécifiques aux « terres hautes » (vocalisme affaibli, comme dans les régions andines), ni de ceux répandus dans les « terres basses » (consonantisme affaibli, comme dans les Caraïbes, par exemple), ce qui favorise d'ailleurs la compréhension orale. Quant au portugais du Nord du Brésil, il est fidèle au système pronominal de l'ancienne métropole en conservant le pronom de la deuxième personne *tu*. On note donc que la conformité (partielle) à l'usage des ex-métropoles reste, du moins pour certains locuteurs, un gage de qualité de la langue, et ce, en dépit de l'émancipation normative qu'on a pu observer en Amérique latine à la suite des Indépendances.

La conformité avec un modèle idéalisé se présente sous plusieurs aspects. Il peut s'agir de la conservation (supposée) d'un état de langue plus ancien, comme nous l'avons vu dans le cas de la Touraine, mais très souvent, c'est une grande pureté (entendue comme absence de contamination) qui est attribuée aux variétés parlées dans les lieux mythiques. Être à l'abri d'influences dialectales devient ainsi la vertu principale. L'opposition entre le suédois de Stockholm, menacé

par la corruption, et celui de Nyköping, berceau du suédois authentique, est un exemple patent, tout comme l'est l'idée que la préexcellence de l'allemand parlé à Hanovre est imputable à la disparition précoce des dialectes dans le nord de l'Allemagne. Toujours dans le domaine allemand, deux autres configurations rentrent dans cette catégorie : au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, l'allemand parlé à Laibach/Ljubljana – à l'époque principale ville de la Krain, l'un des pays de la couronne des Habsbourg – de même que celui en usage à Prague, la capitale du Royaume de Bohême, bénéficiait d'un prestige particulier et passait pour être particulièrement pur. Cela s'explique facilement car il s'agissait d'un allemand parlé par les membres des élites socio-culturelles en territoire alloglotte et, par conséquent, coupé de toute attache aux dialectes.

À la fin de ce périple, il nous reste à nous interroger sur la façon dont la recherche linguistique peut aborder ces mythes. S'il est vrai qu'une des définitions de *mythe*, à savoir « représentation traditionnelle, idéalisée et parfois fausse, concernant un fait, un homme, une idée, et à laquelle des individus isolés ou des groupes conforment leur manière de penser, leur comportement » (TLF, s.v. *mythe*), s'applique assez bien aux représentations collectives de l'ancrage géographique de la meilleure forme d'une langue, il y a une approche qui nous semble encore plus pertinente, car dans ces normes subjectives ou évaluatives, on reconnaîtra aisément des « mythologies » au sens de Roland Barthes. Il s'agit en effet d'un système sémiologique secondaire dans la mesure où un signe se transforme en signifiant d'un nouveau signe :

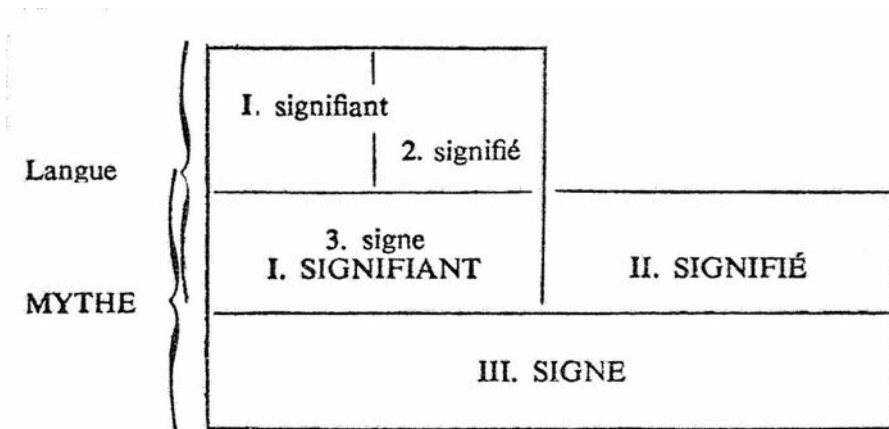


Schéma 1 : La structure sémiologique du mythe (Barthes, 1957 : 200)

Si, pour la plupart des locuteurs hispanophones, un signifiant comme [karta'xena] (« I. signifiant » dans le graphique) n'est associé qu'au signifié 'ville portuaire de Colombie' (« 2. signifié »), une séquence de sons tel que [boʔo'ta] est

d'abord associée, en tant que « I. signifiant », à 'capitale de la Colombie', mais forme en même temps un nouveau signe dont le signifié est 'ville où l'on parle le meilleur espagnol' (« II. SIGNIFIÉ »).

Les « mythologies » de Barthes et leur prégnance sont propres aux différentes cultures et leurs espaces communicatifs et il en va de même de nos mythes. De plus, la prégnance n'est pas partout la même : par exemple, le mythe de Neuchâtel est beaucoup moins répandu en francophonie que ne l'est dans le monde hispanophone celui de Bogotá.

Mais adoptons, pour terminer, un point de vue plus strictement linguistique. Rien que d'y penser, l'idée de porter un jugement de valeur sur un fait langagier, une langue ou variété de langue fait se dresser les cheveux sur la tête de nombreux linguistes, tant il est vrai que cette activité ne fait pas partie des tâches de notre profession, à moins que de tels jugements ne soient pour ainsi dire légitimés par un projet d'aménagement linguistique dans le cadre duquel il faut faire des choix en fonction de critères établis au préalable. N'empêche que les évaluations des locuteurs et leurs représentations, pour idéalisantes ou fantasmées qu'elles soient, sont du ressort de la linguistique, plus précisément de la sociolinguistique, dans la mesure où elles peuvent se répercuter sur le comportement langagier de l'individu parlant. Le rapport complexe entre représentations et comportement en situation est pourtant un sujet qu'il est impossible d'aborder ici, à moins de dépasser largement l'espace qui nous est imparti.

Références et sitographie

- Bagno, Marcos (2015). *Preconceito linguístico : o que é, como se faz*. São Paulo, Loyola.
- Barthes, Roland (1957). *Mythologies*. Paris, Seuil.
- Elementaler, Michael (2012). In Hannover wird das beste Hochdeutsch gesprochen, dans : Anderwald, Lieselotte (éd.). *Sprachmythen – Fiktion oder Wirklichkeit ?* Frankfurt am Main [et al.], Lang, pp. 101-115.
- Giles, Howard ; Bourhis, Richard ; Davis, Ann (1979). Prestige Speech Styles : The Imposed Norm and Inherent Value Hypotheses, dans : McCormack, William ; Wurm, Stephen A. (éds.). *Language and Society : Anthropological Issues*. The Hague/Paris/New York, Mouton, pp. 589-596.
- Haugen, Einar (1966). Dialect, Language, Nation, dans : *American Anthropologist*, Vol. 68, Nr. 4, pp. 922-935.
- König, Werner (2011). In Norddeutschland spricht man besseres Hochdeutsch, dans : Ernst, Oliver ; Freienstein, Jan Claas ; Schaipp, Nina (éds.). *Populäre Irrtümer über Sprache*. Stuttgart, Reclam, pp. 21-37.
- Le Marcis, Bruno (2008). « My Touraine is rich ... », dans : *L'actualité en France* 15 (3 pages).
- Moreau, Marie-Louise (2002). La norme : quelle fonction ?, dans : Bouchard, Pierre ; Cormier, Monique C. (éds.). *La représentation de la norme dans les pratiques ter-*

- minologiques et lexicographiques. Actes du Colloque tenu les 14 et 15 mai 2001 à l'Université de Sherbrooke dans le cadre du 69^e Congrès de l'Acfas*. Gouvernement du Québec, Québec, pp. 11-24.
- Quesada Pacheco, Miguel Ángel (2019). Actitudes lingüísticas de los hispanohablantes hacia su propia lengua : nuevos alcances, dans : *Zeitschrift für romanische Philologie*, Vol. 135, Nr. 1, pp. 158-194.
- Simon, Jean-Pascal (2008). Le français de Touraine « mérite »-t-il un dictionnaire ?, dans : Bavoux, Claudine (éd.). *Le français des dictionnaires. L'autre versant de la lexicographie française*. Bruxelles, de Boeck, pp. 51-62.
- Terrier, Philippe (1997). 100 ans d'enseignement du français langue étrangère à l'université de Neuchâtel (1892-1992), dans : *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, Vol. 20, pp. 127-140.
- Thompson, R. W. (1992). Spanish as a pluricentric language, dans : Clyne, Michael (éd.). *Pluricentric Languages. Differing Norms in Different Nations*. Berlin [et al.], de Gruyter, pp. 45-70.
- ⟨<https://www.llc.uni-hannover.de/de/sprachlernangebote/deutsch/>⟩ (Centre de langue de l'Université de Hanovre ; 02.02.2023).
- ⟨<https://www.languageinternational.fr/sejours-linguistiques-francais-tours-50099>⟩ (Language International, Berlin ; 02.02.2023).
- ⟨<http://www.neuchatelville.ch/economie-formation>⟩ (Ville de Neuchâtel, site inactif).
- ⟨[https://www.unistrasi.it/public/articoli/2705/Files/Benvenuti%20inv%20\(3\).pdf](https://www.unistrasi.it/public/articoli/2705/Files/Benvenuti%20inv%20(3).pdf)⟩ (Université de Siène ; 02.02.2023).
- ⟨<http://off2colombia.com.co/aliste-su-viaje/aprender-espanol-en-colombia>⟩ (Off to Colombia ; site inactif).
- ⟨<https://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-valladolid-recibio-casi-4000-estudiantes-idioma-2013-promociona-cuna-mejor-espanol-mundo-20140213125414.html>⟩ (EuropaPress : Castilla y León ; 02.02.2023).

