

ISSN 2364-6705

BAND 3

# promptus

## WÜRZBURGER BEITRÄGE ZUR ROMANISTIK



**promptus**

**WÜRZBURGER BEITRÄGE  
ZUR ROMANISTIK**

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 978-3-946101-02-4

ISSN 2364-6705

© Verlag des promptus e.V., Würzburg 2017

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. Susanne Gehrman (Berlin)

Prof. Dr. Dieter Ingenschay (Berlin)

Prof. Dr. Johannes Kabatek (Zürich)

Prof. Dr. Irmgard Scharold (Erlangen)

Prof. Dr. Christof Schöch (Trier)

Prof. Dr. Angela Schrott (Kassel)

Textsatz: Julien Bobineau, Robert Hesselbach

Umschlaggestaltung: Julien Bobineau

Druck: BoD GmbH, Norderstedt

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier

<http://www.promptus-ev.de>



*promptus* – Würzburger  
Beiträge zur Romanistik

Band 3

Herausgegeben von

Julien Bobineau

Berit Callsen

Martina Gold

Julius Goldmann

Robert Hesselbach

Christoph Hornung

Benjamin Meisnitzer

Paola Ravasio

## Inhaltsverzeichnis

Die Herausgeberinnen und Herausgeber <b>Vorwort</b>	1
Elissa Pustka <b>Interview</b>	7
Alexandros Apostolidis-Gkarpousis (Piräus)/Christian Koch (Siegen) <b>Convergences et divergences dans les articles « Langage » de Louis de Jaucourt et « Langue » de Nicolas Beauzée. Une comparaison de deux articles de l'<i>Encyclopédie</i> de Diderot et D'Alembert</b>	19
Tobias Berneiser (Marburg) <b>Lissabonner Navigationen. Literarische Nautik und hetero-topischer Stadtdiskurs in José Cardoso Pires' <i>Lisboa – Livro de Bordo</i></b>	39
Bettina Book (Mannheim) <b>Komplementsätze im Spanischen</b>	67
Benedikt Dürner (Würzburg) <b>Der lyrische Triebtäter André Pieyre de Mandiargues Gewalt und Erotik im Gedichtband <i>L'Âge de craie</i></b>	83
Anja Hennemann (Potsdam) <b>« ainda é nova a música, i think » Zur Code-Alternation in portugiesischen online-Diskursen</b>	107
Amira Ibrahim <b>L'orientalisme français : définition et histoire</b>	127

Bauvarie Mouna (Genf)	
<b>Stratégies narratives et violence dans le roman post-colonial africain : le cas de la technique du fragmentaire dans <i>Le Pleurer-rire</i> d'Henri Lopès</b>	<b>149</b>
Moritz Rauchhaus (Berlin)	
<b>Topo-Analyse hin zur Ewigkeit: Catherine Pozzi zwischen Journal und Peau d'Âme</b>	<b>165</b>
Elena Schäfer (Frankfurt a.M.)	
<b><i>Veo veo. ¿Qué ves?</i> Durch Hör-Seh-Verstehen zu Mehrsprachigkeitskompetenz</b>	<b>183</b>
Johanna Thalhammer (Würzburg)	
<b><i>L'art de bien chanter</i> und Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen – Eine kontrastive Analyse von Texten der musikalischen Fachsprache im 18. Jahrhundert anhand von Auszügen aus <i>Code de musique pratique</i>, Rameau (1760) und <i>Der vollkommene Capellmeister</i>, Mattheson (1739)</b>	<b>203</b>



## Vorwort

Liebe Leserinnen und Leser,

Wir freuen uns sehr, dass Sie inzwischen die dritte Ausgabe von *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik* in den Händen halten können. In dieser Ausgabe zeigt sich wiederum auf bemerkenswerte Art und Weise die Forschungsbreite des wissenschaftlichen Nachwuchses der Romanistik: Die vorliegenden Beiträge widmen sich in ihren jeweiligen Teildisziplinen ganz unterschiedlichen Themen zu den Sprachen Italienisch, Französisch, Portugiesisch und Spanisch. Besonders hervorzuheben ist, dass in diesem Heft nun auch der erste Artikel aus der romanistischen Fachdidaktik veröffentlicht werden kann, die in den bisherigen Ausgaben noch nicht vertreten war.

Eine Besonderheit der Zeitschrift ist, dass die in ihr publizierten Autorinnen und Autoren automatisch für den Reinhard-Kiesler-Preis nominiert sind, den der Verein *promptus e.V.* alle zwei Jahre vergibt. Die Mitglieder des Vereins sind dazu aufgerufen aus den Beiträgen der jeweils letzten zwei Jahrgänge den besten Artikel im Bereich der romanistischen Literatur- und Sprachwissenschaft zu wählen. Am 18. Januar 2017 konnte der Verein im Rahmen einer Preisverleihung in der Würzburger Residenz zum ersten Mal junge Romanistinnen ehren. Die Vereinsmitglieder votierten für den Aufsatz « Vom ‹ bon sauvage › zum französischen Ritter par excellence. Die ‹ Matière de Bretagne › als Streitobjekt konkurrierender Erinnerungskulturen in Jean-Pierre Claris de Florians Mittelalternovelle *Bliombéris* (1784) » (2015) von Anna-Isabell Wörsdörfer (Gießen) sowie für den Beitrag « ‹ Nous multiplierons les chansons, les concerts, les spectacles ›. L'argumentation de François Hollande face aux attaques terroristes du 13 novembre » von Sandra Issel-Dombert und Aline Wieders-Lohéac (Kassel). Die Preisträgerinnen präsentierten ihre Arbeiten in einem Vortrag im Rahmen der Preisverleihung und gaben den anwesenden Gästen somit Einblicke in die Forschungstätigkeiten des wissenschaftlichen Nachwuchses.

Die Problematiken, die zu Beginn einer wissenschaftlichen Karriere auftreten können, waren eines der Themen des Interviews, das den vorliegenden Band eröffnet. Julien Bobineau und Robert Hesselbach führten

das Gespräch mit der Sprachwissenschaftlerin Prof. Dr. Elissa Pustka (Wien), die als Deutsche in Österreich ebenfalls auf die Unterschiede im Wissenschaftssystem der beiden Länder eingeht. Anschließend finden Sie in alphabetischer Reihenfolge die zehn Beiträge dieses Bandes.

Den Auftakt bilden **Alexandros Apostolidis-Gkarpousis (Piräus)** und **Christian Koch (Siegen)**, die in ihrem Beitrag « Convergences et divergences dans les articles ‹ Langage › de Louis de Jaucourt et ‹ Langue › de Nicolas Beauzée. Une comparaison de deux articles de l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert » die in der *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert veröffentlichten Artikel « Langage » und « Langue » von Luis de Jaucourt bzw. Nicolas Beauzée vergleichen. Die Autoren arbeiten dabei sowohl inhaltliche wie textstrukturelle konvergierende und divergierende Tendenzen heraus.

Mit seinem Beitrag « Lissabonner Navigationen. Literarische Nautik und heterotopischer Stadtdiskurs in José Cardoso Pires' Lisboa » schlägt **Tobias Berneiser (Frankfurt)** die Brücke zwischen zwei typischen literarischen Motiven: Die Stadt und die Seefahrt. Er zeigt, wie der Autor seine Lissabon-Darstellung auf der Basis nautischer Techniken räumlich konstruiert und identifiziert dabei eine Reihe von klassischen urbanen Heterotopien.

**Bettina Book (Mannheim)** beschäftigt sich in ihrem Artikel « Komplementsätze im Spanischen » in diachroner Perspektive mit den Komplementierungsstrategien, die das Verb sp. *conocer* eröffnet. Anhand einer qualitativen Korpusstudie kann die Autorin zeigen, dass diese Konstruktionen gerade im 16. und 17. Jahrhundert starke Verwendung fanden.

In seinem Artikel zum « Lyrischen Triebtäter André Pieyre de Mandiargues - Gewalt und Erotik im Gedichtband *L'âge de craies* » setzt sich **Benedikt Dürner (Würzburg)** mit den Prätexten und kulturellen Prägungen auseinander, die Mandiargues Präferenz für den Themenkomplex Erotik und Gewalt begründet haben. Über eine Detailanalyse zweier Gedichte tritt der freudsche Einfluss auf den Symbolisten deutlich zutage.

Mit dem Phänomen des *Code-switchings* beschäftigt sich **Anja Hennemann (Potsdam)** in ihrem Beitrag « ‹ ainda é nova a música, i think › Zur Code-Alternation in portugiesischen online-Diskursen ». Die Autorin untersucht in der korpusbasierten Untersuchung die syntaktische Integration und pragmatische Funktion von engl. *think*, *guess* und *mean* in portugiesisch-

sprachigen Online-Foren und kommt zu dem Schluss, dass es sich hierbei v.a. um ein diastatisch wie diaphasisch markiertes Phänomen handelt.

Darauf folgt **Amira Ibrahim (Minia)** mit einem Beitrag zu « L'orientalisme français : définition et histoire ». Darin eröffnet sich dem Leser ein interessanter Blick auf das Orientbild des Westens seit dem Zeitalter der Industrialisierung. Dabei wird auch der Begriff des *Orientalismus* an sich kritisch hinterfragt.

Das Genre des postkolonialen Romans unter dem Gewaltaspekt als Mittel der Darstellung untersucht **Bauverie Mounga (Genf)**. Darüber hinaus liefert der Beitrag eine historische Übersicht zum postkolonialen politischen System der in den Romanen behandelten Regionen. Als ein auffällig häufig verwendetes literarisches Procedere dient den Romanen das Fragmentierungsprinzip, wie anhand von Beispielen vorgeführt wird.

**Moritz Rauchhaus (Berlin)** bietet mit seiner « Topo-Analyse hin zur Ewigkeit: Catherine Pozzi zwischen *Journal* und *Peau d'Âme* » einen interessanten Einblick in die Gedankenwelt und insbesondere das Raumkonzept der Dichterin. Der Beitrag zeigt anhand ihrer philosophisch geprägten Texte, wie sie über ihr Unendlichkeitskonzept neue Räume hat erschließen wollen und Grenzen zu verschieben suchte.

In dem Beitrag « *Veo veo. ¿Qué ves?* Durch Hör-Seh-Verstehen zu Mehrsprachigkeitskompetenz » beschäftigt sich **Elena Schäfer (Frankfurt)** aus fachdidaktischer Perspektive mit dem Einsatz audiovisueller Medien im Fremdsprachenunterricht. Anhand der Analyse verschiedener Lehrwerke bzw. -filme zum Spanischen wird dabei herausgearbeitet, welchen Nutzen diese Medien beim Aufbau von Mehrsprachigkeitskompetenz in der Schule haben können.

Abschließend widmet sich **Johanna Thalhammer (Würzburg)** in ihrem Artikel « *L'art de bien chanter* und Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen – Eine kontrastive Analyse von Texten der musikalischen Fachsprache im 18. Jahrhundert anhand von Auszügen aus *Code de musique pratique*, Rameau (1760) und *Der vollkommene Capellmeister*, Mattheson (1739) » einer kontrastiven Analyse der musikalischen Fachsprache des Französischen und Deutschen im 18. Jahrhundert. Ihre Untersuchung zeigt dabei den Einfluss des Französischen und des Italienischen auf die musikalische Fachsprache des Deutschen.

Wir würden uns sehr freuen, wenn Sie interessierte Romanistinnen und Romanisten auf die Möglichkeit der Publikation in unserer Zeitschrift hinweisen könnten, damit wir auch in der nächsten Ausgabe die thematisch wie sprachlich vielfältigen Themen des romanistischen Nachwuchses abbilden können. Ermöglicht wird die Finanzierung dieser Publikation durch den gemeinnützigen Verein *promptus e.V.*, der sich die Förderung der Romanistik und ihrer Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler zum Ziel gesetzt hat und daher beispielsweise auch das Forum Junge Romanistik finanziell unterstützt. Aus diesem Grund freuen wir uns ebenfalls über neue Mitglieder und Spenden an den Verein. Alle Informationen finden Sie auf der Homepage des Vereins unter <http://www.promptus-ev.de/>

Wir wünschen Ihnen nun eine angenehme und interessante Lektüre!  
Die Herausgeberinnen und Herausgeber





## Interview mit Prof. Dr. Elissa Pustka

Prof. Dr. Elissa Pustka studierte Romanische Philologie (Französisch), Phonetik, Politikwissenschaft, Soziologie und Journalistik in München und Paris. 2003 schloss sie ihr Studium als Diplomjournalistin und Magistra Artium ab. In einem *cotutelle*-Verfahren promovierte sie bei Thomas Krefeld (München) und Bernard Laks (Paris) mit einer Arbeit zu *Phonologie et variétés en contact. Aveyronnais et Guadeloupéens à Paris* (2007 im Narr Verlag in Tübingen erschienen). Nach ihrer Habilitation (Titel der Habilitationsschrift: *Expressivität. Eine kognitive Theorie angewandt auf romanische Quantitätsausdrücke*, 2015 im Erich Schmidt Verlag in Berlin erschienen) vertrat sie zunächst eine Juniorprofessur, anschließend eine W2-Professur an der Universität München, bevor sie auf eine Professur an die Universität Wien berufen wurde, die sie seit September 2014 innehat. Zu Ihren Forschungsschwerpunkten gehören die Phonologie, Semantik und Pragmatik, Perzeption, Kognition und Emotion sowie die Varietätenlinguistik und die Sprachkontaktforschung (u.a. Kreolistik, Fremdsprachenlernen, Massenmedien).

**promptus:** Du hast neben einem romanistischen Studium ein Diplomstudium der Journalistik abgeschlossen und die Deutsche Journalistenschule besucht. Inwieweit ist diese Ausbildung für deine jetzige Tätigkeit als Romanistik-Professorin hilfreich?

**Prof. Pustka:** An der Journalistenschule haben wir intensiv geübt, präzise und verständlich zu schreiben. Heute ist es mir persönlich ein großes Anliegen, dies auch an meine Romanistik-Studierenden weiterzugeben, damit sie sich beim Verfassen wissenschaftlicher Texte nicht zu kompliziert ausdrücken; die Inhalte sind ja schon komplex genug. Daneben helfen Erfahrungen in journalistischer Recherche bei der sprachwissenschaftlichen Feldforschung, aber auch ganz praktisch im Uni-Alltag, wenn man zum Beispiel Informationen aus der Verwaltung braucht.

**promptus:** Den Geisteswissenschaften wird häufig vorgeworfen, dass sie ihre Forschungen nicht wirksam in die Gesellschaft tragen. Helfen journalistische

Kenntnisse demnach auch bei der Sichtbarmachung eigener Forschungsergebnisse?

**Prof. Pustka:** Als Professorin kann man diese Kenntnisse brauchen, da man viel Sichtbarkeit herstellen muss (z.B. Websites, Plakate und Flyer, Kontakte mit außeruniversitären Einrichtungen, populärwissenschaftliche Vorträge), auch um Gelder für Projekte zu akquirieren. Inhaltlich hatte ich mich in der Romanistik aber zunächst für ganz andere Themen interessiert und mich erst in letzter Zeit auch der Medienlinguistik zugewandt.