... *poi le parole*: Anthroponymische Identitätskonstruktionen bei Opernsänger:innen

Marietta Calderón

Einordnung und Zueignung

Das Forschungsprojekt „... *poi le parole*: Mehrsprachigkeits(selbst)management bei OpernsängerInnen“,¹ in dessen Zentrum Entscheidungen, die den Gebrauch mehrerer Sprachen in Karrieren von Opernsänger:innen betreffen und – bezogen auf sprachwissenschaftliche Teildisziplinen – v. a. die Phonetik (cf. Calderón, 2018; Calderón, 2019) stehen, ist nicht nur interdisziplinär, sondern auch kulturwissenschaftlich konzipiert: Dabei sind diskursive Konstruktionen berufsbezogener Identitäten, die weit über allgemeine Frames wie BÜHNENKÜNSTLER:IN, TENOR oder KLASSIKSTAR (jeweils mit Unterframes) hinausreichen bzw. diese weiter ausdifferenzieren, an Schnittstellen zwischen Sprachwissenschaft und *Cultural Studies* (cf. auch Calderón, 2020) zu analysieren.

Im Folgenden² werden nun hauptsächlich Namen(sets) von Künstlerpersönlichkeiten, die für deren öffentliche³ Auftritte verwendet wurden bzw. werden, im Hinblick auf Muster, Gemeinsamkeiten und Spezifika behandelt, wobei Funktionalitäten und Symbolisierungen auf allgemeiner Rezeptionsebene im Mittelpunkt stehen; ergänzend werden zusätzliche Aspekte eingebracht, nämlich sofern sie Typen, Um- und Zusatzbildungen von Namen durch Dritte beleuchten. Angesichts des Lebens und der Forschungsinteressen des Jubilars fokussiere ich hier auf anglophone, germanophone und romanischsprachige Kulturräume,⁴ und dabei hauptsächlich auf Sänger:innen, deren Gesangskarrieren in seine bisherige Lebenszeit gefallen sind.⁵

¹ Für eine kurze Beschreibung cf. Calderón, 2019: 413 (Fußnote 1) basierend auf Calderón, 2018: 23.

² Zu dem vorliegenden Beitrag erscheint eine Langversion mit weiteren linguistischen Ausführungen und zusätzlichen Beispielen – cf. Calderón, im Dr.

³ Zum öffentlichen *PR*-Image von Opernsänger:innen gehören bzw. gehörten z. B. auch falsche Geburtsdaten, Fernsehauftritte in nichtkulturzentrierten (v. a. Unterhaltungs-)Sendungen bis zu Äußerungen bzw. Nichtäußerungen zum Tagesgeschehen (cf. aktuell etwa Leyrer, 2022).

⁴ Cf. Laferl, 2005 (dieses ist m. E. auch aktuell immer noch impulsgebend und auch intradisziplinär inspirierend).

Auftrittsnamen von Künstler:innen

Allgemeine Funktionen und Muster

Um Personennamen von Opernsänger:innen in ihrer Verwendung in Arbeitskontexten zu untersuchen, seien zunächst ihre Funktionen betrachtet: Bereits zu Beginn einer Ausbildung in klassischem Gesang ist die Möglichkeit einer internationalen Karriere, speziell bei Orientierung hin zu dem ja internationalen Opernbetrieb, präsent. Ebenso präsent ist in der Regel die Überlegung der Funktion von (auch Künstler:innen- als) Markennamen im Sinn von Griffigkeit, Kontinuität und Wiedererkennbarkeit, wobei intertextuell Namen anderer Berufskolleg:innen zur Orientierung herangezogen werden können. Die konkrete Namen(aus)wahl des hier als (*offizieller*) *Auftrittsname* bezeichneten Namensets kann von den Sänger:innen selbst und/oder ihrem Management-Umfeld getroffen werden.⁶ Hinzu kommen in manchen Fällen Weiterverarbeitungen des angebotenen Namenmaterials durch Publikum und Menschen aus dem Arbeitsumfeld.⁷ (Auch mitindividualisierende) Referenzen erfolgen zudem oft über geografisch-regionale oder nationale Herkunftsbezüge (z. B. *die schwedische Nachtigall*), häufig mit Stimmlagennennung des Typs *el famoso tenor canario*, in Expert:innenkommunikation zudem über Rollen(namen), Rollengruppen oder Rollenfächer (z. B. *Mozart-Tenor*). Wo Referenzen auf Sängerinnen gegenüber Sängern namengrammatisch derzeit (noch)⁸ markiert werden, typischerweise durch Definitartikelsetzung (ohne Ad-

⁵ Hier konzentriere ich mich auf Namen, mittels derer auf die Sänger:innen als öffentliche Personen referiert wird. Auch methodisch schöpfe ich hier nicht alle Möglichkeiten aus, sondern beschränke mich auf eine strukturierte Beispielsammlung dem zu ehrenden Jubilar anzunehmenderweise vertrauter Namen. *Case Studies* bleiben ausgeklammert.

⁶ Dabei ist mir kein Fall bekannt, bei dem die betroffenen Namens Träger:innen sich mit ihrem AN nicht zumindest zum Teil hätten (im gemeinsprachlichen Sinn gemeint:) identifizieren können.

⁷ Z. B. Kürzungen (etwa *Pava* zu *Luciano Pavarotti*, oder *Placi* zu *Plácido Domingo*), Bildungen von Initialwörtern (etwa <JDF> für *Juan Diego Flórez*, oder, weiterentwickelt, im Fall von [*The*] *Big P* für *Luciano Pavarotti*) oder Realisierungen ausschließlich des als Familiennamen wahrgenommenen Namenseteils und/oder (in letzter Zeit aufgrund anglophonen Einflusses zunehmend) des/der als Vornamen wahrgenommenen Namensetelements/-elemente. Hier nicht untersucht werden Veränderungen im Anredeverhalten gegenüber Opernsänger:innen in den Medien verschiedener Sprachräume.

⁸ Genderlinguistisch wird diese auch genderzuweisende Unterscheidung als problematisch wahrgenommen – cf. zu sprachlicher Negativediskriminierung durch gendermarkierende bzw. -markierte Referenz auf weibliche Personen im Deutschen Nübling/Fahlbusch/Heuser, 2015: 160-161: „Wenn auf Frauen mit dem blanken Fam[ilien]N[amen] referiert wird – dann meist in Verbindung mit dem Definitartikel –, impliziert dies künstlerisch tätige, divenhafte Berühmtheiten wie Sängerinnen oder Schauspielerinnen, z. B. *die Callas*, *die Dietrich*, *die Garbo*. Dieser Effekt tritt bei Männern nicht zutage [...]“. Diese Beschreibung sei hier dahingehend relativiert, dass m. E. damit nicht unbedingt Divenhaftigkeit konnotiert wird (etwa durch *die Droste*, bezogen auf eine Schriftstellerin des 19. Jhs.), und dass umgangssprachlich per Definitartikel auch auf

ektiv) vor Familiennamen in Standardvarietäten, während diese bei Referenzen auf nichtweiblich gelesene Menschen präskriptiv ausgeschlossen oder in irgendeiner Weise abwertend markiert ist, wirkt ihr außersprachlicher Status als Künstlerinnen in die Sprache hinein. Ungeachtet namensrechtlicher Auswirkungen – also auch ungeachtet (wie etwa durch Ver- oder Enttheilung bedingter) namensrechtlicher Veränderungen – bestehen internationale Auftrittsnamen von Opernsänger:innen traditionell aus einem Vornamen- und einem Familiennamenteil, die jeweils tendenziell einelementig besetzt sind. Diesem Muster entsprechen z. B. Auftrittsnamen von *Luigi Alva* über *Maria Ivogün*⁹ bis *Mara Zampieri*. Zweielementige Besetzungen der Familiennamenstelle wären im Falle von Partikeln¹⁰ (etwa in *Ildebrando D’Arcangelo* oder *José van Dam*¹¹) kaum, im Falle längerer Elemente, auch falls durch Bindestrich verbunden (z. B. in *Willi Domgraf-Fassbaender*)¹² im Gegensatz etwa zu Namen Dirigierender (etwa in *Jesús López Cobos* oder in *Andrés Orozco(-)Estrada*), zumindest aktuell (noch?) markiert. Die Vornamenposition ist meist einfach besetzt, eine Doppelbesetzung dieser Stelle wie bei *Juan Diego Flórez*¹³ fällt hingegen, auch aufgrund internationaler Vertrautheit mit mehreren Elementen vor der Familiennamenposition, nur wenig auf. Hinter dieser tendenziellen Einheitlichkeit liegen kulturspezifische Spezifika, bzw. solche treten in der Wahrnehmbarkeit zunächst dahinter zurück. Durch kulturelles Welt(en)wissen sind sie für Opern-, Konsument:innen‘ lesbar.

Frauen wie auf Männer dahingehend referiert werden kann, dass dadurch „eine gewisse Saloppheit ohne zwingende Künstlernote“ (Nübling/Fahlbusch/Heuser, 2015: 161) – m. E. nämlich des Stils – kommuniziert werden kann.

⁹ „Maria Ivogün war die Tochter [. . .] der österreichischen Operettensängerin Ida von Günther, von der sie ihren Künstlernamen ableitete (*Ida VOn GÜNter*)“ (deMI, Allografie und Herv. im Orig., diese hier kursiviert).

¹⁰ Partikeln allein erfüllen als solche keine Namenfunktion.

¹¹ Der Gesamtname *Joseph Van Damme* wurde phonetisch und grafisch zum Auftrittsnamen *José van Dam*.

¹² Laut deWDF hat dieser Sänger zur identifizierenden und individualisierenden referenziellen Unterscheidung von einem Kollegen namens *Fassbinder* seinen Spitznamen *Domgraf* seinem Familiennamen im Auftrittsnamen vorangestellt. Das *Willi* seines Auftrittsnamen war eine Abkürzung seines ersten Vornamens, *Wilhelm*, zudem hatte er weitere Vornamen, die nicht in seinen Auftrittsnamen eingeflossen sind. Weitere Bindestrich-Beispiele sind: *Dietrich Fischer-Dieskau*, *Amelita Galli-Curci*, *Hilde Rössel-Majdan*, sowie aktuell und aus der Frankophonie *Julie Robard-Gendre* (cf. wwwJRG).

¹³ Dies zumal bei einem lediglich zweisilbigen Familiennamen und *Diego* in Kombination mit *Juan*, einem sehr kurzen, oft gemeinsam mit anderen Vornamen vergebenen Vornamen. In lateinamerikanischen römisch-katholisch diskursivierten Hörgewohnheiten wird zudem *Juan Diego* zumindest teilweise insofern als bekannte Kombination verstanden, als einem mexikanischen indigenstämmigen Träger dieser Namenkombination eine (später als *lieu de mémoire* gebündelte) mexikanische Marienerscheinung (nämlich von Guadalupe) zugeschrieben wird.

Kulturspezifische Besonderheiten

Internationalisierung durch Reduktion hispanophoner Personennamensysteme

Die diesbezüglich vielleicht auffälligste Anpassung an internationale Erwartungen ist der Systemwechsel von zwei- zu einelementig besetzten Familiennamenpositionen, wie sie bei Sänger:innen mit Personennamen gemäß Namensrechten von Staaten mit spanischer¹⁴ Amtssprache (cf. Calderón, 2011) geschieht: Reduziert wird dabei auf einen Familiennamen, den Hauptfamiliennamen.¹⁵ Dies führte z. B. bei Plácido Domingo, der (cf. esPD) als Sohn des Sängers Plácido Domingo Ferrer und der unter dem Auftrittsnamen *Pepita Embil* bekannten Sängerin Josefa Embil Etxaniz mit seinem Gesamtnamen *José Plácido Domingo Embil* heißt, zu einem aus seinem zweiten Vornamen und seinem ersten Familiennamen gebildeten Auftrittsnamen. Als Träger dieses Auftrittsnamens gelang es ihm, sich als Sänger von seinem gleichauftrittsnamigen Vater abzugrenzen.

Auch Alfredo Kraus hielt an der zur Zeit seiner Karriere noch gesetzlich bestimmten engen Vorgabe, wonach bei ehelicher Geburt der erste (oder ggf. der einzige) Familienname des Vaters der betreffenden namentragenden Person als erster und somit als Hauptfamilienname zu gelten habe, in seiner Auftrittsnamenpraxis fest und wurde somit international als *Alfredo Kraus* (und nicht etwa als *Alfredo Kraus Trujillo* oder *Alfredo Trujillo*, bei *Trujillo* als zweitem, nämlich ehelich matrilinear tradiertem Familiennamen) bekannt und berühmt. Eine solche Verkürzung, die, weniger salient, und wie bereits ausgeführt, auch bei Vornamen möglich ist, betrifft die Anzahl der (Familien-)Namenpositionen, die auf eine reduziert ist (die nur ggf. doppelt besetzt wird); die einzelnen Elemente dieser internationalisierten Struktur können sprach-(bzw. ethnisch-, regional-, ... -)spezifisch besetzt werden: Der Auftrittsnamen *Montserrat Caballé* referierte sowohl im Vor- als auch im wiewohl hispanisierten Familiennamen auf Katalanisch und katalanische Identitätsanteile, bei Alfredo Kraus war ein Teil seiner Familiengeschichte (nämlich Sohn eines österreichischen Vaters und einer spanischen Mutter zu sein) aus seinem Auftrittsnamen (markiert durch die Hybridform¹⁶ seines Auftrittsge-

¹⁴ Weitaus mehr Sänger:innen aus Staaten mit Spanisch als Amtssprache als Sänger:innen aus Staaten mit Portugiesisch als Amtssprache sind international bekannt, daher diese Gewichtung hier. *Mutatis mutandis* liegt bei Namenssystemen lusophoner Länder personennamengesetzbezogen eine ähnliche Ausgangsposition (zu Unterschieden: cf. Calderón, 2011) vor: So führte die international als *Bidu Sayão* bekannte brasilianische Sopranistin, deren Karriere weit vor der Lebenszeit des hier geehrten Jubilars begann (cf. ptBS), laut dieser Quelle als Gesamtname *Balduína de Oliveira Sayão*.

¹⁵ Ähnlich verhält es sich bei systemischem Patronymgebrauch, der bei Referenzen auf die Opernsänger:innen als öffentliche Personen international nicht realisiert wird.

¹⁶ Darunter sind hier aus Elementen verschiedener Varietäten gebildete Gesamtnamen allgemein entsprechend traditioneller lexikologischer – nicht auch (post-)kolonialonomastischer (hiez

samtnamens) herauslesbar. Hingegen trat die zwar kubanischstämmige, aber als US-Amerikanerin geborene New-Orleanserin Lisette Oropesa (cf. enLO), noch bevor sie die Opernbühnen betrat, gemäß US-amerikanischer Namenpraktik mit nur einem Familiennamen in Erscheinung.

Diese Praktik ist traditionell und konventionalisiert und wird aktuell z. B. auch dahingehend realisiert, dass Sänger:innen zunächst mit zwei Familiennamen ihre Karriere beginnen, diese zweielementigen Positionsbesetzungen aber im Laufe ihrer Karriere auf ein Element reduzieren oder sogar Elemente wechseln (z. B. wechselte Noam Heinz Lowenstein von *Noam Lowenstein* zu *Noam Heinz*, cf. [NL] vs. [NH]) und infolgedessen einen traditionellen, insgesamt zweiteiligen Auftrittsnamen führen; sie ist auch insofern aber (cf. Bsp. *Domgraf-Fassbaender*) nicht unveränderlich: Digitalisierungsbedingte höhere allgemeine Zugänglichkeit von Wissen zu verschiedenen Personennamen bzw. -systemen, relativ frühere öffentliche Sichtbarkeit (nämlich bereits zu Studienzeiten, da Studierende ggf. ja mit sämtlichen Familiennamen administrativ erfasst sind bzw. erfasst sein können), – nur *a priori* paradoxerweise weiter – zunehmende Internationalisierung, (mit solcher verbunden) ggf. Hervorheben von Eigenem, z. B. nationaler Besonderheiten, zumal unter dem Druck, sich von anderen abzuheben, könnten der sprachökonomischen und *PR*-geeigneten Glattheit entgegenwirken. Hiezu gehören Auftrittsnamen, deren Vor- und Familiennamen aus verschiedenen Sprachen¹⁷ bestückt wurden. Eine theoretisch mögliche Reduktion auf einen einzigen Auftrittsnamen jedoch, wie sie in anderen Musiksektoren, etwa Pop, bzw. bei manchen Bühnenpersönlichkeiten (man denke etwa an Sting) derzeit eine mehrerer Praktiken ist, dürften der dichte Arbeitsmarkt und die aktuellen *PR*-Strategien einerseits, und die traditionelle Zielidentität KÜNSTLER:IN IM BEREICH ‚WESTLICH‘¹⁸ -)KLASSISCHER OPERNGESANG andererseits, m. E. zumindest in nächster Zeit, weiterhin verhindern.¹⁹

aber z. B. *Pretty Yende*) – Terminologie zu verstehen, also z. B. *Renée Fleming*; die onymische Charakterisierungsfunktion und die onymische Anmutungsfunktion sind von solchen Bildungen insofern betroffen, als die Symbolizität der Markierung im Lauf veränderter Namensgesetzgebungen und -moden z. T. Herkunftsidentitäten der Namenträger:innen überschritten hat.

¹⁷ Z. B. die Auftrittsnamen Anja Harteros', Lisette Oropesas oder Nadine Sierras. Persönliche Bi- oder Multikulturalität ist dafür aber keine Notwendigkeit, und solche Namenkombinationen kommen auch bei Nicht-Opernsänger:innen (und bei Opernsänger:innen bereits vor ihrem Karrierebeginn) vor.

¹⁸ ‚Westlich‘ wird hier in der Bedeutung ‚global-nördlich‘ gebraucht.

¹⁹ Ebenso wenig spricht für eine baldige Übernahme anderer in anderen Welten als der Opernwelt prestigeträchtiger Distinktiva, z. B. zu Initialen gekürzter Mittelnamen (des Typs *John F. Kennedy*, cf. Nübling/Fahlbusch/Heuser, 2015: 170-171) oder an deren Position stehender Vornameninitialen (dies z. B. in *Christopher F. Laferl*, cf. – nicht auf den Jubilar dieser Festschrift bezogen – Nübling/Fahlbusch/Heuser, 2015: 171).

Namen innerhalb der dominanten konventionalisierten Auftrittsnamenstruktur

Auftrittsnamen wirken also wie international gebräuchliche Personennamenkombinationen aus Vor- und Familiennamen. Teilweise sind sie damit teildent oder sogar ident,²⁰ teilweise erfolgen Namenänderungen bei Überlegungen im Hinblick auf für eine Karriere geeignete Künstler:innennamen idealerweise zu Karrierebeginn (aktuell z. B. *Noam Heinz*, cf. supra).²¹ Von Fallstudien i. e. S. absehend, werden im Folgenden Namenänderungskategorien behandelt, die über Einzelfälle hinausgingen bzw. -gehen und als solche sozioonomastisch und als kulturhistorisch relevant interpretiert werden können.

Italianisierungen

Italianisierungen bedeuten als Anpassungen an eine (wenn nicht sogar die) Hochwertsprache ‚westlicher‘ (cf. supra) Opernmusik eine Reverenz an Italien als Opernland, ggf. eine Aufwertung bzw. ggf. eine Integration der betreffenden Namentragenden in ein italienisches System. Dieses Vorgehen ist nicht auf Sänger:innen beschränkt, vielmehr ist diese Praktik bei anderen Akteur:innen der Musik (bzw. auch -geschichte), vereinzelt z. B. Komponisten – etwa Giacomo Meyerbeer (davor trug laut deGM dieser die Namen Vorname *Jakob* Vorname *Liebmann* Vorname *Meyer* Familienname *Beer*) – belegt. Als historisches Beispiel führe ich hier Maria Cebotari an: Zu unterschiedlichen onymischen Referenzen auf sie schreibt ihre Biografin Killius (2021: 28, Fettdr. im Orig.):

Ihr Name war **Maria Ivanovna** [d. i. ein Patronym] **Chebotar**, sie wurde am 10. Februar 1910 in der damals zum russischen Reich gehörenden Stadt Kischinew, in Bessarabien, geboren. Es ist die Zeit Fjodor [Angabe des Auftrittsnamens ohne Patronym] Schaljapins (1873–1938), Enrico Carusos (1873–1938) [sic, tatsächlich 1921] und Beniamino Giglis (1890–1957).²²

²⁰ Andernfalls besteht hinkende Namen(s)föhrung zwischen beruflichem und anderem/n Namenssystem/en; in modernen Gesellschaften z. B., wenn Namenssysteme gemäß jüdischer Praxis einerseits und gemäß staatlichen Namensrechten andererseits zur Anwendung kommen. Onomastisch traditionell häufig v. a. mit Mehrstaatigkeit assoziiert, kann sie aber auch andere Mehrfachidentitäten als u. a. aus jüdischen gebildete betreffen.