**promptus:** Was gab schlussendlich dann den Ausschlag für die Romanistik gegenüber einer journalistischen Tätigkeit?

**Prof. Pustka:** Französisch habe ich zunächst nebenbei studiert, weil es mir Spaß gemacht hat und ich französische Wurzeln habe. Nach dem Abitur habe ich zunächst einmal den Druck verspürt, etwas studieren zu müssen, das zu einem konkreten Beruf führt. Einen Magister in romanischer Philologie konnte ich meinen Eltern gegenüber nicht rechtfertigen. Ein Lehramtsstudium kam nicht in Frage, da man Französisch in Bayern zu der Zeit nur mit Deutsch, Englisch oder Latein kombinieren konnte. Hätte es die Fächerverbindung mit Mathematik, Biologie, Soziologie oder Spanisch gegeben, wäre dies eine Option gewesen. Schlussendlich hat die Journalistenschule mir mit ihrer Aufnahme die Entscheidung abgenommen. Nach dem Grundstudium habe ich dann beschlossen, Französisch neben Journalistik im Doppelstudium zu studieren. Ich hatte damals das Angebot, am Wochenende in der Politikabteilung der Süddeutschen Zeitung zu arbeiten, bei der ich ein Praktikum absolviert hatte. Die Alternative war, ein Phonetik-Tutorium an der Uni zu betreuen. Für mich war vollkommen klar, dass ich das Phonetik-Tutorium wollte.

**promptus:** Aus linguistischer Perspektive läge es nahe, sich dann auch wissenschaftlich mit Pressesprache zu beschäftigen: Gibt es Schnittmengen im Wissenschaftsalltag?

**Prof. Pustka:** Ich habe zunächst versucht, beides zu trennen. Es war sogar eher so, dass ich mir im Journalismus-Studium sprachwissenschaftliche Themen ausgesucht habe, also Sprachpolitik oder Verständlichkeitsforschung. Meine Diplomarbeit habe ich dann in Politikwissenschaft zum Autonomiestatut Korsikas geschrieben. Im Bereich der Linguistik haben mich eher Themen interessiert, die fernab des Journalismus' liegen.

**promptus:** Als junge(r) WissenschaftlerIn arbeitet man oft unter prekären Bedingungen mit unsicheren Perspektiven. Fändest du es in dem Zusammenhang fahrlässig, wenn sich RomanistInnen nicht auch außerhalb der Wissenschaft praktisch fortbilden?

**Prof. Pustka:** Grundsätzlich halte ich es für wichtig, dass sich Studierende intensiv mit ihrem Fach auseinandersetzen. In Österreich erleben wir derzeit, dass LehramtskandidatInnen immer weniger Lehrveranstaltungen in den Fachwissenschaften mitbekommen, da sie so viel Bildungswissenschaft und Praktika machen müssen. Dabei bietet die Romanistik angehenden Französisch-, Spanisch- und ItalienischlehrerInnen eine Vielzahl hochrelevanter Inhalte für die Schule, z.B. die Variation der romanischen Sprachen in der Welt, praktische Phonetik und Phonologie oder auch Sprachgeschichte — damit man die Unregelmäßigkeiten der Morphologie versteht, über die sich die SchülerInnen beklagen. Zudem lernt man bei einem wissenschaftlichen Studium, sich selbständig in neue Themen einzuarbeiten, zu reflektieren, Projekte zu organisieren und Probleme zu lösen. Das sind Kompetenzen, die man in vielen Berufen braucht und die auch in 50 Jahren noch wertvoll sind. Daher sollte man Praxiserfahrung komplementär zu einem wissenschaftlichen Studium sammeln, aber nicht an seiner Stelle. Das kann in der Schule sein, aber genauso im Journalismus oder in der Wirtschaft. Man sollte die Studierenden auch nicht schon mit 18 Jahren zwingen, sich für einen Beruf zu entscheiden. Für viele akademisch anspruchsvolle Berufe ist Forschungserfahrung zudem eine nicht zu unterschätzende Praxiserfahrung.

**promptus:** Seit September 2014 bist du nun Professorin an der Universität Wien. Welche Unterschiede gibt es zwischen Deutschland und Österreich gerade in Bezug auf den wissenschaftlichen Nachwuchs?

**Prof. Pustka:** Die Bedingungen für den wissenschaftlichen Nachwuchs sind in Österreich deutlich besser. Das bezieht sich zum einen auf den Verdienst, aber auch auf die Arbeitszeiten: DoktorandInnen haben regulär Arbeitsverträge von 30 Stunden pro Woche statt 20 Stunden wie in Deutschland. Sie können sich also intensiver der Wissenschaft widmen und werden dafür auch bezahlt. Daneben haben DoktorandInnen auch mehr Möglichkeiten, Forschungsreisen oder eigene Kolloquien zu finanzieren. Schwieriger sieht es in Österreich dagegen bei der Drittmittelförderung aus, da es im Gegensatz zu Deutschland kaum Stiftungen gibt. Daneben habe ich das Gefühl, dass Studierende in Österreich häufiger und intensiver einem Nebenjob nachgehen, was wohl an der geringeren Studienfinanzierung liegt. Es fehlt leider ein Angebot an Teilzeitstudienmöglichkeiten.

**promptus:** Würdest du NachwuchswissenschaftlerInnen eher ein Stipendium oder eine Stelle als Wissenschaftliche(r) MitarbeiterIn empfehlen?

**Prof. Pustka:** Wenn man während der Promotion bereits ein Stipendium hatte, würde ich ein Habilitationsstipendium nicht mehr empfehlen, weil einem sonst Einblicke in die Arbeit der Institute und Fakultäten fehlen würden. Wenn man viel Lehre und Gremienarbeit leisten muss, muss man sich aber natürlich auch Freiräume für die Forschung schaffen. Insofern halte ich eine Kombination von beidem für am sinnvollsten. Forschung und Lehre sollte man aber auf keinen Fall gegeneinander ausspielen. Ich bin überzeugt davon, dass nur gute ForscherInnen gut lehren können und umgekehrt.

**promptus:** Wie siehst du momentan das Verhältnis der Promotionen zu den Habilitationen in Bezug auf die Qualität?

**Prof. Pustka:** In den Promotionen wird sehr viel wissenschaftlicher Fortschritt produziert. Oftmals freut man sich bei Tagungen besonders auf Vortragende,

die über ihre Promotionsprojekte sprechen, weil sie Themen neu denken und Daten ausgewertet haben, wie dies vorher noch nicht passiert ist. Bei den Habilitationen ist es oft leider anders: Da man in der Romanistik in der Habilitationsschrift klassischerweise eine andere Sprache, eine andere linguistische Subdisziplin und eine andere Epoche bearbeitet, erlebt man hier oft leider nicht dasselbe Engagement. Diese Tradition ist mit Blick auf die internationale Forschungslandschaft auch nicht unproblematisch. Wir konkurrieren ja mit SprachwissenschaftlerInnen außerhalb der deutschsprachigen Romanistik, die nach der Promotion bei ihrem Thema bleiben, sich immer besser vernetzen und intensiver forschen. Deutschsprachige RomanistInnen müssen beides auf einmal schaffen: exzellente Forschung, aber auf einem vollkommen neuen Themengebiet. Das bedeutet, dass sie in einem Alter, in dem sie Drittmittelanträge und Artikel in *peer-review*-Journals schreiben sollten, wieder bei null anfangen. Für die Breite, die in der Lehre vertreten werden soll, ist das aber wichtig. Die Romanistik ist ja ein verhältnismäßig kleines Fach, weswegen sich jede(r) ProfessorIn mit fast allem auskennen muss.

**promptus:** Sollte man dann die Habilitationsschrift abschaffen?

**Prof. Pustka:** Heutzutage ist es ja durchaus möglich, auch ohne Habilitationsschrift ProfessorIn zu werden. Ich finde es auch gut, dass man meist die Gesamteignung einer Person in den Verfahren bewertet und dies nicht allein am Vorhandensein einer Habilitationsschrift festmacht. Eine komplette Abschaffung der Habilitationsschrift fände ich aber auch schade, weil man hierdurch noch einmal einen Anlass bekommt, sich sehr intensiv mit einem Thema zu beschäftigen und eine weitere Monographie zu verfassen.

**promptus:** Wenn man beispielsweise das französische und deutsche Wissenschaftssystem vergleicht, lässt sich dann ein Einfluss unterschiedlicher Denk- und Arbeitsweisen in einem *cotutelle*-Verfahren feststellen, so wie du es während der Promotion erlebt hast?

**Prof. Pustka:** Zunächst bedeutet so ein *cotutelle*-Verfahren ja, dass man zwei unterschiedliche BetreuerInnen mit unterschiedlichem fachlichem Hintergrund

hat. Unterschiede zwischen den Systemen habe ich während der Promotionszeit dagegen nicht wahrgenommen. Das kam erst später, als es in Deutschland hieß, dass ich jetzt alles zur französischen Phonologie vergessen solle, und man in Frankreich der Meinung war, dass ich doch darauf aufbauen müsse. Es war auf alle Fälle gut, neben der Habilitation am Ball zu bleiben, denn neben den wissenschaftlichen Publikationen zählt bei einer Professur ja auch die internationale Vernetzung.

**promptus:** Sind strukturierte Promotionsprogramme in dieser Hinsicht hilfreich?

**Prof. Pustka:** Grundsätzlich sehe ich es so, dass man während einer Promotion als ForscherIn arbeitet und nicht mehr studiert. DoktorandInnen sollten also entsprechend bezahlt werden, d.h. sie sollten das Leben eines Erwachsenen führen können und nicht weiter als Kinder angesehen werden, die finanzielle Unterstützung der Eltern oder einen fachfremden Nebenjob brauchen. Begleitende Angebote wie z.B. Sprach- oder Statistikkurse sind natürlich eine große Hilfe. Anforderungen in Promotionsprogrammen wie Anwesenheitspflicht oder das Erlangen einer bestimmten ECTS-Punktzahl halte ich aber nicht für sinnvoll. Von daher ist die klassische Lehrstuhl-Promotion, bei der man ja in kleinen Teams arbeitet und sich in seinem Fach austauscht, eigentlich ein sehr gutes Modell. PromovendInnen sollten – gerade auch in der Lehre – zum Institut dazu gehören und nicht ein neuer Studierenden-Typus sein.

**promptus:** Viele NachwuchswissenschaftlerInnen zögern auch mit einer Promotion, weil die Rahmenbedingungen an den Universitäten in einer sehr wichtigen Zeit für junge Menschen immer noch als familienfeindlich gelten. Wie siehst du das?

**Prof. Pustka:** Kleine Kinder sind aufgrund ihrer Neugier per se die besten Wissenschaftler (*lacht*). Grundsätzlich finde ich schon, dass Wissenschaft und Familie gut zusammenpassen, zumal wir über eine relativ flexible Zeiteinteilung verfügen. Wie so oft ist dies aber auch eine Frage des Standorts, die Politik der

Universität und der konkreten KollegInnen. Universitäten sollten Krippen und Kindergärten haben, die den ganzen Tag geöffnet sind und wo jede(r) MitarbeiterIn für sein Kind einen Platz bekommt. In einigen Unternehmen in der Privatwirtschaft gibt es das ja bereits seit Längerem; das ist enorm wichtig, um für exzellentes Personal attraktiv zu sein. Darüber hinaus ist es essentiell, dass die Universitäten familienfreundliche Arbeitszeiten ermöglichen und auch eine familienfreundliche Terminkultur sichern. Oftmals sind hier kleine Unterstützungen schon sehr hilfreich.

**promptus:** Gibt es hierbei Unterschiede zwischen Österreich und Deutschland?

**Prof. Pustka:** Ich würde eher sagen, dass es auf den Standort, die Universität und die KollegInnen ankommt. So ist es beispielsweise in München sehr viel schwerer als in Wien, einen Betreuungsplatz zu bekommen, und dieser ist dann auch noch sehr viel teurer. Auf der anderen Seite gibt es gerade in den neuen Bundesländern in Deutschland ein sehr gutes Angebot, und mittlerweile machen viele Universitäten auch Fortschritte im Bereich der familienfreundlichen Terminkultur. Wenn entsprechende Richtlinien oder Erfahrungen in den Instituten jedoch fehlen, dann wird es für den/die Einzelne(n) schwierig. Aber nicht nur WissenschaftlerInnen, auch Studierende bekommen Kinder. Dies hat zur Folge, dass man auch die Studienpläne familienfreundlich gestalten sollte und beispielsweise keine Pflichtveranstaltungen außerhalb der ortsüblichen Betreuungszeiten einplanen sollte.

**promptus:** Liegt darin auch das Problem begründet, dass sehr viele Frauen Romanistik studieren, dann aber proportional gesehen doch eher Männer Karriere in der Wissenschaft machen?

**Prof. Pustka:** In der Tat ist es so, dass man zunächst sehr viele und auch sehr gute weibliche Studierende in der Romanistik hat, aber bereits bei TutorInnen und Hilfskräften ändert sich das Verhältnis. Es gibt meiner Meinung nach drei Hürden: Die erste ist, dass viele sich keine Karriere in der Wissenschaft

zutrauen, wenn sie nach dem Masterstudium die Möglichkeit bekommen, eine Promotion anzuschließen. Die zweite Hürde ist die gesamte Organisation von Beruf und Familie, Kinderbetreuung, Terminkultur oder auch die Frage des Pendelns. Die dritte Hürde ist dann letztlich, dass wir aufgrund unserer gesellschaftlichen Prägung Frauen und Männer unbewusst unterschiedlich beurteilen. Das fängt bereits bei der Wahrnehmung der Stimme an. Dem versucht man beispielsweise entgegenzuwirken, indem man Coachings für Berufungskommissionen anbietet, die die Mitglieder dafür sensibilisieren, und objektiv überprüfbare Bewertungen stärker macht, etwa die Quantität und Qualität der Publikationen.

**promptus:** Wäre es bei der Besetzung von Lehrstühlen dann nicht hilfreich, eine verbindliche Quote für Frauen einzuführen?

**Prof. Pustka:** Das Problem dabei ist, wie man solche Quoten festlegen will. Nimmt man in einem Fach wie der Romanistik, das zwischen 80 und 90 Prozent von Frauen studiert wird, dann einen analogen Prozentsatz für die Quote von Professuren? Das würde nicht einmal die Frauenbeauftragte unterschreiben. Weitet man das Ganze auf die gesamte Universität aus, kommt man auch mit einer 50/50-Regelung an Grenzen: Es gibt nun mal unterschiedliche Interessen, die sich auch an der Geschlechterverteilung innerhalb der einzelnen Studiengänge zeigt. In einem Fach wie Physik gibt es einfach viel weniger in Frage kommende Frauen als in der Romanistik.

**promptus:** Vielen Universitätsleitungen stehen auch immer noch männliche Rektoren oder Präsidenten vor. Muss man in diesem Zusammenhang nicht zunächst auch auf den höheren Ebenen des Wissenschaftsmanagements ansetzen?

**Prof. Pustka:** Auf den höheren Ebenen, wo es jetzt nicht mehr um das Fach, sondern eher um politische Entscheidungen geht, treffen alle Fächer aufeinander und man sollte vor allem darauf achten, dass Entscheidungen gerecht gefällt werden. Wenn man sieht, dass es passieren kann, dass zu Berufungsvorträgen für eine Romanistik-Professur fünf Männer und nur eine

Frau eingeladen werden, dann ist das schon erschreckend. Hier könnte ein(e) Gleichstellungsbeauftragte(r) zum Beispiel eine gezielte Nachrekrutierung weiterer Kandidatinnen einfordern.

**promptus:** Wenden wir uns abschließend dem Thema « Publikationen » zu: NachwuchswissenschaftlerInnen stehen oft vor der Frage, ob sie eher mehr Artikel publizieren sollen, die qualitativ vielleicht nicht ausgereift sind, oder doch nur wenige, dafür aber qualitativ hochwertig. Wie siehst du in dem Zusammenhang das Verhältnis von Quantität und Qualität?

**Prof. Pustka:** Das ist eine schwierige Sache. Wir leben als WissenschaftlerInnen in einer Community, in der verschiedene Wissenschaftskulturen parallel existieren, und gleichzeitig vollzieht sich gerade ein Umbruch. Der ideale Romanist, den es aber nicht gibt, ist breit aufgestellt und gleichzeitig sehr fokussiert. Breit aufgestellt heißt: viele Sprachen, viele Themen, viele Epochen und am besten noch interdisziplinär. Fokussiert bedeutet: Alles passt bei dieser Person zusammen, und die Artikel sind alle bei hoch gerankten *peer-reviewed*-Journals oder bei renommierten Verlagen erschienen. Einen Königsweg zur Professur gibt es aber nicht. In den jeweiligen Berufungskommissionen können immer Leute sitzen, die eher eine breite Aufstellung bevorzugen oder eben genau das Gegenteil. Das zweite Problem für den Nachwuchs ist, dass sich die Romanistik als Fach seit ca. zehn Jahren radikal ändert, und man nicht vorhersagen kann, wie in Zukunft Stellen vergeben werden. Die traditionelle Romanistik trifft sich jeweils auf Romanistentagen, Hispanistentagen, Frankoromanistentagen etc. und publiziert dann Beiträge in Sammelbänden auf Deutsch oder in der jeweiligen romanischen Sprache. Daneben gibt es aber auch eine Wissenschaftskultur, in der eher auf Englisch und in *peer review*-Journals veröffentlicht wird, auch wenn das nicht zwingend heißt, dass man dadurch international wahrgenommen wird. Man könnte also den Eindruck gewinnen, dass wir wegkommen von einer deutschsprachigen traditionellen Romanistik hin zu einer internationalen englischsprachigen allgemeinen Wissenschaftskultur. Der Eindruck trägt aber zum Teil auch: Es gibt nämlich verschiedene Disziplinen oder Subdisziplinen, die sich mehr in der einen oder der anderen Kultur bewegen. Formale

Linguisten nehmen beispielsweise eher am internationalen und englischsprachigen Diskurs teil, während typische Themen der deutschsprachigen Romanistik, wie z.B. die Diglossie-Situation in Frankreich oder das Vulgärlatein, viel in anderen Kreisen diskutiert werden. Um damit noch einmal auf die Frage der Qualität zurückzukommen: In Österreich ist es so, dass für Drittmittelanträge beim FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung) offiziell ein Minimum an 50% *peer-review*-Publikationen Voraussetzung ist. Dies hat dann zur Konsequenz, dass man sich überlegen muss, ob man es sich überhaupt noch leisten kann, Beiträge in Sammelbänden zu veröffentlichen, wenn Kollegen aus Deutschland dahingehend anfragen.

**promptus:** Wie ist denn dahingehend die Position der deutschsprachigen Romanistik im internationalen Vergleich? Und soll man jungen RomanistInnen daher empfehlen, auf Englisch zu veröffentlichen?

**Prof. Pustka:** Wahrscheinlich ist es ratsam, auf mehrere Pferde zu setzen. Das bedeutet, dass man sich in verschiedenen Diskursen positioniert. Dazu gehört auch der englische internationale Diskurs in den Bereichen, in denen man an ihn anknüpft. Und ebenso zählt auch der deutschsprachige Diskurs hierzu, wenn es sich um ein genuin romanistisches Thema handelt. Schließlich befinden wir uns dann noch in den Diskursen der jeweiligen romanischen Sprachen, weil dort auch nicht alles auf Englisch diskutiert wird. Es kommt also darauf an, wen man erreichen will. Richte ich mich an ein romanistisches Publikum und schreibe einen Artikel auf Deutsch, kann ich auch ein bestimmtes gemeinsames Wissen voraussetzen, wohingegen ich genuin romanistische Konzepte einem internationalen Publikum erst einmal erklären muss. Deswegen kann man Artikel auch nicht einfach übersetzen.

**promptus:** Was bedeutet dies dann auch für die Unterrichtssprache, in der romanistische Lehrveranstaltungen abgehalten werden sollen?

**Prof. Pustka:** Hier würde ich ebenfalls mehrgleisig fahren. Wenn ein Großteil der Studierenden noch nicht die nötige Sprachkompetenz besitzt, wird es schwierig, eine Lehrveranstaltung nur in der Fremdsprache abzuhalten.

Ansonsten wird das wissenschaftliche Seminar zu einem Sprachkurs. Oder es beteiligt sich nur ein Teil der Studierenden. Psycholinguistisch ist es auch eine ziemlich seltsame Situation, wenn sich SprecherInnen einer Sprache auf einer anderen Sprache unterhalten. Mit Gästen aus dem romanischsprachigen Ausland, die gar kein Deutsch können, ist das authentischer. Zudem war es nie so einfach wie heute, mit der studierten Fremdsprache in ständigem Kontakt zu bleiben, über das Internet oder Reisen. In den wenigen Stunden, die wir in den Curricula für die Wissenschaft zur Verfügung haben, sollte man auf alle Fälle auch Wissenschaft unterrichten. Dies bedeutet aber auch nicht, dass alles auf Deutsch ablaufen soll. Im besten Fall gibt es ein vielfältiges Angebot. Auch das Englische sollte hier kein Tabu sein, wenn man beispielsweise eine fakultätsweite Veranstaltung anbietet.

**promptus:** Vielen Dank für dieses Interview!

Das Interview führten Julien Bobineau und Robert Hesselbach am 11. Januar 2017.



Alexandros Apostolidis-Gkarpousis (Piräus)  
Christian Koch (Siegen)

## **Convergences et divergences dans les articles « Langage » de Louis de Jaucourt et « Langue » de Nicolas Beauzée. Une comparaison de deux articles de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert**

The two articles of « Langage » and « Langue », published in 1765 in the 9<sup>th</sup> volume of the great French *Encyclopédie* by Diderot and D'Alembert, treat some essential philosophical questions on the human ability of communication with linguistic signs. Nevertheless, as the two authors Jaucourt and Beauzée did not share completely identic points of view, the comparative lecture of both articles reveals a complementary perspective, particularly relating to the origin of language as a divine gift or humans' creation for communicative needs. A further aspect of divergence concerns the textual composition of the article « Langage » as a structured informative text, and the article « Langue » as a long and freely composed writing including personal remarks by the author. The following article deals with the potential of approaches to the *Encyclopédie* in modern linguistics, concretely demonstrated in the comparative analysis of these two articles.

Keywords: *Encyclopédie*, Jaucourt, Beauzée, philosophie du langage, Lumières;

### **1 Introduction**

Dû à l'ordre alphabétique, l'article *Langage* se trouve tout près de l'article *Langue* dans le neuvième volume de l'*Encyclopédie*, édité par Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert<sup>1</sup> et publié en 1765. Ce sont pourtant leur forme et leur contenu qui les séparent notamment. L'impulsion pour notre travail a été un petit extrait d'une présentation historiographique de Gerda Haßler :

En faveur de l'hétérogénéité conceptionnelle du monde dans l'*Encyclopédie* (1751 et seqq.), mais aussi en faveur de la complexité du problème de l'origine des

---

<sup>1</sup> Pour être plus précis, il faut dire que D'Alembert comme éditeur général n'a plus achevé l'édition des volumes en 1765.

langues, il se voit déjà le fait qu'à la distance de peu de pages, deux conceptions entièrement opposées pouvaient être soutenues. Dans l'article « Langage », le Chevalier de Jaucourt (1704-1779), en se référant à Condillac, argumente pour l'origine humaine des langues, tandis que dans l'article « Langue », Beauzée considère la création surnaturelle de la langue comme seule explication possible [traduction des auteurs].<sup>2</sup>

Comme Habler n'entre pas dans plus de détails, ici, de façon à ce que là réside notre objectif de dégager le sujet plus profondément.

Une des raisons à cette différence s'explique facilement en regardant les différents auteurs des deux articles : le philosophe et médecin Louis de Jaucourt pour « Langage » et le grammairien et théologien Nicolas Beauzée pour « Langue ». Une autre raison peut se chercher dans la conception divergente des termes *langage* et *langue* qu'on comprend en linguistique moderne sur la base de la définition saussurienne : « Pour nous, elle [la langue] ne se confond pas avec le langage ; [...] C'est à la fois un produit social de la faculté du langage [...] le langage est multiforme et hétéroclite ; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique » (Saussure 2013 : 72). Le concept du langage comme faculté humaine et ainsi hyperonyme du duo célèbre de *langue* et *parole* contredit partiellement l'entendement commun (et l'usage scientifique !) du terme *langage* pour désigner la réalisation concrète des variétés diastratiques et diaphasiques comme p. ex. le *langage des jeunes* ou le *langage SMS*. Le travail suivant est composé d'une analyse comparative des deux articles mentionnés. L'intérêt principal est de dégager les points communs et les différences des deux articles et ensuite d'arriver à quelques conclusions concernant l'esprit de l'*Encyclopédie* entre l'ordre du savoir en conception homogène et la nature de la polygenèse caractérisée par la polyphonie et la diversité des notions des encyclopédistes. Avant ceci, nous présenterons quelques réflexions sur les possibles approches de l'*Encyclopédie* en linguistique.

---

<sup>2</sup> Version originale : « Für die weltanschauliche Heterogenität der Encyclopédie (1751 ff), aber auch für die Komplexität des Sprachursprungsproblems selbst spricht allein schon die Tatsache, daß mit nur wenigen Seiten Abstand zwei völlig entgegengesetzte Auffassungen zu dieser Frage vertreten werden konnten. Im Artikel *langage* begründet der Chevalier de Jaucourt (1704-1779) unter Berufung auf Condillac den menschlichen Sprachursprung, während Beauzée im Artikel *langue* die übernatürliche Schöpfung der Sprache als einzige Erklärungsmöglichkeit ansieht » (1992 : 124).

## 2 Approches linguistiques de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert

L'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert est un des ouvrages les plus importants du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, publié entre 1751 et 1772, couvre en 17 volumes de textes et 11 volumes de planches tous les domaines de l'activité humaine, partagés en 71.818 articles (cf. Haßler 2016 : 467-468). Cette *Encyclopédie* constitue un vrai achèvement de son époque dans l'objectif de la démocratisation du savoir humain et de la promotion de l'esprit libéral.

L'*Encyclopédie* nous permet des approches d'innombrables manières et à partir de presque toutes les disciplines universitaires. Sachant que la linguistique au sens moderne ne s'est créée que lors du XIX<sup>e</sup> siècle, nous y trouvons quand même des sujets indiqués avec le terme de *grammaire* que l'on traiterait de nos jours plutôt dans le secteur de la philosophie du langage. Afin de trouver les articles abordant les questions sur la langue, il faut se mettre au défi de déduire l'ordre encyclopédique de l'ordre alphabétique. Marie Leca-Tsiomis (2006 : 55) signale trois moyens pour reconnaître l'ordre encyclopédique :

1. le système figuré,
2. l'indication de la science,
3. la structure intérieure des articles.

Une idée globale de tous les sujets de l'*Encyclopédie* se réalise plus rapidement en regardant le système figuré. Celui-ci est un système décrit par Diderot dans son *Prospectus* de 1750 et repris au début du premier volume après le fameux *Discours préliminaire* de D'Alembert. La grammaire y est présentée de la manière suivante :

*La Grammaire* se distribue en Science des *Signes*, de la *Prononciation*, de la *Construction*, & de la *Syntaxe*. Les *Signes* sont les sons articulés ; la *Prononciation* ou *Prosodie*, l'Art de les articuler ; la *Syntaxe*, l'Art de les appliquer aux différentes vûes de l'esprit, & la *Construction*, la connoissance de l'ordre qu'ils doivent avoir dans le Discours, fondé sur l'usage & sur la réflexion. Mais il y a d'autres *Signes* de la pensée que les sons articulés : savoir le *Geste*, & les *Caracteres*. Les *Caracteres* sont ou *idéaux*, ou *hiéroglyphiques*, ou *béraldiques*. *Idéaux*, tels que ceux des Indiens

qui marquent chacun une idée & qu'il faut par conséquent multiplier autant qu'il y a d'êtres réels. *Hiéroglyphiques*, qui sont l'écriture du Monde dans son enfance. *Héraldiques*, qui forment ce que nous appelons la *Science du Blason* (Diderot 1751 : XLVIII-XLIX).

Nous reconnâtrons de nombreux termes que l'on use toujours en linguistique. Les termes en italique indiquent quelques-uns des articles que l'on pourra consulter pour s'informer sur la branche de grammaire dans toute l'*Encyclopédie*. Le second moyen sont les indications de la science entre parenthèses au début de la plupart des entrées. Cette indication nous permet de scanner toute l'œuvre pour chercher tous les articles appartenant à la branche thématique. Heureusement, nous disposons de nos jours d'un avancement énorme grâce à la version numérique du texte intégrale sur Internet. Ceci nous facilite la recherche rapide des mots-clés et des auteurs.<sup>3</sup> La structure intérieure comme troisième moyen se réfère surtout aux mots-clés, typographiquement marqués en italique, et aux renvois dans le texte, excellemment analysés par Blanchard/Olsen (2002). Les renvois signalent des relations thématiques à d'autres articles, où l'on peut continuer la lecture en les suivant. De cette forme l'*Encyclopédie* peut être considérée comme un prédécesseur de l'hypertexte du web (cf. Bianco 2002).

Plusieurs articles de l'*Encyclopédie* illustrent la philosophie du langage du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment les articles rédigés par Du Marsais (cf. Bossong 1990 : 233-241), l'article « François » de Voltaire (cf. *ibid.* : 253-254) et les deux articles « Langage » et « Langue » dont nous parlerons ensuite. À part l'analyse du contenu des articles particuliers, d'autres approches de l'*Encyclopédie* méritent entre autre d'être traités : la structuration textuelle face aux questions d'hypertextualité ou de lisibilité postmoderne (cf. Chauderlot 2002), l'organisation lexicographique (cf. Leca-Tsiomis/Passeron 2006) ou l'usage des langues de spécialités (cf. Haßler 1998 et 2016 ; Kalverkämper 1999).