²¹ Die Aktualität von Karrierebeginnen lässt sich aus den verfügbaren Realisierungen unterschiedlicher Textsorten ersehen, die als Beispielbelege herangezogen werden können: So stehen etwa erste Homepagetexte karrierephasenbezogen vor Lexikoneinträgen oder Biografien.

²² Killius erklärt zu ihrem Auftrittsnamen, „[es] machte [ihr nachmaliger Ehemann Alexander Vyrubov] aus dem moldawischen ‚Chebotar‘ schließlich ‚Cebotari‘“ (Killius, 2021: 37) und merkt dazu an, dass die Künstlerin im Berlin der Jahre 1929 und 1930, „obwohl jetzt aus Rumänien stammend“ (Killius, 2021: 41), „[dort] dennoch als eine der vielen Vertreterinnen Russlands wahrgenommen [worden sei], nämlich als Maria Ivanovna Vyrubova oder Maria Cheborareva“ (Killius, 2021: 41) und auf sie auch mit „Maria Tschebotareva auf deutschen Schallplatten von Odeon“ (Killius, 2021: 42), mit „M. I. Vyrubova“ (Killius, 2021: 45) und mit „M. Cebotari-Vyrubova“ (Killius, 2021: 46) referiert wurde.

Die Anmutung ihres Auftrittsnamens ist auf die (u. a. an Familiennamen bekannter italienischer Komponisten erinnernde) Endung seines an Familiennamenposition verwendeten Elements auf *-i* zurückzuführen, in Kombination mit einem dieser Anmutung nicht zuwiderlaufenden Vornamenelement, *Maria*. Aus meiner persönlichen (Er-)Lebenszeit ist mir das Phänomen italianisierter Namen bei Opernsängern von *Luigi Alva*²³ und von *Giacomo Aragall* (cf. caJAiG, deJA und esJA, auch zu Anmutungsunterschieden durch die Allonyme kat. *Jaume* und sp. *Jai-me*) bekannt: Beide Italianisierungen betreffen Vornamen, in beiden Fällen wurde bzw. wird ein Zusatznutzen im Sinn eines Frames ITALIANITÀ assoziierbar. Aktuell ist mir keine im 21. Jh. getroffene Entscheidung zu einer Italianisierung eines Auftrittsnamens bekannt. Da Sänger:innen ihre Nationalitäten in ihr öffentliches Image miteinbeziehen, rechne ich (soweit ich mich überhaupt auf Sprachentwicklungen betreffende Prognosen einlasse, was ja meine Intention nicht ist) derzeit weniger mit einem diesbezüglichen Zurücktreten hinter das Opernland Italien, schließe bei Nahebezug zu demselben bzw. zu Ausprägungen einer wie auch immer gefassten ITALIANITÀ Italianisierungen aber nicht grundsätzlich aus.

Anglisierungen

Hingegen scheinen onymische Anpassungen an eine anglophone hegemoniale Kultur bei Personen mit persönlicher Migrationsgeschichte aus Osteuropa in Nordamerika zeitlich begrenzt stattgefunden zu haben.²⁴ Sie betrafen nicht nur Namenwechsel,²⁵ sondern auch Vornamenwahlen für in Nordamerika geborene Nachfahr:innen fielen oft zugunsten besonders ‚WASP-ig‘ anmutender Identitätskonstruktionselemente aus – z. B. die Namenkombinationen *Milton* (Vorname) *Friedman* (Familiennamen) und *Erving* (Vorname) *Goffman* (Familiennamen), bzw., von einem Opernsänger und Sohn eines Kantors namens *Sidney* (Vorname) *Shicoff* (Familiennamen) getragen, *Neil* (Vorname) *Shicoff* (Familiennamen).²⁶ Bei jüdischen Namenträger(:inne)n kommt bzw. (in den betreffenden Fällen) kam in der

²³ Der unter diesem Auftrittsnamen bekannte peruanische Tenor heißt *Luis Ernesto Alva Talledo* – cf. esLA und im Gegensatz dazu deLA, worin *Luigi* auch als erster Vorname des Gesamtnamens angegeben und ein Namenszusatz, y, angeführt werden. Dieser Gesamtname wurde für den Auftrittsnamen also um den zweiten Familiennamen und den zweiten Vornamen gekürzt und enthält an Vornamenposition anstelle des spanischen *Luis* dessen italienisches Allonym *Luigi*.

²⁴ Man vergleiche diskursiv im Gegensatz dazu z. B. die Familiennamen der Auftrittsnamen *Philippe Jaroussky* und *Laurent Naouri*. Cf. wiederum im Gegensatz hierzu aber – ähnlich den hier behandelten Anglisierungen – frRV, nämlich zu *Villazón*, bezüglich des in diesem Fall aus Zentraleuropa stammenden Fluchtnamens *Roth*.

²⁵ Diese nicht nur bei Sänger:innen, so hieß etwa der Schauspieler Kirk Douglas *Issur Danielovitch* (cf. enKD).

²⁶ Ein Gegenbeispiel von außerhalb des Gesangsbetriebs wäre Noam Chomsky, der zwar üblicherweise nur einen seiner Vornamen gebraucht, dabei aber nicht durch Anmutungswechsel von seiner jüdischen Abstammung ablenkt.

religiösen Praxis und in davon geprägten Diskursen die Möglichkeit einer hinkenden Namen(s)führung durch zusätzliche religiöse Vornamen (auch in Kombination mit Patro- und/oder Metronymen) hinzu.²⁷ Die Bereitschaft zu Namenwechseln hegemonial-gesellschaftlich NACH AUSSEN bzw. auch NACH OBEN darf rückwirkend daher speziell bei dieser jüdischen Bevölkerungsgruppe als gegeben bzw. hoch eingestuft werden. Nicht alle (z. B. der US-Amerikaner Leonard Warren, cf. enLW),²⁸ aber einige der Sänger:innen, auf die Namenanglisierungen zutreffen,²⁹ waren zu Lebzeiten des Jubilars dieser Festschrift noch künstlerisch aktiv. Neben der hier primär behandelten onymischen Anpassung von Vertreter:innen einer Berufsgruppe an eine als attraktiv verstandene hegemonial dominante andere diskursive Praktik lässt diese diskursive Praktik für den betreffenden Zeitabschnitt und Nordamerika eine Interpretation dahingehend zu, dass angloamerikanisch anmutende Auftrittsnamen selbstbewusst neben andere, anders (z. B. italienisch oder allgemein romanisch) anmutende gestellt und verwendet wurden.

(Re-)Katalanisierungen von Vornamen

Zeitlich später, nämlich im Zuge von Entwicklungsbestrebungen weg von der franquistischen Sprachpolitik, haben diskursiv signifikante Namenwechsel katalanischer Sänger(:innen) stattgefunden, die aus Vornamenänderungen hin zu katalanischen Allonymen bereits verwendeter Vornamen bestanden,³⁰ konkret salient³¹ zu kat. *Josep* bei sp. *José* (Carreras) (kat. Gesamtname: *Josep Maria Carreras i Coll*) und zu kat. *Jaume* bei it. *Giacomo* bzw. sp. *Jaime* (Aragall) (kat. Gesamtname: *Jaume Aragall i Garriga*). In und für Spanien wurden fortan die aus dem katalanischen Vornamen und einem Familiennamen bestehenden Auftrittsnamen verwendet, international wurden die davor gebrauchten Vornamen in den Auftrittsnamen beibehalten. Speziell bei Josep Carreras, dessen Karriere, Wirken und

²⁷ Diese Praktik framte je nach Zugang andere Namen als die jüdischen als in der *in-group* als die NICHT-EIGENTLICHEN und war somit dazu angetan, sie gegenüber diesen jüdischen als den EIGENTLICHEN geframten Namen abzuwerten.

²⁸ Laut der deutschsprachigen Wikipedia (cf. deLW) hatte bereits bei Leonard Warrens Vater der Familiennamenwechsel von *Warehoff* zu *Warren* stattgefunden, die französisch- und die spanischsprachige Wikipedia (cf. frLW und esLW) stimmen hingegen mit der diesbezüglichen Information der englischsprachigen Wikipedia überein. Namengebrauchsgeschichtliche Diskrepanzen seien hier als Phänomen erwähnt, sie sind u. a. für sprachhistorische Fallstudien relevant, werden hier aber nicht schwerpunktartig thematisiert.

²⁹ So die US-Amerikaner Richard Tucker – davor namens *Rivn (Rubin) Ticker*, cf. enRT – und Robert Merrill (zunächst namens *Moishe Miller*, dann *Morris Miller*, cf. enRM; „son of tailor Abraham Miller, originally Milstein“, enRM) und der Anglo-Kanadier George London (davor namens *George Burnstein*, cf. enGL).

³⁰ Namensrechtliche Änderungen bewirkten die zeit(geschicht)liche Begrenzung der hier behandelten Auftrittsnamen-Rekatalanisierungen.

³¹ Zu diskursiven Unterschieden gegenüber dem menorquinischen Bariton Joan/Juan Pons cf. Calderón, im Dr.