Nous passons ensuite à la présentation et l'analyse comparative des articles « Langage » et « Langue » en rappelant le principe stylistique prononcé par Diderot que les auteurs devaient appliquer dans la rédaction de tous les articles : « *communia proprie, propria communiter* » (apud Kalverkämper 1999 : 1626). Comme

---

<sup>3</sup> Il faut mentionner particulièrement le projet de l'université de Chicago sous la direction de Robert Morrissey qui rend toute l'œuvre disponible en version facsimile et en version digitale : <http://encyclopedie.uchicago.edu> (dernière visite le 23/08/2017).

traduction explicative de ce chiasme, nous proposons : 'les sujets communs d'une manière particulière, les sujets particuliers d'une manière commune'. Avant de regarder les deux articles, on peut supposer que *langue* est un sujet commun qui exige alors une présentation innovatrice, voire surprenante, tandis que *langage* est plutôt un sujet particulier à présenter d'une façon plus neutre.

### 3 *Propria communiter* : L'article « Langage »

L'article sur le langage fut écrit par Louis de Jaucourt (1704-1779) et se trouve au 9<sup>e</sup> volume de l'*Encyclopédie* (p. 242-243). Jaucourt<sup>4</sup> fut le troisième éditeur de l'*Encyclopédie* après que D'Alembert s'était retiré du projet. Souvent oublié – puisque l'on parle toujours de « l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert » – Jaucourt rédigea une grande quantité d'articles hors de ses terrains de spécialité, c'est pourquoi il obtint le surnom de *l'esclave de l'Encyclopédie*. Il s'agit d'un homme d'immense érudition et avec de nombreux intérêts. Jaucourt s'était spécialisé en médecin et en philosophie, mais contribua à des textes de l'*Encyclopédie* concernant l'histoire, la géographie, l'astronomie, la biologie et la politique, entre autres. Par ses articles dans l'*Encyclopédie*, il répandait l'héliocentrisme, il demandait l'abolition de la traite négrière, et il ressuscitait les débats politiques de l'époque avec des articles sur la monarchie, le peuple, la presse, la guerre et la patrie. Il consigna aussi une vingtaine d'années de sa vie à la rédaction d'un grand dictionnaire médical sous le titre *Lexicon medicum universalis*, lequel avait disparu dans un naufrage avant d'être imprimé – en fait, sur le bateau qui amenait le seul manuscrit à l'imprimeur aux Pays-Bas. Bien qu'il fût l'auteur d'un quart des articles de l'*Encyclopédie* et soit reconnu parmi les Académies de son époque, Louis de Jaucourt n'a pas atteint la notoriété d'autres hommes de lettres de son ère ou d'autres encyclopédistes. Nous pouvons interpréter ceci comme l'effet de son caractère modeste et discret ou cela peut être relié au fait qu'une grande partie de ses articles ne furent pas

---

<sup>4</sup> Pour les brefs repères biographiques on se modèle sur Kafker (1988 : 175-180).

originaux, mais plutôt le résultat d'une recherche sur l'esprit et le travail d'autres auteurs. Il s'agit probablement d'un mélange de ces deux facteurs.

L'article commence par une périphrase en latin, « *modus & usus loquendi* »<sup>5</sup> (Jaucourt 1765 : 942), suivie par la définition brève du langage en tant que la « manière dont les hommes se communiquent leurs pensées, par une suite de paroles, de gestes & d'expressions adaptées à leur génie, leurs mœurs & leurs climats » (id.). Ensuite, l'auteur ajoute sa théorie sur la naissance du langage humain, la question de l'écriture, les fonctions, l'origine, et les modalités du langage.

La définition donnée par Jaucourt sert à l'approche et l'analyse globale du phénomène communicatif, en incluant les gestes et en proposant une connexion entre le langage et le climat. En fait, Jaucourt tend à se référer à l'ensemble du système oral et écrit de la communication humaine, et non seulement aux sons et aux mots. Premièrement, le terme *manière* nous signale que l'approche n'est pas limitée au système de la communication verbale, mais qu'elle est basée sur la téléologie et les modalités de l'expression communicative des êtres humains : raison d'être, méthode de se développer et d'accroître, le rôle divin et biologique pour sa création, un historique de l'analyse du langage, les facteurs qui influencent l'évolution du langage par région et population, pour nommer les sujets principaux. En somme, Jaucourt essaie de présenter de façon globale tout le concept de la communication humaine.

Quant aux théories sur l'origine du langage humain, l'auteur hésite à prendre une position claire sur la façon dont le langage est né et s'est enrichi. Il parvient plutôt à maintenir un équilibre entre les approches théologiques et les approches philosophico-scientifiques. D'un côté, il donne l'explication pragmatique que le langage s'est développé pour des raisons utilitaires et grâce aux conditions naturelles du corps et de l'esprit humains :

L'homme se sentit entraîné par goût, par besoin & par plaisir à l'union de ses semblables, il lui étoit nécessaire de développer son âme à un autre, & lui en communiquer les situations. Après avoir essayé plusieurs sortes d'expressions, il s'en tint à la plus naturelle, la plus utile & la plus étendue, celle de l'organe de la voix (id.).

---

<sup>5</sup> La mise de caractères en italique correspond dans toutes les citations au texte original.

De l'autre côté, il reconnaît que le langage constitue un don de Dieu à l'humanité : « Dieu lui-même enseigne le *langage* aux hommes » (id.). Malgré le contraste évident, il propose en fin une théorie satisfaisant à la fois l'esprit théologique de l'époque et les buts intellectuels et scientifiques de l'*Encyclopédie* : Dieu a enseigné le langage aux hommes d'une forme primitive et les êtres humains ont enrichi ce même langage à travers les facteurs démographiques, sociaux, naturels et géographiques. Cela n'est pourtant pas tellement clair pour savoir si l'auteur croyait vraiment en cette théorie. Premièrement, il y a le fait qu'il mentionne au début la théorie naturelle et ensuite la théorie théologique, et deuxièmement, des phrases comme « quoique Dieu ait enseigné le *langage* », « Cette origine du *langage* est si naturelle, qu'un père de l'Eglise, Grégoire de Nicée, & Richard Simon, prêtre de l'Oratoire, ont travaillé tous les deux à la confirmer » et « comme le prouvent les monuments de l'antiquité » (id.) nous montrent que l'auteur favorise l'idée de la naissance utilitaire et du développement naturel du langage humain. On osera, alors, supposer que l'inclusion des approches théologiques dans l'article servait à empêcher la censure ecclésiastique, tout en donnant des indices qui signalaient la préférence de l'approche naturelle et utilitaire.

Au paragraphe suivant, Jaucourt contraste les signes et les actions avec les sons articulés. En fait, il ne nous a pas préparés à cette partie dans l'introduction, où il ne se réfère qu'à « une suite de paroles, de gestes & d'expressions » (id.). Pourtant, la série des actions symboliques par les prophètes juifs qui sont mentionnées dans la suite peuvent être interprétées comme « expressions adaptées [au] génie, [aux] mœurs et [aux] climats » (id.) des hommes. Cette référence fait partie d'une brève analyse historique du développement du langage et de son étude, suivit par l'exemple de la langue latine qui fut développée, enrichie et influencée par une multitude de facteurs intérieurs et extérieurs, y inclus les échanges interculturels avec les Grecs et la dominance politique des Romains. Le troisième aspect de cette partie met l'accent sur la liaison du développement du langage avec les beaux-arts, les sciences et les autres besoins de la société humaine qui a créé de nouveaux mots et outils de communication. Cette partie de l'article nous présente l'évolution de la communication systématisée primitive à ce qu'on appelle le langage, la façon dont le langage se développe et s'épand historiquement et, bien sûr, les

facteurs qui influencent l'enrichissement du vocabulaire et l'invention des autres formes d'expression.

Le dernier point, celui des facteurs influençant le langage, continue dans les prochains sept paragraphes (à partir de « Mais la différence des climats », *ibid.* : 243, jusque « bouillir pour varier les productions de la nature », *id.*). Jaucourt nous a avertis pour cette partie de l'article par la dernière phrase de la définition du langage dans l'introduction : « adaptées à leur génie, leurs mœurs & leurs climats » (*ibid.* : 242). Il présente les peuples orientaux comme des gens influencés par le naturel bouillant qui ont inventé des « idiomes dont les sons forts & harmonieux fussent de vives images des objets qu'ils exprimoient » (*ibid.* : 243), tandis que les peuples du nord « avoient à exprimer le peu d'émotions de leur sensibilité [...] Un habitant du nord dut répandre dans sa langue toutes les glaces de son climat » (*id.*). On dirait que Jaucourt ne recule pas devant le renforcement des stéréotypes, s'il considère que les peuples sont la vive preuve de son argument qui consiste à dire que le climat influe la mentalité et, par suite, les expressions des hommes. De la même façon, il amène des exemples qui montrent, d'après lui, que les mœurs et le génie de chaque peuple jouent également un rôle déterminant pour l'évolution du langage de chaque région ou population. Il faut quand même comprendre cette attitude dans le contexte de l'époque où la théorie du climat appartenait au standard des interprétations culturelles du langage (cf. Jacob 2003 : 139).

En résumé, il semble possible de diviser l'article en trois parties principales à base d'une division à trois parties de la définition dans le premier paragraphe (Jaucourt 1765 : 242) de la façon suivante :

1. « *modus & usus loquendi*, manière dont les hommes se communiquent leurs pensées »,
2. « par une suite de paroles, de gestes & d'expressions »,
3. « adaptées à leur génie, leurs mœurs & leurs climats ».

Les premiers paragraphes de l'article visent à expliquer la *manière* de ce système de communication entre les hommes, en mettant l'accent sur l'origine du langage, le rôle de l'élément divin, naturel et humain pour sa naissance et son développement et les questions de son utilité et de ses modalités.

Deuxièmement, les paragraphes suivants focalisent la façon dont les diverses formes d'expressions, soit des sons et mots, soit des gestes et actions, soit d'autres sortes de communication interhumaine, ont été évoluées, combinées et interprétées au cours de l'histoire. À la fin, il expose ses arguments pour valider son opinion sur le fait que le génie, les mœurs et le climat de chaque population ou région constituent les trois facteurs principaux qui définissent le développement et les tendances du langage par région ou population. L'analyse arrive à la conclusion que ce degré de complexité et de diversité exclut de façon définitive et incontestable la possibilité d'un langage universel dans l'avenir et qu'il faudra que les hommes étudient diverses langues afin d'avoir accès aux connaissances des « peuples savans » (ibid. : 243), en décrivant l'apprentissage des langues comme « le véhicule des sciences » (id.).

#### 4 *Communia propria* : L'article « Langue »

L'article sur la langue – dans la branche de grammaire – fut écrit par le grammairien Nicolas Beauzée (1717-1789). En tant qu'encyclopédiste, Beauzée<sup>6</sup> s'occupa d'un grand nombre d'articles sur la grammaire et les lettres, y compris « Formation », « Grammaire », « Hellénisme », « Gallicisme », « Onomatopée », « Usage », « Coutume », « Phrase », « Lettres ». Beauzée fut le spécialiste pour les questions de la grammaire et de la langue et il fut aussi l'auteur de la *Grammaire générale, ou Exposition raisonnée des éléments nécessaires pour servir à l'étude de toutes les langues* de 1767. Ses articles dans l'*Encyclopédie* réunis avec ceux de César Chesneau Du Marsais et de Jean-François Marmontel constituent la base du *Dictionnaire de grammaire et de littérature* (cf. Rey 2011 : 65-67), publié en 1789. Beauzée fut assez reconnu dans le monde des lettres françaises, étant Académicien et professeur de l'École Militaire et ayant produit un ouvrage notable sur la traduction, l'étude de la langue et la théologie.

L'article « Langue » – paru dans le 9<sup>e</sup> volume aux pages 249-266 – est beaucoup plus long que celui du langage. L'enchaînement des contenus est relativement détendu. Le texte commence, d'une façon extraordinaire, par la

---

<sup>6</sup> Pour les brefs repères biographiques on se modèle sur Kafker (1988 : 26-29).

critique contre une définition de la langue antérieurement donnée par Furetière. Beauzée la cite et la critique radicalement. Par une analyse brève des raisons pour lesquelles cette définition ne doit pas être considérée comme valable, l'auteur nous introduit les caractéristiques principales de la langue et nous propose une série de questions sur sa nature, auxquelles il répond dans les parties suivantes de l'article. La structure du texte reste, quand même, très ouverte – voire chaotique – et l'approche est aussi informative que discursive et éducative, au sens que l'auteur ne tente pas seulement de donner une quantité d'informations utiles et valides sur le terme, mais il a aussi l'intention de susciter la pensée et l'esprit du lecteur. De toute façon, les premiers paragraphes, où l'auteur critique la définition rejetée, servent comme une introduction innovatrice – en fait, l'auteur prend les reproches de la définition de Furetière comme le point de départ pour son analyse aux prochaines parties du texte. Beauzée, afin de présenter sa définition de la langue et de susciter la pensée du lecteur, applique la méthode suivante : premièrement, des arguments pour la rejection d'une autre définition et, deuxièmement, l'exposition des éléments qui distinguent la langue par d'autres termes semblables, par exemple l'idiome, le langage, le dialecte, etc. En se référant à Condillac, il explique l'interaction entre la langue et le langage de cette forme :

Le langage paroît avoir plus de rapport au caractere de celui qui parle, à ses vues, à ses intérêts ; c'est l'objet du discours qui détermine le langage ; [...] Ainsi la même nation, avec la même *langue*, peut, dans des tems différens, tenir des langages différens, si elle a changé de mœurs, de vues, d'intérêts ; deux nations au contraire, avec différentes *langues*, peuvent tenir le même langage, si elles ont les mêmes vues, les mêmes intérêts, les mêmes mœurs (1765 : 249).

Le langage se comprend ici comme variété d'une langue et non selon la définition saussurienne comme faculté de parler ou le *modus loquendi* de Jaucourt. Pour la langue, Beauzée arrive à la définition : « une *langue est la totalité des usages propres à une nation pour exprimer les pensées par la voix* » (id.). Il semble pourtant qu'il reconnaisse les faiblesses de cette définition presque limitée à la langue orale et ignorant les langues de groupes de population qui ne se définissent pas comme des nations, ce que l'on comprend par la phrase « la définition la plus exacte qu'il a été possible d'en donner » (id.). De toute façon, l'inclusion du terme *usage* à la définition laisse une marge d'analyse notable sur le rôle de la langue et sur les éléments qui la composent ou l'influent.

Beauzée adopte la théorie de Diodore de Sicile et de Vitruve que la langue primitive a été un complexe de sons vagues et bruts qui ont évolué progressivement à travers la « convention unanime » (ibid. : 250) d'être articulés pour former une langue dans le but de se référer à des objets. Envisageant la théorie de l'origine des langues et l'idée, que l'existence d'une société distincte soit nécessaire pour la naissance et le développement d'une langue, l'auteur mentionne le célèbre conte d'Hérodote sur le roi égyptien et les enfants élevés en silence par une chèvre. En fait, en ce qui concerne la répartition des langues au monde et les racines des langues connues, il ajoute une primauté historique des langues et des cultures orientales, notamment les Phéniciens, les Perses, les Égyptiens et les Babyloniens avant l'ascension des Grecs et des Romains.

Le ton de l'article est rhétoriquement élaboré. Le texte s'adresse souvent directement au lecteur, d'une telle façon qu'il ressemble à une conversation entre le lecteur et l'auteur ou au discours du professeur en classe. Voici dans les prochaines phrases, quelques exemples illustrant ce ton :

par des moyens que je ne conçois pas (ibid. : 251),  
Qu'il me soit permis de m'arrêter un instant sur ces derniers mots (ibid. : 252),  
Mais suivons le simple raisonnement (id.),  
Je ne pretends pas insinuer au reste, que le langage des animaux soit propre à peindre le précis analytique de leurs pensees (ibid. : 253).

L'article offre au lecteur une grande quantité d'informations sur la langue, mais souvent avec une structure et un enchaînement d'idées qui rendent la compréhension compliquée. L'auteur décrit la langue, d'un côté, de manière abstraite et objective et de l'autre côté, à travers une série de pensées personnelles et de références historiques et sociales.

## 5 Convergences et divergences

Les deux articles ne se caractérisent pas entièrement par des contrastes ou par des points tout à fait contradictoires, mais plutôt par l'existence d'approches différentes : la longueur de l'article, le ton du texte, les détails mentionnés, les

buts éducatifs, les facteurs mentionnés et la structure des articles se distinguent. L'article « Langage » de Jaucourt suit une structure très claire à base de la définition donnée dans l'introduction. Il est composé par une introduction, trois parties principales, disons *chapitres*, et enfin par une conclusion donnant une vue d'ensemble et ultérieure. L'approche tient à être la plus objective possible et le but de l'auteur est de procurer un texte utile pour tout lecteur et usage. L'article « Langue » de Beauzée suit une conception moins claire, bien que plusieurs chapitres soient explicitement séparés par des titres. Très souvent il semble qu'il s'agit d'une exposition d'idées et de connaissances enchaînées de façon relativement lâche, laquelle est pourtant beaucoup plus riche en informations, exemples, citations et pensées.

Il faut souligner que les deux articles portent une série de caractéristiques communes. Tout d'abord, les deux textes se basent sur une recherche concernant l'histoire et l'évolution historique du terme décrit et ne se limitent pas à la description de l'actualité pragmatique et objective de leur époque ; ils incluent un nombre notable de références des autorités des civilisations anciennes, du monde gréco-romain, du Moyen Âge et d'autres époques et peuples considérés *savants* par les auteurs (voire parfois exactement la même citation, comme par exemple la théorie de Diodore de Sicile pour l'origine de la langue primitive et du premier langage humain). Ensuite, les deux auteurs ont décidé d'inclure quelques remarques personnelles et pas seulement de présenter le résultat d'une recherche objective sur les termes, bien que Beauzée le fasse de façon répétitive, tandis que Louis de Jaucourt ne va plus loin de la conclusion pour y donner l'avis personnel qu'un langage universel ne sera éventuellement pas réalisable. Afin d'illustrer la similitude, on peut également mentionner l'absence d'une étymologie des termes au début de l'article, contrairement à une multitude d'autres articles de l'*Encyclopédie* – ceci dû à la relative clarté de l'origine latine.

En ce qui concerne l'origine et l'évolution du système de la communication humaine, les deux auteurs combinent des opinions théologiques et scientifiques. Leurs avis ne sont pas aussi visiblement opposés que la citation initiale de notre travail de Habler (1992) le suggère. Il faut quand même souligner que Beauzée conclut son argumentation contrairement à

Jaucourt en faveur de l'initiale création divine incluant la capacité humaine de modifier la langue selon les besoins :

[...] c'est donc Dieu lui-même qui non-content de donner aux deux premiers individus du genre humain la précieuse faculté de parler, la mit encore aussitôt en plein exercice, en leur inspirant immédiatement l'envie & l'art d'imaginer les mots & les tours nécessaires aux besoins de la société naissante (1765 : 253).

L'auteur voit une vérité dans le mythe de la tour de Babel en parlant de la « multiplication miraculeuse des langues ». En outre, il utilise pour une grande partie du texte la Genèse comme source textuelle et point de référence ; il lie cette multiplication même avec la version biblique sur la vie de la famille de Moïse en constatant, néanmoins, aux premiers paragraphes que « L'usage n'est donc pas le tyran des *langues*, il en est le législateur naturel, nécessaire, & exclusif » (ibid. : 249). Exactement comme Jaucourt, il parle d'un don de Dieu en forme primitive qui a été développé et enrichi par les hommes grâce à des facteurs naturels et sociaux. Il est très logique qu'on pense que cette combinaison de théories obscures cible à éviter la censure de l'église, dont l'influence était toujours très forte à cette époque-là.

Les deux penseurs rejettent une projection de la langue, respectivement du langage, comme un complexe simple de sons et de mots, vu que Beauzée ne veut pas présenter « l'idée d'un vocabulaire plutôt que d'une *langue* » (id.) et que Jaucourt inclut les gestes et les expressions (ce qui implique les actions tactiles) à sa définition du langage. Cependant, le terme *convention unanime* utilisé par Beauzée ajoute encore un élément crucial à l'analyse de l'origine utilitaire et naturelle du langage de Jaucourt. D'après Jaucourt, le langage existe (mis à part les facteurs divins) parce que les êtres humains avaient le besoin et la capacité de le créer, tandis que pour Beauzée la langue existe d'un côté en raison de ce besoin et de cette capacité, mais de l'autre côté grâce aussi à une volonté exprimée, une volonté menant à l'accord conventionnel parmi un groupe d'êtres humains.

Ensuite, la distance épistémologique entre la définition de la langue par Beauzée et du langage par Jaucourt est considérable. Beauzée se limite à l'expression des pensées des nations, tandis que Jaucourt parle de la communication des pensées des hommes. Le cadre historique et social du concept de la nationalité est bien limité en comparaison à la projection des

*hommes*, de l'humanité. Il faut prendre en considération que jusqu'à l'époque de la Renaissance le concept de la nationalité n'existait pas du tout et que même après le traité de Westphalie et la Révolution Française, voire de nos jours, de nombreuses cultures – qui parlent des langues distinctes évidemment – ne sont pas compatibles avec l'idée de la nation et l'organisation de l'État-Nation. Ainsi, le choix neutre historique et social du mot *hommes* de Jaucourt semble plus pertinent et approprié pour l'occasion. De toute façon, on ne doit pas négliger que Jaucourt fasse également quelques références à la notion de nation dans son texte, p. ex. : « Non seulement le *langage* de chaque nation, mais celui de chaque province, se ressent de l'influence du climat & des mœurs » (1765 : 243).

## 6 Idées relatives

Malgré leurs différences et contrastes, les deux articles exposent toute la complexité de l'expression des êtres humains et nous donnent deux perspectives diverses d'étude de la philosophie linguistique : une approche distancée et purement descriptive des phénomènes et des divers éléments et une approche orientée aux sources et aux effets de chaque phénomène même en incluant des théories sur leur répercussion pour la société et l'humanité. Les théories sur l'origine, les explications de l'évolution, les facteurs décisifs pour le développement, les modalités et l'usage, les moyens appliqués, et les caractéristiques les plus importantes y sont toutes incluses. Ainsi, ces articles représentent le concept d'*ἐγκύκλιος παιδεία* ('cercle de formation') comme formation générale et détaillée. Ils fournissent une image globale des buts de l'*Encyclopédie* en tant que projet scientifique, en constituant des exemples caractéristiques : but informatif, intellectuel, humaniste et social, même avec des connotations politiques et religieuses.

Mis ensemble les deux articles se composent d'une image relativement claire et complète du système de communication orale et écrite (même avec l'inclusion des *gestes* et des *expressions*), soit avec une référence ouverte et pleine aux *hommes* (Jaucourt), soit avec une notion sociale et politique comme les 'nations' (Beauzée).

L'emploi du terme *nation* dans la définition de la langue de Beauzée cause inévitablement une série de questions et montre une faiblesse de l'article au niveau historique et anthropologique. Nous pouvons interpréter ce choix au cadre de l'époque de l'*Encyclopédie*, c'est-à-dire les Lumières, quand l'idée d'une nation française et d'un pays où la population joue un rôle primordial pour l'administration (voire liée avec la proposition que toute nation doit avoir un État) mène à l'usage étendu du terme *nation*.

Cette même définition fait référence à la *voix* et non à la *communication*, étant en fait moins complète que la définition de Jaucourt, qui inclut les *gestes* et le terme vague et ouvert des *expressions*. Cela nous peut étonner que Beauzée ne fasse pas référence à l'écriture. Pourtant, un contrargument serait que l'écriture ne constitue que la reproduction de la langue parlée, tout en essayant de l'imiter. De même, le mot *usage* laisse une grande marge d'interprétation, et on pourrait constater que la langue écrite n'est qu'un *usage* destiné à la reproduction de la langue orale. De la même façon, en parlant des pensées d'une nation sans mentionner la perspective de l'individu, Beauzée limite l'utilité et la raison d'être de la langue au niveau collectif, en excluant le niveau de la communication privée et vernaculaire. Les êtres humains, tout en fait, ne communiquent pas par la langue seulement leurs pensées à une échelle telle, collective comme celle de la nation. Exactement comme au paradigme antérieur, le contrargument pourrait être que le sentiment humain n'est qu'une pensée humaine ou au moins un produit de la pensée humaine et que tout groupe de personnes forme une collectivité qui, ailleurs, fait partie de la collectivité nationale.

## 7 Conclusion

L'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert constitue un ouvrage emblématique des Lumières. L'achèvement de la rédaction et la publication de l'*Encyclopédie* joue un rôle primordial pour la démocratisation du savoir en France et en Europe, pour la promotion de l'humanisme et la modernité en Europe et dans le monde entier, même pour la scène politique en France avec une répercussion considérable partout en Europe et dans le monde occidental.

Quant à l'idée que le langage est un don de Dieu à l'humanité, lequel s'est développé pourtant à travers des facteurs naturels et sociaux, on a vu que les oppositions ne sont pas aussi claires que l'on aurait pu attendre sur la base du présumé introductoire. Les deux auteurs analysent les facteurs qui, selon leurs recherches et approches personnelles, ont joué un rôle important dans l'évolution de la communication entre les êtres humains, en faisant référence « au génie, aux mœurs et au climat » (Jaucourt 1765 : 242) ou à des circonstances historiques, démographiques et sociales, entre autres.

Pourtant, la structure de l'article « Langage » est claire et organisée, tandis que Beauzée écrit son article plus librement, avec des connexions relativement lâches et sans une introduction claire, tout en rédigeant le texte en fonction de chapitres et en incluant des titres pour plusieurs paragraphes. Beauzée essaya d'inciter le lecteur à penser et présente sa propre opinion. Tout au contraire, l'article sur le langage est plus distancié et n'inclut guère de notes personnelles. Les deux articles suivent alors le principe diderotien *communia proprie* pour l'article « Langue » et *propria communiter* pour l'article « Langage ».

## Bibliographie

### Textes encyclopédiques

- Beauzée, Nicolas. 1765. « Langue ». In : Denis Diderot, Louis de Jaucourt (edd.) : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. IX. Neuchâtel : Samuel Faulche & compagnie, 249-266.
- Diderot, Denis. 1751. « Explication détaillée du système des connaissances humaines ». In : Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert (edd.) : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. I. Paris : Briasson et al., XLVII-LI.
- Jaucourt, Louis de. 1765. « Langue ». In : Denis Diderot, Louis de Jaucourt (edd.) : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. IX. Neuchâtel : Samuel Faulche & compagnie, 242-243.
- Morrissey, Robert (dir.) : *ARTFL Encyclopédie Project*. Chicago: University <http://encyclopedia.uchicago.edu> (dernière visite le 23/08/2017).

### Textes critiques

- Bianco, Jean-François. 2002. « Diderot a-t-il inventé le Web ? ». In : *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. Vol. 31/32, 17-25.
- Blanchard, Gilles ; Olsen, Mark. 2002. « Le système de renvoi dans l'Encyclopédie. Une cartographie des structures de connaissances au XVIII<sup>e</sup> siècle ». In : *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. Vol. 31/32, 45-70.
- Bosson, Georg. 1990. *Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie in der Romania*. Tübingen : Narr.
- Chauderlot, Fabienne-Sophie. 2002. « Encyclopédismes d'hier et d'aujourd'hui : informations ou pensée ? Une lecture de l'Encyclopédie à la Deleuze ». In : Daniel Brewer, Julie Candler Hayes (edd.) : *Using the Encyclopédie. Ways of knowing, ways of reading*. Oxford : Voltaire Foundation, 37-62.
- Haßler, Gerda. 1992. « Sprachphilosophie der Aufklärung ». In : Marcelo Dascal et al. (edd.) : *Sprachphilosophie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Vol. 1. Berlin/New York : de Gruyter, 116-144 [*Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* 7.1].
- Haßler, Gerda. 1998. « Anfänge der europäischen Fachsprachenforschung ». In : Lothar Hoffmann et al. (edd.): *Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*. Vol. 1. Berlin/New York : de Gruyter, 322-326 [*Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* 14.1].
- Haßler, Gerda. 2016. « Entre Renaissance et Lumières : les genres textuels de la création et de la transmission du savoir ». In : Werner Forner, Britta Thörle (edd.) : *Manuel des langues de spécialités*. Berlin/Boston : De Gruyter, 446-471 [*Manuals of Romance Linguistics* 12].
- Jacob, Daniel. 2003. « Prinzipien der Typologie und der sprachinternen Klassifikation der romanischen Sprachen ». In : Gerhard Ernst, Herbert Ernst Wiegand, Gerold

- Ungeheurer (edd.) : *Romanische Sprachgeschichte*. Berlin/New York : de Gruyter, Vol. 1, 137-155 [*Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* 23.1].
- Kafker, Frank A. 1988. *The Encyclopedists as individuals: a biographical dictionary of the authors of the Encyclopédie*. Oxford : Voltaire.
- Kalverkämper, Hartwig. 1999. « Die Fachsprachen in der *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert ». In : Lothar Hoffmann et al. (edd.) : *Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*. Vol. 2. Berlin/New York : de Gruyter, 1619-1636 [*Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* 14.2].
- Leca-Tsiomis, Marie. 2006. « Une tentative de conciliation entre ordre alphabétique et ordre encyclopédique ». In : *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. Vol. 40/41, 55-66.
- Leca-Tsiomis, Marie ; Passeron, Irène. 2006. « Les branches du savoir dans l'*Encyclopédie* ». In : *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. Vol. 40/41, 7-13.
- Rey, Christophe. 2011. *Nicolas Beauzée, précurseur de la phonétique. Dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, la Grammaire générale et l'Encyclopédie Méthodique de Panckoucke*. Paris : Champion.
- Saussure, Ferdinand de. 2013. *Cours de linguistique générale. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar*. Éd. Peter Wunderli. Tübingen : Narr.