öffentliches Leben außerhalb des (eigentlichen) Opernbetriebs international breit mitverfolgt wurde, wurde und wird die Mehrfach-(in diesem Fall: Doppel-)Auftrittsnamigkeit auch außerhalb Spaniens wahrgenommen und im Gebrauch (etwa in traditionellen Medien) metaonymisch thematisiert.³² Die öffentlich ebenfalls als katalanisch wahrgenommene Montserrat Caballé³³ hatte bereits einen katalanisch anmutenden Auftrittsnamen aus ihren Vornamen und aus ihren Familiennamen in Verwendung, wovon ihr Familienname in kastilisisierter Grafie realisiert wurde.³⁴

Beibehaltungen der Auftrittsnamen

Eine weitgehend unauffällige namengebrauchsbezogene Wahl- und Gestaltungsmöglichkeit besteht darin, einen Namenwechsel nicht zu vollziehen, der diskursiv möglich wäre bzw. – für mit den jeweiligen diskursiven Praktiken Vertraute auffälliger – diskursiv vorgesehen ist. Bei Gesetzeslagen und Namensrechten, die Familiennamenwechsel bzw. -Hinzunahmen bei Heirat für die betroffenen Frauen vorsahen, bedeutete die häufige Beibehaltung von Auftrittsnamen (z. B. *Anja Silja*³⁵ nach der Verheiratung der bereits unter diesem Namen bekannten Sängerin mit dem Dirigenten Christoph von Dohnányi oder auch *Christa Ludwig* nach Verheiratung der ihrerseits bereits unter diesem Namen bekannten Sängerin mit einem ebenfalls bekannten Opernsänger, nämlich Walter Berry) Kontinuität als ‚Marke‘ unabhängig von einer möglichen namensrechtskonformen Änderung ihres Familiennamens im außerberuflichen Gebrauch. Dieses Identitätskontinuitätsbruchproblem – das auch bei hinkender Namen(s)führung, etwa von Auftrittsnamen einerseits und ‚bürgerlichen‘ Gesamtnamen bestand bzw. besteht bzw. als solches wahrgenommen werden konnte oder kann – betraf nicht nur Künstlerin-

³² Diskursiv gestützt wurde die von diesen beiden Sängern ostentativ gelebte katalanische Identität u. a. durch Aufnahme katalanischer Lieder in ihre Konzertrepertoires, cf. etwa JA *L'emigrant* und JC *L'emigrant*. Aus der Darbringung eines katalanischen Liedes allein ist nicht eindeutig auf eine katalanische Identität bzw. katalanische Identitätsanteile der darbringenden Person schließbar. So ist z. B. das von Rolando Villazón im Liceu gesungene RV *Pel teu amor* als Reverenz an das Publikum, die Veranstaltungsort und/oder den Veranstaltungsort, wohl kaum jedoch als Referenz auf eigene katalanische Identitätsanteile des Sängers zu interpretieren.

³³ Im Deutschen wurde der Vorname ihres Auftrittsnamens oft französisch ausgesprochen, was bei primär als SPANISCH Geframten in ihrer Lebenszeit unüblich gewesen wäre. Ebenso dürfte ihr Wirken in Zusammenhang mit Josep Carreras Assoziationen in Richtung KATALANISCH gelenkt haben – cf. auch MC/JC *El cant dels ocells*.

³⁴ Zu einer auch morphologischen Kastilisierung ihres Familiennamens (nämlich *Caballero*) war es nicht gekommen. Eine grafische Rekatalanisierung ihres Auftritts-(in diesem Fall: Familien-)Namens nahm sie nicht vor. Auch Josep Carreras behielt, zumindest bis dato (und inzwischen ist er als Sänger zurückgetreten), seinen Auftritts Familiennamen grafisch unverändert bei.

³⁵ Dieser Auftrittsnamen besteht aus zwei mit Vornamen des Gesamtnamens der Namenträgerin bestückten Elementen (als Gesamtname der betreffenden Sängerin führt deAS *Anja Silja Regina Langwagen* an), wovon der zweite, *Silja*, die Familiennamenfunktion zugesprochen bekam bzw. wodurch diese diskursiv weitergetragen wurde.

nen, und Opernsängerinnen konnten, wie u. a. auch andere Künstlerinnen, als *role models* bezüglich des Beibehalts ihrer Geburtsnamen in Staaten fungieren, deren Namensrechte entsprechend reformiert wurden, womit diskursiv Genderpolitik vorangetrieben wurde.

Weitere Einordnungs- und Anknüpfungsmöglichkeiten

Der vorliegende Beitrag zielte darauf ab, einem diskursiv involvierten Opernpublikum eine bessere Lesbarkeit von Opernsänger:innennamen als Zeichen kultureller Diskurse aufzuzeigen. Die hier behandelte Thematik ist anthroponomastisch besonders auch unter fragestellungsspezifischen Anwendungen und Kombinationen verschiedener Methoden vertiefbar; soziolinguistisch ist sie integrierbar in Untersuchungen weiterer sprachlicher Entwicklungen; auch gender-, berufsgruppen- oder milieubezogene Fragen sind von soziolinguistischem Interesse. Abschließend weise ich hier nicht nur auf das kleinere Thema von Sänger:innennamen in literarischen Werken jeglicher Art, sondern auf das derzeit insgesamt bestehende große Desideratum bezüglich Untersuchungen (v. a. fiktionaler) literarischer Namen (hier insbesondere Personennamen) aus linguistischer Perspektive hin und unterstreiche damit meine Wertschätzung der auch von Christopher F. Laferl vertretenen inter- und transdisziplinär gespeisten Kulturwissenschaft(en).

Bibliografie

- Calderón, Marietta (2011). Zur Pragmatik aktueller staatlicher romanischer Personennamensysteme, in: Lavric, Eva; Pöckl, Wolfgang; Schallhart, Florian (Hgg.). *Comparatio delectat. Akten der VI. Internationalen Arbeitstagung zum romanisch-deutschen und innerromanischen Sprachvergleich. Innsbruck, 03.-05. September 2008*. Vol. 2. Frankfurt am Main [et al.], Lang, S. 791-812.
- Calderón, Marietta (2018). ... *poi le parole*: Lernalphatische Strategien zur Phonetik der Bühnen(fremd)sprache Italienisch, in: Gärtig, Anne-Kathrin; Bauer, Roland; Heinz, Matthias (Hgg.). *Pragmatik – Diskurs – Kommunikation. Festschrift für Gudrun Held zum 65. Geburtstag. Pragmatica – discorso – comunicazione. Saggi in omaggio a Gudrun Held per il suo 65^{mo} compleanno*. Wien, Praesens, S. 23-36.
- Calderón, Marietta (2019). ... *poi le parole*: Distinción fonética und Seseo in öffentlichen Realisierungen von Agustín Laras *Granada*, in: Calderón, Marietta; Carmen Konzett-Firth (Hgg.). *Dynamische Approximationen. Festschriftliches pünktlichst zu Eva Lavrics 62,5. Geburtstag*. Berlin [et al.], Lang, S. 413-443.
- Calderón, Marietta (2020). ... *poi le parole*: Humor in Konzertauftritten von OpernsängerInnen, in: Klopff, Johannes; Gabriel, Manfred; Frass, Monika (Hgg.). *Impuls – Idee – Innovation*. Salzburg, Paracelsus Buchhandlung & Verlag, S. 63-103.

- Calderón, Marietta (im Dr.): ... *poi le parole*: Anthroponymische Identitätskonstruktionen bei Opernsänger:innen, in: *Österreichische Namenforschung*, Nr. 50.
- Killius, Rosemarie (2021). *Maria Cebotari: „Ich lebe, um zu singen“*. *Opernlegende und Filmstar*. Berlin, Frank & Timme.
- Laferl, Christopher F. (2005). „*Record it, and let it be known*“. *Song Lyrics, Gender and ethnicity in Brazil, Cuba, Martinique, and Trinidad and Tobago from 1920 to 1960*. Wien, LIT.
- Leyrer, Georg: Anna Netrebko hatte „Angst, alles zu verlieren“. Opernstar. Im Interview mit der „Zeit“ spricht Netrebko über Putin und Krieg, in: *Kurier*, 2. Juni 2022, S. 33.
- Nübling, Damaris; Fahlbusch, Fabian; Heuser, Rita (2015). *Namen. Eine Einführung in die Onomastik*. 2. Auflage. Tübingen, Narr Francke Attempto.

Internetreferenzen

- [caJAiG] https://ca.wikipedia.org/wiki/Jaume_Aragall_i_Garriga (14.12.2022).
- [deAS] https://de.wikipedia.org/wiki/Anja_Silja (15.12.2022).
- [deGM] https://de.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Meyerbeer (15.12.2022).
- [deJA] https://de.wikipedia.org/wiki/Jaume_Aragall (14.12.2022).
- [deLA] https://de.wikipedia.org/wiki/Luigi_Alva (14.12.2022).
- [deLW] https://de.wikipedia.org/wiki/Leonard_Warren (14.12.2022).
- [deMI] https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Ivogün (15.12.2022).
- [deWDF] https://de.wikipedia.org/wiki/Willi_Domgraf-Fassbaender (15.12.2022).
- [enGL] [https://en.wikipedia.org/wiki/George_London_\(bass-baritone\)](https://en.wikipedia.org/wiki/George_London_(bass-baritone)) (15.12.2022).
- [enKD] https://en.wikipedia.org/wiki/Kirk_Douglas (14.12.2022).
- [enLO] https://en.wikipedia.org/wiki/Lisette_Oropesa (14.12.2022).
- [enLW] https://en.wikipedia.org/wiki/Leonard_Warren (14.12.2022).
- [enRM] https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Merrill (15.12.2022).
- [enRT] https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Tucker (15.12.2022).
- [esJA] https://es.wikipedia.org/wiki/Jaume_Aragall (14.12.2022).
- [esLA] https://es.wikipedia.org/wiki/Luigi_Alva (14.12.2022).
- [esLW] https://es.wikipedia.org/wiki/Leonard_Warren (14.12.2022).
- [esPD] https://es.wikipedia.org/wiki/Plácido_Domingo (14.12.2022).
- [frJVD] https://fr.wikipedia.org/wiki/José_van_Dam (15.12.2022).
- [frLW] https://fr.wikipedia.org/wiki/Leonard_Warren (14.12.2022).
- [frRV] https://fr.wikipedia.org/wiki/Rolando_Villazón (15.12.2022).
- [ptBS] https://pt.wikipedia.org/wiki/Bidu_Sayão (14.12.2022).
- [wwwJRG] <https://www.operadeparis.fr/artistes/julie-robardgenre> (15.12.2022).