Tobias Berneiser (Marburg)

## Lissabonner Navigationen. Literarische Nautik und heterotopischer Stadtdiskurs in José Cardoso Pires' *Lisboa – Livro de Bordo*

This article seeks to analyse urban representation in José Cardoso Pires's *Lisboa – Livro de Bordo* (1997), a book dedicated to the author's home city Lisbon, by focusing on its prevailing nautical and maritime imagery. This imagery as well as its tendency to design Lisbon as a *city-ship* shall be examined with regard to spatial construction in the *Livro de Bordo*. Urban *sailing* as well as the recurrent representations of the Portuguese capital's spaces as heterotopias will be interpreted as approaches to subvert institutional and homogenic discourses on Lisbon.

Keywords: José Cardoso Pires, Lisbon, urban discourse, urban semiotics, heterotopia;

E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!  
Componde fora de mim a minha vida interior!  
[...]  
Fornecei-me metáforas, imagens, literatura  
Porque em real verdade, a sério, literalmente,  
Minhas sensações são um barco de quilha prò ar,  
Minha imaginação uma âncora meio submersa,  
Minha ânsia um remo partdio,  
E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!

Álvaro de Campos, *Ode Marítima*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Campos (2002: 113): 'Und ihr, Schiffsteile, mein altes Traumspielzeug! / Baut in der äußeren Welt mein inneres Leben auf! / [...] / versorgt mich mit Metaphern, Bildern, Literatur! / Denn wirklich und wahrhaftig, ganz im Ernst und wörtlich: / meine Empfindungen sind ein Schiff mit umgestülptem Kiele, / meine Phantasie ein halb versunkener Anker, / meine Begierde ein geborstenes Ruder / und das Geweb meiner Nerven ein trocknendes Netz am Strande!' (Pessoa/Campos 1991: 39).

## 1 Einleitung

Eine Stadt als *lesbar* wahrzunehmen, und somit das System ihrer Zeichen jenem der Literatur analog zu setzen, kann nicht nur als eine spezielle Ausprägung der topisch tradierten Metapher vom « Buch der Welt » eingeordnet werden, sondern bildet zugleich die Voraussetzung für einen semiotisch ausgerichteten Zweig der Urbanistik.<sup>2</sup> Am Beginn einer semiologischen Auseinandersetzung mit der als Text aufgefassten Stadt steht Roland Barthes' Beitrag « Sémiologie et urbanisme », in dem er sich programmatisch für die « reconstitution d'une langue ou d'un code de la ville » (Barthes 1985: 270) ausspricht. In seinen Ausführungen zur urbanen Semiotik räumt Barthes gerade jenen Städten die begünstigte Möglichkeit einer *Lesbarkeit* ein, die an Gewässern liegen:<sup>3</sup>

Il y a une relation entre la route et l'eau, et nous savons bien que les villes qui offrent le plus de résistance à la signification, et qui du reste présentent souvent des difficultés d'adaptation pour leurs habitants, sont justement les villes privées de l'eau, les villes sans bord de mer, sans plan d'eau, sans lac, sans fleuve, sans cours d'eau ; toutes ces villes présentent des difficultés de vie, de lisibilité (ibid.: 270).

Hiervon ausgehend ließe sich die Frage aufwerfen, ob das sowohl vom Tejo durchströmte als auch am Atlantischen Ozean gelegene Lissabon über ein besonderes Lektürepotential für den « Städte-Leser » verfügt. Einer Lesbarkeit der portugiesischen Hauptstadt geht José Cardoso Pires in dem ein Jahr vor seinem Tod erschienenen Werk *Lisboa – Livro de Bordo. Vozes, olhares, memorações* (1997) nach. Der « Schriftsteller der Gemarkung Portugal » (cf. Briesemeister 1997) und neben José Saramago sowie António Lobo Antunes wichtigste portugiesische Romancier in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts spricht in

---

<sup>2</sup> Neben der die Resultate der historischen Toposforschung eines Ernst Robert Curtius philosophiegeschichtlich aufarbeitenden Studie Hans Blumenbergs zur « Lesbarkeit der Welt » (cf. Blumenberg 2000) lässt sich im Hinblick auf den städtischen Raum beispielsweise auf Karlheinz Stierles Annäherungen an eine « Lesbarkeit der Stadt » (cf. Stierle 1998: 12-50) verweisen. Zur Analogie von Stadt und Buch siehe auch Brandão (2011: 11-14).

<sup>3</sup> Einer solchen Lesbarkeit war Barthes bereits einige Jahre zuvor exemplarisch bei seiner Lektüre der städtischen Hochwasserlandschaft des im Januar 1955 überschwemmten Paris in dem später in die *Mythologies* aufgenommenen Artikel « Paris n'a pas été inondé » nachgegangen (cf. Ette 2013: 9-48).

seinem « Stadttext »<sup>4</sup> die Lesemöglichkeiten seiner Heimatstadt mehrfach explizit an: « com o saber dos séculos e os sinais de muito mundo que a perfazem, [a cidade] sugere várias leituras » (Pires 1997a: 114).<sup>5</sup> Die Darstellung Lissabons als eine Stadt, für die sich mehrere Lesarten eignen, korrespondiert auch mit der Bezeichnung des Werks als ein *Bordbuch*, das demnach auf verschiedene Weisen rezipiert werden kann. Soll in einem ersten Schritt herausgearbeitet werden, wie Cardoso Pires den Rezipienten ein Angebot verschiedener Lesbarkeiten Lissabons unterbreitet, indem er auf unterschiedliche Diskurse literarischer Stadtmodellierung Bezug nimmt, zielt der vorliegende Beitrag insbesondere darauf, die nautische und maritime Bildlichkeit des *Lissabon-Bordbuchs* deutlicher in den Vordergrund zu rücken. Die Inszenierung einer Wanderung durch den urbanen Raum als Segeltour sowie die Konzeption Lissabons als ein « Stadt-Schiff » sollen hierbei zu raumtheoretischen Ansätzen bei Michel de Certeau und Michel Foucault in Bezug gesetzt werden.

## 2 Lisboa – *Livro de Bordo* als Stadttext

Cardoso Pires' Bordbuch setzt sich aus 21 Abschnitten zusammen, in denen eine durch verschiedene biographische Hinweise mit dem Verfasser des Werks identifizierbare Erzählinstanz einen von ihr zurückgelegten *Parcours*<sup>6</sup> durch die Stadt Lissabon beschreibt, deren Ansprache an verschiedenen Stellen zugleich eine Kommunikationssituation zwischen Subjekt und Stadt anklingen lässt. Indem die Wanderung durch den urbanen Raum mit einer Lektüre verglichen

---

<sup>4</sup> Der Begriff lehnt sich an die Kategorisierungen Andreas Mahlers an, die dieser zur Klassifizierung von « Stadtliteratur » vorgenommen hat: « Dabei verstehe ich unter < Stadt- texten > all jene Texte, in denen die Stadt ein – über referentielle bzw. semantische Rekurrenzen abgestütztes – dominantes Thema ist, also nicht nur Hintergrund, Schauplatz, *setting* für ein anderes dominant verhandeltes Thema, sondern unkürzbarer Bestandteil des Textes » (Mahler 1999: 12).

<sup>5</sup> 'Allein das Wissen der Jahrhunderte und die Zeichen der vielen Welten, die die Stadt ausmachen, bieten mehrere Lesarten an'. Soweit nicht anders vermerkt, folgt die deutsche Übersetzung von Zitaten jener von Maralde Meyer-Minnemann (cf. Pires 1997b).

<sup>6</sup> Der Begriff des *Parcours* wird hier im Sinne des von Michel de Certeau entwickelten topologischen Ansatzes verwendet (cf. Certeau 1990: 175-180).

wird, « [p]ercorrer os empedrados de Lisboa é uma leitura » (ibid.: 108),<sup>7</sup> wird in aller Deutlichkeit auf den erstmals in der Stadtliteratur der französischen Juli-Monarchie etablierten Topos vom Buch der Stadt rekuriert (cf. Stierle 1998: 216-220), durch den sich Cardoso Pires' Stadtreisender mit einem Flaneur gleichsetzen lässt. Es mag daher nicht überraschen, dass Walter Benjamin eine der häufigsten Referenzen in den bisher vorliegenden Studien zum *Livro de Bordo* darstellt, wobei sich nicht nur Bezüge zu seinem *Passagenwerk* herstellen lassen, sondern die in dem Abschnitt « De Arroios, pois, de Arroios » (cf. Pires 1997a: 13-15) porträtierte *Lissabonner Kindheit* ebenso Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* gegenübergestellt werden kann (cf. Grossegeesse 2009, Margato 1999, Melo e Castro 2009: 104). Die Lektüre von Cardoso Pires' Werk als ein Beitrag zur Phänomenologie seiner Heimatstadt, und somit als ein Text, der « sich dem sinnlichen und affektiven Erleben urbaner Räume » (Hasse 2015: 11) widmet, wird bereits durch den Untertitel *Vozes, olhares, memorações*, also 'Stimmen, Blicke, Erinnerungen', suggeriert. Die Vermittlung eines sinnlichen Zugangs zur Stadt erfolgt über die sensorischen Register Lissabons, die über das Optische hinausgehend – « [h]á vozes e cheiros a reconhecer » (Pires 1997a: 12)<sup>8</sup> – auch die Dimensionen des Olfaktorischen und des Akustischen implizieren. Gerade den *Stimmen* Lissabons wird eine äußerst bedeutsame Rolle im *Livro de Bordo* eingeräumt, indem sie die Wahrnehmung der spezifischen Sprache der Stadt ermöglichen: « E acima de tudo há voz e humor, o tom e a sintaxe, aquilo que te está, cidade, mais no íntimo. [...] Isso e acento privado do gesto e do diálogo são registos inconfundíveis do espírito do lugar » (id.).<sup>9</sup> Die Wahrnehmung dieses « espírito do lugar », jenes *Genius loci*, ist an eine Unmittelbarkeit gebunden, die für die Erzählinstanz nur inmitten der Stadt und nicht auf dem einen vermeintlichen Überblick über Lissabon liefernden Castelo de São Jorge gegeben ist:

Talvez porque daqui [do Castelo de São Jorge] não te ouço, cidade. Porque não te respiro os intentos nem te cheiro. Porque não te apanho os gestos do olhar.

<sup>7</sup> 'Eine Wanderung über die gepflasterten Bürgersteige Lissabons ist eine Lektüre'.

<sup>8</sup> 'Stimmen und Gerüche gilt es wiederzuerkennen'.

<sup>9</sup> Teilweise vom Verfasser überarbeitete Übersetzung: 'Und über all dem liegen die Stimme und der Humor, der Tonfall und die Syntax, das, was dir, Stadt, innewohnt. (...) Dies und der intime Nachdruck der Geste und des Dialogs sind unverwechselbare Register des Genius loci'.

Numa palavra, porque me falta cumplicidade, e sem cumplicidade com a imagem, com os saberes, os gostos e os defeitos dum mundo tão privado como o teu ninguém aprende a vivê-lo (ibid.: 13).<sup>10</sup>

Spricht sich die Erzählinstanz bereits auf den ersten Seiten für eine Zurückweisung des Panorama-Blicks zugunsten der Erschließung von Lissabons « mundo tão privado » aus, so ist der Anspruch, die intime Stadtwelt zu *erleben*, im Hinblick auf die Konzeption des Verhältnisses zwischen Subjekt und Stadt als programmatisch für das Werk aufzufassen. Darüber hinaus erinnert die zitierte Passage auch an Michel de Certeaus Ausführungen zur Lesbarkeit der Stadt am Beispiel des Ausblicks vom New Yorker World Trade Center: « La ville-panorama est un simulacre (théorique) (c'est à dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques » (Certeau 1990: 141). Jene *pratiques*, von denen die Betrachtung aus der Distanz entfremdet und die Certeau an eine anthropologische, poetische und mythische Erfahrung des Stadtraums knüpft,<sup>11</sup> werden ebenfalls vom Erzähler des *Bordbuchs* evoziert, wenn dieser seine *eigenen urbanen Praktiken* preisgibt: « Para chegar a esse entendimento já recapitulei infâncias de bairro, já revisitei lugares; já te disse e contradisse, Lisboa, e sempre em amor sofrido » (Pires 1997a: 13).<sup>12</sup> So wird ein über ein bestimmtes *Verständnis* der Stadt zugänglicher Erfahrungsraum Lissabons konstituiert, der dem mit ihm eine intime « cumplicidade » eingehenden Stadt-

---

<sup>10</sup> 'Aber hier oben, auf dem Castelo São Jorge, fühle ich mich distanziert, fern, ja beinahe fremd. Vielleicht weil ich dich, Stadt, von hier aus nicht höre. Weil ich deine Absichten nicht einatme und dich nicht rieche. Mit einem Wort, weil mir das geheime Einverständnis fehlt, und eben ohne dieses Einverständnis mit dem Bild, dem Wissen, den Vorlieben und den Fehlern deiner intimen Welt wird niemand lernen, diese zu leben'.

<sup>11</sup> « Dans cet ensemble, je voudrais repérer des pratiques étrangères à l'espace < géométrique > ou < géographique > des constructions visuelles, panoptiques ou théoriques. Ces pratiques de l'espace renvoient à une forme spécifique *d'opérations* (des < manières de faire >), à < une autre spatialité > (une expérience « anthropologique », poétique et mythique de l'espace), et à une mouvance *opaque et aveugle* de la ville habitée » (Certeau 1990: 142). Verbindungen zwischen dem *Livro de Bordo* und Certeaus Ansatz in *L'invention du quotidien* wurden bereits von Smolka (2001: 202) und Melo e Castro (2009: 102-105) aufgezeigt.

<sup>12</sup> 'Um dich endlich zu verstehen, habe ich schon Kindheitsjahre in Stadtvierteln rekapituliert, Plätze wieder aufgesucht; habe ich bereits mit dir gesprochen und dir widersprochen, Lissabon, doch immer in geduldiger Liebe'.

Rezipienten gleichzeitig eine Selbstverortung gewährt. Für den Erzähler des *Livro de Bordo* sind es Lissabonner Stadtviertel, die jenes identifikatorische Potential bereitstellen, wie z.B. Arroios als Ort der Kindheitserinnerungen. Demgegenüber wird der Chiado der Qualität des städtischen Raums als Erinnerungsträger auf doppelte Weise gerecht: einerseits ruft er als Schauplatz der Nelkenrevolution von 1974 sowohl das eigene Engagement des Erzählers bzw. Cardoso Pires' im Widerstand gegenüber dem diktatorischen Regime – und damit persönliche Geschichte – auf. Andererseits ist er vor allem in seiner Rolle als Erinnerungsort der Geschichte Portugals wahrzunehmen,<sup>13</sup> dessen Funktion für das kollektive Gedächtnis durch den Verweis auf die durch die verheerenden Schäden des Altstadtbrandes von 1988 aufgerissene « ferida aberta na nossa memória colectiva » (ibid.: 73)<sup>14</sup> explizit hervorgehoben wird.

Anhand der Beschreibungen der Lissabonner Viertel Arroios und Chiado lässt sich außerdem illustrieren, wie die zentralen Begriffe *vozes* und *memorações* im *Livro de Bordo* zugleich in erweiterter Form als 'literarische Stimmen' oder 'Erinnerungen an die Stimmen der Literatur' berücksichtigt werden müssen. Cardoso Pires' Werk veranschaulicht somit auch, wie Literatur zum medialen Rahmen des Erinnerns beitragen kann (cf. Erll 2005): So deutet die Anmerkung, « Arroios, um século atrás, era um verdadeiro folhetim de alcovas tresmalhadas que a História passou a escrito » (Pires 1997a: 14)<sup>15</sup> direkt auf Lissabons Status als *Literatur-Stadt* hin, denn die Erinnerungen an die Kindheit

<sup>13</sup> Für Cardoso Pires sind dies speziell Erinnerungen an die Geschichte der Modernitäts- und Freiheitsbewegungen Portugals, die er neben der Nelkenrevolution auch mit den von Schriftstellern und Intellektuellen im 19. Jahrhundert organisierten *Conferências Democráticas* verbindet: « Ainda hoje, quando entro no Largo Rafael Bordalo Pinheiro, [...] desvio às vezes o olhar para a velha casa que foi o Casino Lisboense onde tiveram lugar as *Conferências Democráticas* declararam encerrada a sociedade de Oitocentos. Antero, José Fontana, Eça e Oliveira Martins ocorrem-me imediatamente porque foram eles que naquelas salas fizeram o grande *pronunciamento* da modernidade do país » [kursiv im Original] (Pires 1997a: 74). 'Noch heute, wenn ich auf den Largo Rafael Bordalo Pinheiro trete, (...) wende ich manchmal den Blick zu dem alten Haus, das einst das Lissabonner Casino war, in dem die Conferências Democráticas stattfanden, die unsere Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts für beendet erklärten. Antero, José Fontana, Eça und Oliveira Martins fallen mir sofort ein, denn sie waren es, die in jenen Sälen öffentlich der Modernität des Landes das Wort redeten'.

<sup>14</sup> 'Offene Wunde in unserem kollektiven Gedächtnis'.

<sup>15</sup> 'Arroios bot also vor einem Jahrhundert viel Stoff für Klatsch und Tratsch, die später die Geschichte zu Papier brachte'.

in jenem Viertel werden ergänzt durch literarische Referenzen auf erotische Abenteuer.<sup>16</sup> Die hier schon anklingende Tendenz einer Stilisierung Lissabons zu einer « ville de papier » (Westphal 2007: 252), und somit zu einer *Textstadt*, deren Modellierung sich auch als selbstreferentielle Ausweisung des *Livro de Bordo* als Stadttext rezipieren lässt,<sup>17</sup> tritt besonders in den Ausführungen zum Chiado zutage:

É possível definir Lisboa como um símbolo. Como a Praga de Kafka, como a Dublin de Joyce ou a Buenos Aires de Borges. [...] Mas, mais do que as cidades, é sempre um bairro ou um lugar que caracterizam essa definição e a fidelidade tantas vezes inconsciente que Ilhes dedicamos. O Chiado, neste caso (Pires 1997a: 74).<sup>18</sup>

Das als « maior referência cultural e mundana do país » (ibid.: 65) vorgestellte Viertel wird zur Repräsentation des literarischen Lissabons herangezogen und sein *Nerv*, die Rua Garrett, als « o meridiano das artes e das letras portuguesas » (ibid.: 70) bezeichnet.<sup>19</sup> In diesem Kontext stellt die Erzählinstanz nicht bloß Szenen der in den Kaffeehäusern des Chiado sich treffenden Literaten- und Künstlerzirkeln des 19. und 20. Jahrhunderts vor,<sup>20</sup> sondern auch die Verschmelzung der Grenzen zwischen einem Lissabon der historischen Lebenswelt und jenem der fiktionalen Romanliteratur wird ein weiteres Mal am Beispiel von Eça de Queiroz thematisiert, wenn dieser bei seinen Spaziergängen

---

<sup>16</sup> Bei diesen Abenteuern wird nicht unterschieden, ob es sich – wie im Falle Camilo Castelo Brancos – um biographische Episoden eines bekannten Schriftstellers der portugiesischen Literaturgeschichte oder einer fiktiven Romanfigur wie Eça de Queiroz' Protagonist Basílio handelt.

<sup>17</sup> Zum Verhältnis von *Textstadt* und *Stadttext*, cf. Mahler: « Dabei werde ich im Verlauf meiner Argumentation zeigen, daß Stadttex te im Grunde immer nur Textstädte modellieren [...]. Stadttex te sind mithin diejenigen Texte, deren sprachliche Strukturen und Strategien dominant darauf ausgerichtet sind, Textstädte zu produzieren; sie sind die institutionellen Orte diskursiver Stadtkonstitution » (1999: 12).

<sup>18</sup> 'Man kann Lissabon als Symbol definieren. Wie das Prag von Kafka, das Dublin von Joyce oder das Buenos Aires von Borges. (...) Doch mehr noch als die ganze Stadt ist es eher ein Stadtviertel oder ein Ort in der Stadt, die diese Definition und die Treue bestimmen, die wir ihr häufig unbewußt zuteil werden lassen. In diesem Fall ist es der Chiado'.

<sup>19</sup> 'Zentrum der mondänen und kulturellen Welt des Landes' / 'Meridian der portugiesischen Künste und der portugiesischen Literatur'.

<sup>20</sup> Genannt werden u.a. Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida, Teófilo Braga, Almada de Negreiros und Pessoa.

durch den Chiado Figuren aus seinen Romanen begegnet (cf. *ibid.*: 66). Wird dem Leser auf diese Weise vorgeführt, wie die reale Stadt in die Fiktion der Literatur übergeht, so handelt es sich hierbei nicht um die einzige meta-fiktionale Tendenz des *Livro de Bordo*, da Cardoso Pires seinen Erzähler darüber hinaus mit einer Figur aus seinem eigenen Œuvre kommunizieren lässt: Hierbei handelt es sich um Sebastião Opus Night aus dem Roman *Alexandra Alpha* (1987), der sich wiederum über Fernando Pessoa äußert und Kritik an der künstlerischen Nachbildung des Autors in Form seiner bei Touristen sehr beliebten Statue vor dem Café A Brasileira anmeldet.

Die Repräsentation Lissabons im *Bordbuch* erfolgt durch eine Vielzahl von über das gesamte Werk hinweg verstreuten Zitaten und Verweisen auf Autoren, die durch ihre Biographie oder ihr literarisches Werk in einer Verbindung zur portugiesischen Hauptstadt stehen. Den auf eine solche Weise entstehenden *kulturellen Dialog* hat Cardoso Pires einmal in einem Essay über das literarische Œuvre seines Freundes Antonio Tabucchi als Möglichkeit genannt, um einen Ort mit « espírito do lugar »<sup>21</sup> aufzuladen. Im Falle des Lissaboner *Bordbuchs* trägt er jedoch insbesondere dazu bei, dass sich dieses als eine Art Palimpsest präsentiert (cf. Marnoto 1998: 265-266). Wenn die Erzählinstanz an einer Stelle das Wort an Daisy, eine Geliebte des Pessoa-Heteronyms Álvaro de Campos, richtet, so lässt sich zudem eine weitere Besonderheit der Beziehung von Stadt und Literatur im *Livro de Bordo* konstatieren: « Olha, Daisy, quando o Álvaro de Campos te mandou aquele *Soneto Já Antigo* quase ninguém sabia por cá o teu nome. Hoje, vê tu, até o tens escrito num passeio da Avenida de Roma, frente a uma boutique de enxovais de noiva » (Pires 1997a: 90).<sup>22</sup> Die als « uma

<sup>21</sup> « Descobre-o [o espírito do lugar] porque o põe em causa, revestindo-o de universalidade pelo diálogo cultural onde o passado se faz contemporâneo do presente e pela iluminação imaginária em que o envolve. Aqui a paisagem conversa com os mitos e com os personagens maiores da arte e da escrita, aqueles que deram espírito aos lugares, precisamente » (Pires 1994: 186). 'Er deckt den Genius loci auf, weil er ihn erschüttert, indem er ihn mit einer Universalität ausstattet, die er sowohl durch einen kulturellen Dialog erhält, bei dem sich die Vergangenheit zum Zeitgenossen der Gegenwart macht, als auch durch eine imaginäre Erleuchtung, die ihn umgibt. Auf diese Weise kommuniziert die Landschaft mit den herausragenden Mythen und Figuren aus Kunst und Literatur, also exakt jenen, die einen Genius loci zu verleihen vermögen'.

<sup>22</sup> 'Hör mal, Daisy, als Álvaro de Campos dir das *Soneto Já Antigo* schickte, kannte hier kaum jemand deinen Namen. Stell dir vor, heute steht er sogar auf einem Bürgersteig auf der Avenida de Roma vor einer Boutique für Brautausstattung'.

referência mesmo a condizer com o soneto » (id.)<sup>23</sup> gewertete sowie neben dem Text auch fotografisch abgebildete Inschrift des Namens *Daisy* in die Lissabonner Straßensteine lässt sich zugleich als Verweis auf eine Umkehrung des Prozesses literarischer Stadtrepräsentation deuten. Denn anstelle der Abbildung der Stadt durch die Literatur wird hier die Abbildung der Literatur durch die Stadt und somit Lissabon als ein literarischer Zeichenträger inszeniert.

Dass Cardoso Pires' *Bordbuch* nicht auf seine intertextuelle Dimension eingegrenzt werden darf, sondern eine Berücksichtigung seines intermediären Charakters erforderlich ist, lässt sich mit den häufigen Verweisen auf herausragende Vertreter der Lissabonner Künstlerszene sowie den an den Seitenrändern des Buches abgedruckten Abbildungen ihrer dem Text zur Illustration dienenden Kunstwerke begründen. Das Konglomerat der durch die Erzählinstanz vorgestellten Lissabonner *Stimmen* aus unterschiedlichen Zeichensystemen evoziert eine urbane Vielstimmigkeit, die man mit dem Polyphonie-Begriff aus der Literaturtheorie Michail M. Bachtins in Verbindung bringen kann. Die von Bachtin insbesondere in der Gattung des Romans wahrgenommene « dialogisierte Redevielfalt », die für ihn eine dezentralisierende Unterminierung offizieller Diskurse darstellt (cf. Bachtin 1979: 166),<sup>24</sup> lässt sich auch auf die *Stimmen* der von Cardoso Pires als herausragendste Vertreter der Lissabonner Sprache eingestuften Autoren Alexandre O'Neill und António Lobo Antunes übertragen:

Por isso é que eu para apanhar o tom de voz mais lisbonense reabro Alexandre O'Neill. António Lobo Antunes será outro escritor a tratá-lo com uma ironia e uma sintaxe muito daqui, muito de classe social, até, duma cidade a perder as raízes e é por isso que a sua Lisboa se revela tão terna no desencanto, tão desgarrada; [...] Mas em O'Neill o que domina é a quase perversidade do cantar, aquele trilar ladino assente no mandar-vir e no cuspir fininho com que o lisboeta tece o seu discurso mais traquejado (Pires 1997a: 36).<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> 'Eine Anspielung, die genau zu dem Sonett paßt'.

<sup>24</sup> Für eine Berücksichtigung der Ansätze Bachtins zur Beschreibung von Repräsentationen urbaner Räume hat sich beispielsweise Rob Shields (1996: 239-241) ausgesprochen.

<sup>25</sup> 'Um den waschechten Lissabonner Zungenschlag zu spüren, schlage ich deshalb immer wieder Alexandre O'Neill auf. António Lobo Antunes ist ein weiterer Schriftsteller, der ihn, den verschiedenen Gesellschaftsklassen aufs Maul schauend, ironisch und mit der Lissabon ureigenen Syntax, behandeln wird, mit der Syntax einer Stadt, die ihre Wurzeln

Wie Orlando Grossegeesse überzeugend dargelegt hat, enthält das *Livro de Bordo* zahlreiche Elemente, die angesichts ihres subversiven Charakters auf Bachtins Kategorien der dialogischen Redevielfalt und der Karnevalisierung zurückverweisen können (cf. Grossegeesse 2011: 47-49 und 54-60). In diesem Zusammenhang lassen sich beispielsweise die den Lissabonner Raben gewidmeten Ausführungen hervorheben: Die der Legende zufolge mit dem Leichnam des heiligen Vincent die Stadt erreichenden Wappentiere Lissabons werden nämlich in Cardoso Pires' *Bordbuch* aus ihrem hagiographischen und heraldischen Kontext herausgelöst. Dafür werden sie als Repräsentanten der städtischen Volkskultur – speziell der Kneipenszene – vorgestellt, denen trotz ihres karnevalessk-profanen Auftretens in der Sprache der Einheimischen der Titel des Heiligen verliehen wurde.<sup>26</sup> Lässt sich für die subversive Tendenz der Profanierung des Heiligen bzw. der Sakralisierung des Profanen auch die Heiligsprechung des notorischen Häretikers und Arztes Sousa Martins alias São José Tomás durch die Lissabonner Bevölkerung anführen, enthält das *Bordbuch* neben den Lissabonner Stadtraben noch weitere Beispiele für parodistische Tiersymbolik und anthropomorphe Beschreibungen, die ohnehin als kennzeichnend für das Gesamtwerk Cardoso Pires' anzusehen sind.<sup>27</sup> Hier ist allen voran der Abschnitt zum Palácio Fronteira zu nennen, dessen « uma diabólica aliança do sagrado com o profano » vermittelndes « bestiário perverso

---

verliert, und das ist der Grund dafür, daß sich sein Lissabon so anrührend in der Entzauberung, so orientierungslos darbietet. [...] Doch bei O'Neill ist es die Beinaheperversion des Gesangs, jenes durchtriebene Trillern, das auf der Provokation und dem abschätzenden Abwarten beruht, aus denen der Lissabonner seine ganz eigene Redeweise webt'.

<sup>26</sup> « De ave ao deus-dará, sem sagrado nem nobreza [...] chegou e ficou tão nosso que ganhou nome de santo. Mais até: se o olharmos num baixo-relevo da Rua das Farinhas com a legenda SAM VECÊTE, perceberemos que o corvo, além de Ilhe ter tomado o nome, passou a ser a imagem do próprio santo » (Pires 1997a: 31). 'Er kam auf gut Glück als Vogel, war weder heilig noch adlig (...) und wurde so sehr zu einem von uns, daß er den Namen eines Heiligen bekam. Mehr noch: Wenn wir uns das Basrelief in der Rua das Farinhas mit der Inschrift SAM VECÊTE ansehen, werden wir feststellen, daß er nicht nur den Namen des Heiligen angenommen hat, sondern zum Bildnis ebendieses Heiligen geworden ist'.

<sup>27</sup> Man denke beispielsweise an die Bedeutung, die der animalischen Bildwelt und Anthropomorphismen in Werken wie *O Delfim* (1968), *Dinossauro Excelentíssimo* (1972), *O Burro-em-pé* (1979), *Balada da Praia dos Cães* (1982) oder *A República dos Corvos* (1988) zukommt. Zur Tiersymbolik im *Œuvre* Cardoso Pires' cf. Briesemeister (1997: 390-392).