Videos

- JA *L'emigrant*: <https://www.youtube.com/watch?v=4NLpP-CX2DI> (15.12.2022).
- JC *L'emigrant*: <https://www.youtube.com/watch?v=pTsxqbU3yw> (15.12.2022).
- MC/JC *El cant dels ocells*: <https://www.youtube.com/watch?v=VWJASo6ZSHU> (15.12.2022).
- [NH] *Hai gia vinta la causa*: <https://www.youtube.com/watch?v=jywYVsSphkQ> (14.12.2022).

[NL] Master Class with Thomas Hampson: Noam Lowenstein – Mozart: *Rivolgete a lui lo sguardo*: <https://www.youtube.com/watch?v=atAXdNwL5A0> (14.12.2022).
RV *Pel teu amor*: <https://www.youtube.com/watch?v=4Qz-dpezqa4> (13.12.2022).
SP *Ständchen*: <https://www.youtube.com/watch?v=oJiLd44gimM> (14.12.2022).

A porta

Luiz Ruffato

Decidimos passar o fim de semana na praia de Chidenguele, perto de Xai-Xai, onde o doutor Pedro Manjate tinha uma casa de veraneio. Éramos seis pessoas: três moçambicanos, um norte-americano, uma suíça e eu. Dividimos o grupo em três carros e combinamos que na manhã seguinte percorreríamos os quase trezentos quilômetros da Estrada Nacional 1, que, nosso anfitrião garantiu, encontrava-se em boas condições, mesmo após tantos anos de guerra. Quando nos despedimos, renunciei a acompanhar meus colegas do escritório do Banco Mundial em Maputo, Brandon Fordham e Anne Schaffhauser, numa incursão ao Clube Naval, onde à tarde, após o expediente, degustávamos um ótimo alvarinho gelado, bem em conta, assistindo o sol se pôr nas águas do Oceano Índico, atrás da ilha da Inhaca. Fui direto para o hotel em que estava hospedado, o Southern Sun, na avenida da Marginal, para terminar um relatório que já se achava atrasado, não por culpa minha, mas do calor e da umidade moçambicanas.

Às oito horas em ponto, Fordham encostou o Hilux branco na porta do hotel, acompanhado de Anne. Fordham vestia-se como para um safári – camisa e bermuda cáqui, chapéu com proteção de nuca e óculos-aviador –, enquanto Anne trajava uma camisa de manga comprida branca, bermuda jeans, bota meio-cano, chapéu caubói e espalhafatosos óculos-de-sol de lentes azuis. Enquanto esperávamos, Fordham, em inglês, me contava piadas – ele possuía um estoque interminável –, e Anne demonstrava todo o seu tédio, afundada numa poltrona do saguão climatizado. Às oito e meia, apareceu a doutora Rita Anupchandra, com quem eu iria viajar, num Land Rover preto. Quinze minutos depois surgiu o doutor Manjate dirigindo um Land Cruiser cinza, na companhia do mulungo Fernandes da Cunha, um branco moçambicano, fumante compulsivo.

O doutor Manjate, formado em medicina em Nancy, com especialização em saúde pública na universidade Claude Bernard, em Lyon, prestava consultoria ao escritório local. Afável e generoso, vinha de uma linhagem changana muito pobre da província de Gaza e não se cansava de creditar sua ascensão social aos ditames da revolução socialista, embora, reservadamente, fosse bastante crítico aos rumos tomados pela política no país. Fernandes da Cunha, sujeito estranho,

nunca soube seu prenome, fanático defensor de Samora Machel, formado em Engenharia Química em Moscou, servia como uma espécie de ponte com os órgãos do governo, sem o qual nenhum projeto avançava. A doutora Anupchandra, sócia de uma empresa de advocacia, descendente de comerciantes hindus instalada em Moçambique em fins do século XIX, também prestava consultoria ao escritório local.

Tivera um único e breve contato com a doutora Anupchandra, no dia anterior, durante uma reunião para discutir questões burocráticas. Ela impunha-se pela delicadeza, traduzida em gestos tranquilos, pelo vistoso sári predominantemente amarelo que ressaltava a pele morena do rosto, o bindi laranja entre os inteligentes olhos pretos esfumados com kajaal. Mas, o que mais me chamou a atenção, foram os cabelos curtíssimos, começando a ficar grisalhos, embora ela parecesse jovem ainda, uns quarenta anos, talvez.

Passava um pouco das nove horas, quando deixamos a avenida da Marginal, e quarenta minutos depois alcançamos Marracuene, onde se iniciava efetivamente a nossa viagem. Nesse período, pouco falamos, apenas trivialidades, e aproveitei para reparar que de maneira gradativa os hotéis, mansões e condomínios de luxo beira-mar iam sendo substituídos por bairros de classe média, depois por casas modestas e afinal por caniços, nome que dão às favelas. Formávamos a ponta final do pequeno comboio. A estrada de mão-inglesa continuava, a partir de Marracuene, em pista simples, sem acostamento, atravessando a extensa savana. Cruzávamos com chapas, vans que substituem os machimbombos, os inexistentes ônibus de transporte público, seguindo em alta velocidade, superlotados, presa fácil para os policiais postados estrategicamente, prontos para extorquir o dinheiro do refresco. De vez em quando, ultrapassávamos algum *my love*, irônica denominação para caminhonetes que carregam os passageiros agarrados uns aos outros, ao vento, na carroceria. Cortávamos humildes povoados, de ruas sem asfalto, esgoto vertendo pelas valas, poças de água estagnada, mulheres enroladas em coloridíssimas kapulanas, bebê às costas embrulhado em ntehes, caminhando sob o sol esturricante.

Quando, por volta das onze e quarenta, paramos para almoçar, em Macia, havíamos estabelecido algum grau de intimidade. Falei para a doutora Anupchandra sobre meu trabalho no Banco Mundial; informei que na segunda-feira regressaria para Washington, via Addis Abeba; contei da minha vida um tanto quanto atribulada por causa dos inúmeros deslocamentos; descrevi as trágicas contradições que conformam o Brasil. Por seu turno, embora bastante reservada, ela revelou que pertencia a uma família oriunda de Diu, da casta vania, que migrou para a região de Inhambane, onde nascera; que estiveram em Moçambique por cinco gerações; que durante os conflitos nacionalistas mudaram-se para Leicester, na Inglaterra; que, sendo seus pais liberais, fez advocacia em Coimbra e doutorou-se em direito

internacional no King's College, em Londres; que, não sendo seus pais tão liberais assim, fugiu, de um casamento arranjado, para Lisboa, decidindo-se permanecer solteira; que voltara para Maputo há exatos dez anos.

O doutor Manjate disse, entusiasmado, que escolhera aquele restaurante de beira de estrada, sem nome, ao lado de um posto de combustíveis, porque ali se fazia o melhor caril de amendoim de galinha de todo o país. O local, bem simples, amplo salão aberto, bolas de plástico transparente cheias de água penduradas do teto para espantar os mosquitos, chão de cimento grosso, cadeiras rústicas de palha, mesas cobertas por toalhas impermeáveis estampadas. Atencioso, ele explicou que pediria um prato vegetariano para a doutora Anupchandra, mas ela, envolta num deslumbrante sári azul-celeste, falou que trouxera sua própria refeição, acondicionada num cooler guardado no carro, que resgataria quando nós fôssemos servidos. Todos pedimos cerveja para aplacar o calor – à exceção da doutora Anupchandra, que preferiu suco de canho -: doutor Manjate, Fordham e eu, a 2M; Anne, a Laurentina preta; Fernandes da Cunha, a Manica, além de um cálice de nipa, fortíssima aguardente de folhas de caju.

Conformados, aguardamos a chegada da comida, por cerca de uma hora. Numa das pontas da mesa, esbanjando simpatia, Fordham narrava casos engraçadíssimos, em seu excelente português-brasileiro com leve sotaque nordestino, aprendido num intercâmbio em Recife. Doutor Manjate e eu o ouvíamos com legítimo interesse, enquanto a doutora Anupchandra sorria, gentil, e Anne bocejava. Competente especialista em gestão de recursos naturais, Anne pouco interessava-se pela cultura local, a não ser por arte popular, que, segundo observava Fordham, com sarcasmo, ela adquiria às dúzias, atraída não por questões estéticas, mas meramente especulativas. Na outra ponta da mesa, Fernandes da Cunha, metido numa guayabera marrom, mirava compenetrado por trás da fumaça de seu Peter Stuyvesant, como se tentasse revolver o âmago de cada um de nós.

Após o almoço, o caril de amendoim de galinha acompanhado por chima de arroz e muito piripiri, realmente maningue naice, como saudou o doutor Manjate, forma de os moçambicanos dizerem “muito bom”, retomamos a viagem. Antes, porém, nos divertimos contemplando Anne rodeada pelos dumbanengueiros, que, percebendo seu interesse, tentavam impingir-lhe esculturas em pau-preto e sândalo, cestarias, kapulanas, baticues, ímãs de geladeira artesanais com as cores da bandeira nacional, pacotes de castanha de caju e de amendoim torrados. Eram quase duas horas, quando novamente pegamos a estrada. Não sei se incomodada pelo monótono descortinar da paisagem ressequida, uma palhota aqui, outra ali, ou se estimulada pelo ambiente de camaradagem que havia se estabelecido entre nós, a doutora Anupchandra perguntou de súbito se eu sonhava muito. Surpreso com a insólita questão, demorei para responder que sonhava pouquíssimo, e, pior, quase

nunca lembrava dos sonhos. Quando acordo, as imagens se desmancham como a fumaça do cigarro do Fernandes da Cunha, lembro que usei essa comparação.

A doutora Anupchandra tornou ao silêncio e assim dirigiu por mais alguns quilômetros. De repente, deu um profundo suspiro, disse, “Vou contar-te uma história, uma . . . estranha história”, e, em seu português-europeu impecável, entremeado por uns poucos termos afetivos em guzerate, revelou que durante quase três meses teve um sonho recorrente: caminhava por um lugar agradável, espécie de jardim cheio de árvores, até que se deparava com uma porta de madeira suspensa no nada, alta, pesada, larga, entalhada com ricas efígies do panteão hindu. Ela aproximava-se da porta e tentava empurrá-la, mas, por mais força que fizesse, não conseguia abri-la. Acordava no meio da noite, com dor de cabeça, suada, angustiada, “o coração tumultuado” – palavras dela. E calou-se por instantes, como se tentando livrar-se de uma recordação ruim. Essa perturbação durou noite após noite, a ponto de ela temer o momento de se recolher, pois sabia que bastava fechar os olhos para o sonho se repetir, o que a deixava cada vez mais agitada e ansiosa. Um domingo, em que conversava pelo skype com sua mata (mãe) em Leicester – havia enfim se reconciliado com a família –, viu a dadi (avó paterna) cruzar o campo do vídeo e, de imediato, sentiu inexplicável necessidade de falar com ela. A velha postou-se desajeitada à sua frente e, depois de, quieta, ouvi-la contar sobre aquele singular acontecimento, disse que os ancestrais reclamavam sua presença nas terras de origem. A doutora Anupchandra achou curiosa a interpretação, mas não a levou a sério, afinal não possuíam mais qualquer vínculo com a Índia há pelo menos três gerações – a própria dadi, embora nascida em Dadrá, depois do casamento, arranjado, nunca mais retornara ao país.

Cerca de quinze dias mais tarde, após um almoço de trabalho no Café Acácias, ela resolveu passar por uma agência de turismo, na avenida Julius Nyerere, para organizar as férias. Apesar de exausta por conta das noites insones, ela reconhecia-se feliz naquela sexta-feira, começo de setembro, pela perspectiva próxima de passear à toa pelas ruas de Paris ou quem sabe desfrutar as belezas do Rio de Janeiro, de que tanto ouvira falar. O doutor Lucílio Malenga, sócio no escritório, oriundo de uma família guitonga, de Inhambane, conhecida de seus pais, afirmava que ela devia seu cansaço ao estresse, e vinha mesmo atuando em demasia nos últimos tempos. Ao longo de quase duas horas, a doutora Anupchandra examinou em detalhes os prospectos que a atendente apresentava, até que, quase convencida a visitar Viena, Praga e Budapeste, viu-se, por acaso, atraída por um folheto sobre Jaipur, “a cidade cor-de-rosa do Rajastão”.

Lembrou-se, então, da dadi, e definiu, sem mais pensar, que iria para Jaipur. Discutiu com a atendente os pormenores do roteiro – passagens, deslocações, hospedagem, guias – e acertaram que na segunda-feira voltaria para assinar o contrato e fazer o pagamento. No fim de semana, acompanhou uns clientes chineses, em-

presários da construção civil, num tour pela Reserva dos Elefantes, a uns duzentos quilômetros de Maputo, para observarem animais selvagens livres na natureza – além de elefantes, zebras, girafas, hipopótamos, crocodilos, antílopes, aves. Ao regressar à sua casa, em Sommerschild, no domingo, começou a passar mal, e considerou que pudesse ser decorrência do sol, ao qual ficara bastante exposta, ou de algo que tivesse comido. Naquela noite, a porta emergiu em seu sonho ainda mais nítida, quase real, e despertou suando, dores no corpo, febre, e um imenso cansaço que a impediu de levantar da cama para trabalhar. À tarde, procurou o Hospital Central e um médico diagnosticou infecção na garganta, receitou anti-biótico e antitérmico, sugeriu repouso.

Tomou os remédios, desligou o celular, deitou-se e só acordou no dia seguinte. No escritório, a secretária, senhorita Salima Rahman, informou que uma pessoa da agência de turismo a havia procurado, com insistência. Ela pediu para a senhorita Salima ligar, se desculpendo, e dizer que passaria lá durante a semana. Mas os dias se consumiram em inúmeras reuniões e, sem que percebesse, outro sábado se anunciou. Embora recuperada da infecção na garganta, continuava a acordar toda madrugada, trêmula, coberta de suor, acossada pelo sonho com a porta. Então, se questionou: desejava mesmo visitar Jaipur, uma região que, apesar de parecer fascinante, nada a vinculava aos antepassados, ou deveria dirigir-se a Diu, onde reencontraria o solo no qual pisaram os purvajos (ancestrais) e de onde partira a kutumba (família) para nunca mais voltar? Encarregou a senhorita Salima de marcar passagens e reservar hotel – viajaria para Diu, não como turista, mas como alguém que regressa à terra-natal!

Aguardou o fim das monções e embarcou para Diu – via Johannesburg, Pointe La Rue, nas Ilhas Seychelles, e Bombaim –, num total de vinte e quatro horas de jornada, entre voos, espera pelas conexões, fuso horário. O coração acelerou ao distinguir, através da pequena janela do turbo-hélice da Alliance Air, a curta pista do modestíssimo aeroporto de Diu, que parecia irromper diretamente das águas azul-esverdeadas do Mar Arábico. Sentia-se abraçada ela alegria de alguém que retorna, após anos de ausência, para rever parentes e amigos. Segurando um cartaz com o nome da doutora Anupchandra, um jovem vigiava o saguão para conduzi-la ao Krishna Park Resort. Abordou-a em péssimo inglês, ela respondeu em guzerate, surpreendendo-o. Encontrava-se tão enlevada que, contrariando seu natural retraimento, pediu que ele dissertasse sobre Diu, o que o fez contentíssimo. A árida paisagem que corria lá fora avivava impossíveis recordações de sua infância em Inhambane, de onde havia saído com quatro anos de idade . . .

Percorreram quase toda a Airport Road sem cruzar com viva alma. Somente ao aproximar-se do hotel é que divisou alguns tuque-tuques – versão indiana dos txopelas moçambicanos. Meia-hora mais tarde encontrava-se confortavelmente instalada num cômodo com magnífica vista para as águas escuras do lago Gand-

hipara. Achava-se bem-disposta, embora exaurida. Desarrumou as malas, tomou um banho, almoçou. Voltou ao quarto para descansar. Pegou um livro, começou a ler, adormeceu. Despertou horas depois, confusa, o sol já posto, vomitando, sentindo calafrios, febre, dores no corpo. Ligou para a recepção solicitando ajuda e recordava, em cenas intermitentes, que surgiu uma cadeira de rodas, depois um carro, as luzes da recepção do Hospital do Governo, o médico explicando que teria que ser internada . . .

Emocionada, a doutora Anupchandra calou-se. Atravessamos a ponte sobre o rio Limpopo e entramos na província de Gaza. Seguindo o pequeno comboio, estacionamos na praça em frente ao prédio do Conselho Municipal de Xai-Xai. O doutor Manjate nos reuniu, anunciou que agora faltava menos de uma hora para alcançarmos a praia de Chidenguele e que necessitava fazer algumas compras para abastecer a casa. Fordham sugeriu que, enquanto aguardávamos, tomássemos uma cerveja no bar que descobriu na entrada do hotel Kaya Kahina, mas só o Fernandes da Cunha aceitou o convite, entusiasmado. A doutora Anupchandra ofereceu-se para acompanhar Anne a uma loja de artesanato e eu resolvi explorar as imediações. Acabei me deparando com um enorme terminal de chapas, improvisado num terreiro poeirento, água suja escorrendo pelas valetas. Ainda que incomodado pelos mosquitos, fiquei perambulando curioso pelo dumbanengue, a observar a imensa algazarra. Cerca de uma hora mais e estávamos novamente na estrada.

Logo que nos reacomodamos no carro, a doutora Anupchandra comentou, divertida, que, após muito regatear, Anne Schaffhauser comprara algumas esculturas tsongas. Mas, depois, enclausurou-se no silêncio, como se distraída da história que vinha me contando. Eu desejava saber o que acontecera, mas encontrava-me num dilema: se perguntasse, poderia parecer indiscrição; se não perguntasse, poderia parecer desinteresse. Assim, passaram-se uns vinte minutos, eu, hesitante, observando entediado a savana que se desdobrava no horizonte, de quando em quando um gigantesco e frondoso imbondeiro. Ao alcançarmos Chongoene, por algum motivo, talvez refeita da extremada turbacão a que se submetera, evocando memórias, ela, de repente, retomou a conversa.

Dois dias hospitalizada, dois dias perdidos, exclamou. Frustrada, pois queria percorrer a região, procurar as marcas deixadas pelos antepassados, reconhecer-se entre as pessoas nas ruas, simplesmente desperdiçara o tempo imobilizada num leito incômodo, de onde, pela janela, adivinhava a agitação da cidade, sem dela poder desfrutar. Tomou um táxi, regressou ao hotel. Embora sentindo-se melhor, percebia-se muito débil, sem qualquer diagnóstico preciso sobre o mal que minava sua saúde, condição que alimentava uma angústia mais e mais crescente. Após o almoço, caminhou devagar pelo pátio coberto de palmeiras. Triste e fatigada, cochilou à beira da piscina. E de novo sonhou com a porta. E de novo acordou

afлита. Decidida a espantar o desânimo que se apoderara do corpo, ergueu-se, e, a passos vacilantes mas determinados, cruzou o estacionamento, ultrapassou o portão, atravessou a estrada.

Após andar menos de cem metros, faltaram-lhe forças. Enfiou-se num parque à procura de lugar para retomar o fôlego. Avançou com dificuldade por uma alameda, o sol a pino, e, de repente, viu-se tomada de profunda comoção: havia penetrado no jardim que aparecia em seu sonho! Não restava qualquer dúvida. Reconhecia cada árvore, cada pedra, cada clareira. As pernas bambas, o coração tumultuado, buscou continuar em frente, mas as vistas súbito escureceram. Por quanto tempo quedou paralisada, prisioneira da treva mais terrível? A doutora Anupchandra não sabia. Um minuto, dez minutos, meia-hora. Quando se recuperou, ainda subjugada pelo pânico, percebeu, a curta distância, a porta, a alta, pesada e larga porta de madeira, entalhada com ricas efígies do panteão hindu. Encharcada agora de alegria, dirigiu-se apressada ao templo. Subiu os degraus, empurrou a porta... ela não abriu...

Desapontada, forçou-a, ela não cedeu... Só então notou que, de longe, um pandita, vestindo um dhoti branco, contemplava a cena. Pouco a pouco, ele se aproximou, até estacar a seu lado. Perguntou o que ela estava tentando fazer. Respondeu que queria entrar no templo. Ele disse que ela não podia. Perguntou por quê. Ele respondeu que ela se encontrava muito doente e que deveria voltar de imediato para a terra de onde vinha. Terminou de falar, virou-se, sumiu entre as árvores. Desesperada, a doutora Anupchandra tentou antecipar a volta, sem sucesso. Então, renunciando às passagens já pagas, na manhã seguinte contratou um carro com motorista e venceu, em oito horas e meia, os trezentos e sessenta quilômetros que separam Diu de Ahmedabad, onde, imaginava, conseguiria embarcar mais rapidamente. E, de fato, em pouco tempo já se achava dentro de um avião rumo a Maputo, via Doha e Johannesburg. Durante todo o trajeto, sentiu que esvaía-se em febres, náuseas, dores de cabeça e nas articulações. Chegou mesmo a pensar que não alcançaria Moçambique, e viu-se soterrada pela melancolia, mais que pela angústia. Ao desembarcar no aeroporto de Mavalane, em Maputo, parecia terem transcorrido meses desde sua partida, quando apenas uma semana se passara. Ainda que exausta, mal chegou em casa, abandonou as malas, tomou um táxi, correu para o hospital Lenmed. Lá, internaram-na imediatamente, tal seu estado de depauperação. Após uma série de exames, constataram que ela sofria de leucemia mielóide crônica... Isso havia acontecido há dois anos. Submeteu-se à radioterapia e à quimioterapia. Perdeu cabelos, ganhou peso, recuperou a fé, da qual se afastara desde a adolescência rebelde em Leicester. Agora, sempre que possível, realizava um pujá no templo da Comunidade Hindu, na avenida Guerra Popular.

Tínhamos largado o asfalto da rodovia e rodávamos por uma estrada de chão, entre dunas, margeando as águas tranquilas do lago Inhampavala. A doutora Anupchandra suspirou, e concluiu: Nunca mais tive aquele sonho . . .

Beiträger:innen

Kathrin Ackermann ist außerordentliche Professorin für französische und italienische Literaturwissenschaft am Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg.

Marietta Calderón ist Assistenzprofessorin für französische und iberoromanische Sprach- und Kulturwissenschaft am Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg.

Márcio Correia Campos ist Professor für Architektur an der Fakultät für Architektur der Universidade Federal da Bahia (Brasilien).

Agustín Corti ist assoziierter Professor für spanische und lateinamerikanische Literatur- und Kulturwissenschaft sowie Fremdsprachendidaktik am Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg.

Markus Ebenhoch ist assoziierter Professor für Iberoromanische Literatur- und Kulturwissenschaft am Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg.

Patrick Greaney ist Professor für Germanistik an der University of Colorado Boulder (USA).

Peter Kuon ist emeritierter Professor für französische und italienische Literaturwissenschaft am Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg.

Claudio C. Novaes ist Professor an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia (Brasilien).

Veronika Österbauer ist Lektorin am Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut des Bundes für Qualitätssicherung im österreichischen Schulwesen.

Romina Palacios Espinoza ist Dissertantin am Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg. Sie promoviert im Bereich der iberoromanischen Literaturwissenschaft.

Ralph Poole ist Professor für Amerikanistische Literatur- und Kulturwissenschaft am Fachbereich Anglistik und Amerikanistik der Universität Salzburg.

Bernhard Pöll ist Professor für Iberoromanische Sprachwissenschaft am Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg.

Michael Rössner ist emeritierter Professor für Romanische Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Luiz Ruffato ist ein bekannter und mehrfach prämierter brasilianischer Schriftsteller. Seine Werke wurden mit dem *Prêmio São Paulo* (2001), dem *Prêmio Machado de Assis* (2001), dem *Prêmio APCA* (2005), dem *Premio Casa de las Américas* (2013), dem *Prê-*

mio Jabuti (2015) und dem *Internationalen Hermann-Hesse-Übersetzerpreis* (2016, gemeinsam mit seinem Übersetzer Michael Kegler) ausgezeichnet.

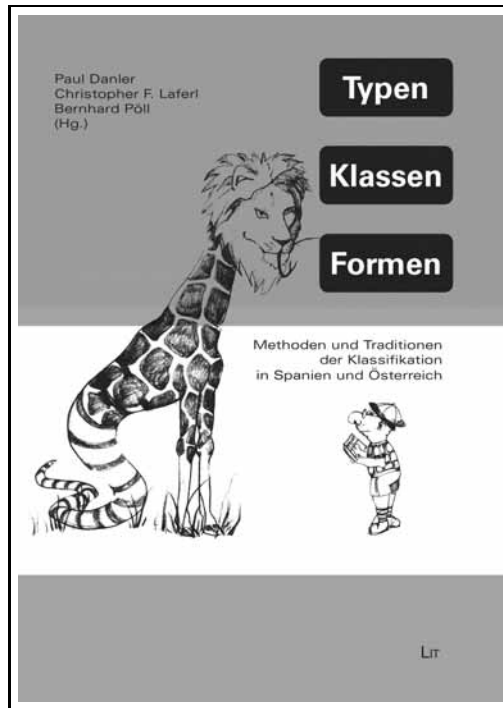
Birgit Wagner ist emeritierte Professorin für Romanische Literaturwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Wien.

Dorothea Weber ist Professorin für Klassische Philologie am Fachbereich Altertumswissenschaften der Universität Salzburg.

Susanne Winter ist außerordentliche Professorin für italienische und französische Literaturwissenschaft am Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg.

Oliver Zimmermann ist Dissertant am Fachbereich Romanistik der Universität Salzburg. Er promoviert im Bereich der iberoromanischen Literaturwissenschaft.

Austria: Forschung und Wissenschaft – Literatur- und Sprachwissenschaft



Paul Danler; Christopher F. Laferl; Bernhard Pöll (Hg.)

Typen – Klassen – Formen

Methoden und Traditionen der Klassifikation in Spanien und Österreich
Klassifizierungen und Typologisierungen in zwei philologischen Disziplinen, der Linguistik und der Literaturwissenschaft, und in zwei verschiedenen sprachlichen bzw. nationalen Kontexten, Spanien und Österreich, bilden den roten Faden in diesem Band, der die Beiträge verschiedener Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus den beiden Ländern vereint.

Die Bandbreite der behandelten Themen reicht von der vergleichenden Typologie des Spanischen und Deutschen über Calderón-Adaptierungen am Wiener Burgtheater bis zu den unterschiedlichen Ausprägungen der Erinnerungskultur.

Bd. 26, 2013, 320 S., 34,90 €, br., ISBN 978-3-643-50519-4

LIT Verlag Berlin – Münster – Wien – Zürich – London

Auslieferung Deutschland / Österreich / Schweiz: siehe Impressumseite

Claudia Leitner; Christopher F. Laferl

Über die Grenzen des natürlichen Lebens

Inszenierungsformen des Mensch-Tier-Maschine-Verhältnisses in der Iberoromania

Für Alltagssensibilitäten wie auch für Fachdiskussionen in Wissenschaft, Kultur und Politik erweist sich das Thema der Liminalität des natürlichen Lebens gegenwärtig von besonderer Relevanz. Beginn und Ende des Lebens, die Mensch und Tier verbinden, erweisen sich in neuer Weise und in einem neuen Ausmaß verfügbar, während die vielfach allgegenwärtige Präsenz von Maschinen das natürliche Leben zunehmend dominiert und formt.

In diesem Band widmen sich BeiträgerInnen aus Österreich, Deutschland, Spanien, Lateinamerika, Großbritannien und den USA dem Zusammendenken kultureller Positionalität und „biologischer“ Liminalität.

Bd. 6, 2009, 296 S., 19,90 €, br., ISBN-DE 978-3-8258-0289-9,

ISBN-AT 978-3-7000-0641-1

Literatur: Forschung und Wissenschaft

Christopher F. Laferl

“Record it, and let it be known”

Song Lyrics, Gender, and Ethnicity in Brazil, Cuba, Martinique, and Trinidad and Tobago from 1920 to 1960

Popular music from Brazil and the Caribbean belongs to those cultural practices that are considered, both inside and outside of their countries of origin, to bear the indelible marks of ethnicity. On the basis of a corpus made up of over one thousand songs recorded between 1920 and 1960 in Brazil, Cuba, Martinique, and Trinidad and Tobago, “*Record it, and let it be known*” offers an exemplary textual analysis of the ways in which these countries’ main musical genres staged the encounters of the identity categories of ethnicity and gender in song lyrics during the decades preceding the emergence of more ideologically conscious musical currents. Special attention is paid to the following topics: the relations between ethnicity and national identity; the presence of Africa and slavery; the presentation of the gendered and ethnically marked body; and, finally, the description of cultural blackness.

vol. 6, 2005, 384 pp., 19,90 €, pb., ISBN 3-8258-7636-5

LIT Verlag Berlin – Münster – Wien – Zürich – London

Auslieferung Deutschland / Österreich / Schweiz: siehe Impressumseite

Dieser interdisziplinäre Sammelband führt Beiträge zusammen, die sich mit Inszenierungen in Film, Geschichte und Literatur sowie in den darstellenden und bildenden Künsten befassen. Sie spannen eine Richtschnur hinsichtlich derjenigen Elemente, die bei der Inszenierung und ihren Diskursen eine entscheidende Rolle spielen. Die Aufsätze stammen von langjährigen Kolleg:innen und Freund:innen des Romanisten Christopher F. Laferl, den Fragestellungen nach der Inszenierung von Leben, Identität und Geschichte seit vielen Jahren beschäftigen und dem diese Festschrift zugeeignet ist.

Agustín Corti, Markus Ebenhoch, Romina Palacios und Oliver Zimmermann forschen und lehren am Fachbereich Romanistik der Paris-Lodron-Universität Salzburg.