» (ibid.: 48) in Form grotesker und anthropomorphisierender Azulejo-Darstellungen vorliegt. Diese ermöglichen es, den Palast als « heterotopia essencial na configuração da Lisboa carnalizada » (ibid.: 57-58) einzuordnen.<sup>28</sup>

Gehören Subversion und Parodie zu den Verfahren von *Lisboa – Livro de Bordo*, lässt sich die Frage aufwerfen, gegen welche Diskurse diese speziell gerichtet sind. Bereits zu Beginn des Werkes wird Kritik geübt am oberflächlichen Blick der Touristen auf die Stadt: « tu, cidade desfocada pela luz mundana dos videoturistas que te vieram espreitar do miradouro, eu um pouco à margem porque, para mim, panorâmicas e vistas gerais são quase sempre frases feitas ou cenários de catálogo » (Pires 1997a: 10).<sup>29</sup> Die Persiflage der touristischen *Sebenswürdigkeiten-Pilger* und ihrer Panorama-Fotografien wurde in der Forschungsliteratur zum *Livro de Bordo* schon mehrfach als Argument für eine Lesart des Werks angeführt, die in diesem den Appell des Autors wiedererkennt, Lissabon vor der Entwicklung zu einem homogenisierten *Nicht-Ort* durch die Bewahrung lokaler Spezifika mit identitätsbildender Funktion zu bewahren.<sup>30</sup> Die in der Folge vorgenommene Deutung des *Livro de Bordo* orientiert sich an den bisher seitens der Literaturwissenschaft hervorgebrachten Interpretationsansätzen, versucht deren Ergebnisse jedoch durch neue Impulse zu ergänzen, indem das nautisch-maritime *imaginaire* des *Bordbuchs* in den Vordergrund gerückt wird. Die Segelbewegungen durch Lissabon werden hierbei im Sinne Certeaus als *urbane Praktiken* verstanden,

---

<sup>28</sup> 'Eine diabolische Allianz des Sakralen mit dem Profanen' / 'zentrale Heterotopie in der Konfiguration eines karnevalisierten Lissabons'.

<sup>29</sup> Passage, die in der offiziellen deutschen Übersetzung ausgelassen, und vom Verfasser übertragen wurde: 'du, im profanen Blitzlicht der dich vom Aussichtspunkt bespähenden Video-Touristen unscharf gewordene Stadt, und ich, der sich eher am Rande aufhält, denn für mich stellen Panorama-Blicke und allgemeine Aussichten stets vorgefertigte Sätze und Katalog-Szenen dar'.

<sup>30</sup> Für eine solche Deutung, cf. insbesondere Massagli (2011) und Grossegasse (2009). Der Begriff des *Nicht-Ortes* bzw. *non-lieu* geht auf den französischen Ethnologen Marc Augé zurück, der diesen folgendermaßen geprägt hat: « [P]ar «non-lieu» nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes : fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces » (Augé 1992: 119). Im Gegensatz dazu arbeitet Augé den identitätsstiftenden *lieu identitaire, relationnel et historique* heraus: « [L]e lieu anthropologique est simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe. [...] Ces lieux ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on le veut) identitaires, relationnels et historiques » (ibid.: 68-69).

durch die das Subjekt eine Form der kreativen Aneignung der Stadt vollzieht und die offiziellen bzw. touristischen Wege der portugiesischen Hauptstadt von ihren *Seewegen* unterlaufen werden.

### 3 Cardoso Pires' urbaner Periplus

Cardoso Pires' Rückgriff auf die Nautik als eine « semiotische Wissenschaft » (cf. Stierle 1998: 46) zur Stadtdarstellung kündigt sich bereits durch den Titel seines Werks an, denn die Konzeption des Stadttextes als ein *Bordbuch* erlaubt es, die Bewegungen des Erzählers mit einer Seefahrt zu assoziieren und die somit eine « Meeresreise » dokumentierenden Beschreibungen des städtischen Parcours' als urbane Periploi<sup>31</sup> anzusehen. Die nicht zu unterschätzende Bedeutsamkeit nautischer und maritimer Imagologie in der Literaturgeschichte Portugals, wie sie z.B. von Helmut Siepman (1997) aufgearbeitet wurde, schlägt sich im *Livro de Bordo* in aller Deutlichkeit auf semiotischer Ebene nieder. So geht die Darstellung der Stadtwanderung als Navigation im Lissabonner *Bordbuch* über die Analogsetzung des Flanierens und des Treibens auf dem Wasser hinaus, denn der Kurs des Erzählers ist wesentlich von der Wahrnehmung nautischer Zeichen geprägt, die ihm beispielsweise in Form von Schiffsdarstellungen auf den Straßen oder auf Azulejos an den Wänden begegnen.<sup>32</sup> Die in diesem Zusammenhang hervorgehobenen « calceteiros » (Pires 1997a: 93), d.h. die Lissabonner Steinsetzer, auf die die in den Straßenbelag integrierten Darstellungen maritimer Elemente zurückgehen, und

---

<sup>31</sup> « Periploi sind Segelhandbücher, die schon dem Namen nach zu einer Rundfahrt, einer geglückten Reise durch den Gefahrenraum des offenen oder unbekanntenen Meeres verhelfen sollten. Hierzu verweisen sie – aus Meeresperspektive – auf Ansteuerungsmarken, auf besondere maritime und meteorologische Erscheinungen und schließlich auf schiffbare Küsten und Ankerplätze » (Wolf 2013: 34).

<sup>32</sup> « Naus errantes, legendárias, ou galeões de rota pensada atravessam-se nos caminhos de calçada à portuguesa, e há desenhos de quadrantes e de ondulações a marcar o andamento » (Pires 1997a: 108). 'Auf dem Weg über die portugiesischen Bürgersteige überquert man legendäre umherirrende Karavellen oder Galeonen auf wohlgedachtem Kurs, und gemalte Quadranten und Wellen lenken die Schritte'.

die mit diesen den Körper der allegorisierten Stadt *tätowieren*,<sup>33</sup> werden nicht ohne Grund mit urbanen « *calígrafos* » (ibid.: 93) verglichen: Indem sie ebenfalls Wellen auf dem Asphalt darstellen, verweisen sie zugleich mit ihrer Tätigkeit auf die im *Livro de Bordo* verfolgte Semiotisierung der Straßen Lissabons zu einer Meeresoberfläche.

Die von der Erzählinstanz an Lissabon konstatierte Tendenz der Stadt, Wiederholungen ihrer selbst hervorzubringen, verdient vor dem Hintergrund einer Herausarbeitung der dem *Livro de Bordo* zugrundeliegenden poetologischen Konzeption eine nähere Betrachtung. Am Beispiel zweier Schmetterlingsdarstellungen, die unterschiedlichen Epochen der Stadtentwicklung entstammen, erklärt der Sprecher des *Bordbuchs* seiner Adressatin Daisy, dass das Wiederaufgreifen eines älteren Motivs nicht auf den Akt des Wiederholens und Reproduzierens reduziert werden darf:

Mas não são duas imagens repetidas, nem pensar, é apenas uma borboleta que venceu a distância entre a Lisboa Velha e a Lisboa Nova e que nesses noventa anos de trajecto se apresentou em diferente sem deixar de ser a mesma. De maneira, Daisy, que uma cidade capaz desta e de tantas variantes sobre cada tema, longe de se repetir, recria e ganha uma unidade plural (ibid.: 98).<sup>34</sup>

Hieraus lässt sich die Aussprache für das Prinzip der Variation ablesen, die jedoch nicht nur als kennzeichnend für eine *Poetik der Stadt*,<sup>35</sup> sondern zugleich als ein wesentliches Kompositionsprinzip des Lissabonner Periplus erachtet werden kann, denn verschiedene Episoden des *Livro de Bordo* stellen letztendlich Über- bzw. Weiterverarbeitungen und Adaptationen bereits früher publizierter Texte Cardoso Pires' dar: Während die Figur des Sebastião Opus Night nach ihrem erstmaligen Auftritt als Handlungsträger im Roman *Alexandra Alpha* noch einmal zum Gegenstand eines Aufsatzes in *A Cavalo no Diabo* (cf. Pires

---

<sup>33</sup> « revestem o corpo da cidade com tatuagens impressas a basalto » (ibid.: 94). 'Den Körper der Stadt mit basaltenen Tätowierungen überziehen'.

<sup>34</sup> 'Doch es sind dies nicht zwei wiederholte Bilder, ganz und gar nicht, es ist nur ein Schmetterling, der die Entfernung zwischen dem alten und dem neuen Lissabon überwunden hat und nach diesen neunzig Jahren, die er dafür brauchte, anders aussieht, aber dennoch derselbe geblieben ist. Und so, liebe Daisy, wiederholt sich eine Stadt, die fähig ist, so viele Variationen zu jedem Thema zu finden, sich nicht, sondern schafft und gewinnt dadurch eine vielfältige Einheit'.

<sup>35</sup> So hat auch Pierre Sansot in seiner *Poétique de la ville* betont: « *il est de l'essence de la ville de se déplier et de se redoubler elle-même* [kursiv im Original] » (Sansot 1973: 18).

1994: 157-163) wurde, fand Álvaro de Campos in dem Essay « O viajante anunciado » (cf. *ibid.*: 15-24) der gleichen Textsammlung ebenfalls den Namen seiner Geliebten Daisy auf dem Lissabonner Straßenboden. Genauso lassen sich auch verschiedene in das *Bordbuch* eingegangene Ausführungen, u.a. zu den Vierteln Arroios und Chiado oder zur Vila Berta, als Variationen von Beschreibungen des bereits 1991 veröffentlichten Textes « Lisboa, vistas da cidade » deuten.<sup>36</sup> Was sich als intratextuelle Variation von Elementen des eigenen literarischen Werks und damit auch als eine Form der Auto-referentialität eines Autors werten ließe, stellt jedoch genauso ein nautisches Prinzip dar – die Rekursion. In der Seefahrt versteht man unter einer Rekursion « eine Kreisbewegung, die nicht durch die Rückkehr auf Dasselbe, sondern vielmehr Variation durch Selbstbezüglichkeit ermöglicht » (Wolf 2013: 35). Die literarische Nautik des *Livro de Bordo* ist demnach nicht bloß in seinem Zeicheninventar, sondern zugleich in seiner poetologischen Komposition erkennbar.

Das zentrale Bild innerhalb des mit der Imagologie von Schiff-fahrtstechnik und Seefahrt angereicherten Stadtdiskurses findet sich bereits direkt zu Beginn des *Bordbuchs*, wenn Lissabon mit einem Schiff gleichgesetzt wird:

Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade a navegar. Não me admiro: sempre que me sinto em alturas de abranger o mundo, no pico dum miradouro ou sentado numa nuvem, vejo-te em cidade-nave, barca com ruas e jardins por dentro e até a brisa que corre me sabe a sal. Há ondas de mar aberto desenhadas nas tuas calçadas; há âncoras, há sereias (Pires 1997a: 7).<sup>37</sup>

Anders als das *Staatsschiff*, das einen festen Platz innerhalb der politischen Allegorik der Frühen Neuzeit hat (cf. Wolf 2013: 187-190), kann die Verknüpfung von Stadt und Schiff nicht auf eine eigene topische Tradition zurückblicken. Allerdings führt einer der bekanntesten Texte über urbane

<sup>36</sup> Auf diesen Text Cardoso Pires' geht Gomes (1999) in einem Beitrag über Städtedarstellungen von Lissabon und Rio de Janeiro näher ein.

<sup>37</sup> 'Ich sehe dich über dem Tejo ruhend wie eine seetüchtige Stadt. Das wundert mich nicht: Immer wenn ich das Gefühl habe, die Welt zu umfassen, hoch oben auf einem Aussichtspunkt oder auf einer Wolke sitzend, sehe ich dich als Stadtschiff, als ein Boot mit Straßen und Gärten, und selbst die Brise, die darin weht, schmeckt salzig. Wellen des offenen Meeres sind auf deine Bürgersteige gemalt; Anker gibt es dort und Seejungfrauen'.

Semiotik, der eingangs zitierte Beitrag Barthes', den Zeichenraum der Stadt mit dem Bild eines berühmten Schiffs zusammen, nämlich dem Gefährt der Argonauten aus dem altgriechischen Epos des Apollonios von Rhodos: Der Vergleich zwischen Stadt und Argo dient Barthes zur Veranschaulichung der semiologischen Struktur des urbanen Raums, die angesichts der ständigen Weiterentwicklung der städtischen Zeichen nicht fixierbar ist.<sup>38</sup> Der Rückgriff auf nautische bzw. maritime Metaphorik findet sowohl in der Literatur als auch im wissenschaftlichen Diskurs sehr häufig zur Beschreibung einer Distanzierung von statischen Strukturen bzw. Konzepten Verwendung. Der Rekurs auf die « Denkfigur des Flüssigen » (cf. Assmann 1991) impliziert hierbei eine Wahrnehmung von Dynamiken, die sich zur Vermittlung kultureller oder gesellschaftlicher Phänomene eignen. Die das *Livro de Bordo* kennzeichnende topologische Praxis der Seefahrt durch den Lissabonner Navigationsparcours sowie die dem urbanen Raum über das Bild der « cidade a navegar » eingeschriebene Dynamik können als Ausgangspunkt für eine Deutung des Werks herangezogen werden,<sup>39</sup> welche die in ihm erzeugte Räumlichkeit mit dem Konzept der Heterotopie in Verbindung bringt.

#### 4 Lissabon als heterotopisches Schiff

Innerhalb der seit einigen Jahren vorangetriebenen kultur-, sozial- und literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit « dynamisierten Räumen »<sup>40</sup> ragt insbesondere der bekanntlich auf Michel Foucaults Beitrag « Des espaces

---

<sup>38</sup> « Toute ville est un peu construite, faite par nous à l'image du navire *Argo* dont chaque pièce n'était plus une pièce d'origine, mais qui restait toujours le navire *Argo*, c'est-à-dire un ensemble de significations facilement lisibles et identifiables. Dans cet effort d'approche sémantique de la ville, nous devons essayer de comprendre le jeu de signes, de comprendre que n'importe quelle ville est une structure mais qu'il ne faut jamais chercher et qu'il ne faut jamais vouloir remplir cette structure » (Barthes 1985: 271).

<sup>39</sup> Als Grundlage für eine Auseinandersetzung mit Topologie als literaturwissenschaftliche Methode lassen sich verschiedene Beiträge von Vittoria Borsò als aufschlussreiche Referenzen anführen (cf. beispielsweise Borsò 2004 und 2007).

<sup>40</sup> Für einen Überblick zum Verhältnis von Raum und Bewegung in literarischen Texten, cf. Ette (2001) sowie Hallet/Neumann (2009).

autres » zurückgehende Begriff der *Heterotopie* hervor.<sup>41</sup> Bezeichnenderweise wählt Foucault bei seiner Darstellung jenes Diskurstyps ebenfalls einen nautischen Vergleich, ja erklärt sogar das Schiff zur Heterotopie *par excellence*:

[S]i l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer [...], vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique [...], mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence (Foucault 1994: 762).

Ausgehend von Foucaults Vergleich *anderer Räume* mit Schiffen, aber auch von Grossegesses Hinweis, dass « o *Livro de Bordo* procura as heterotopias » (Grossegesse 2011: 61),<sup>42</sup> kann Cardoso Pires' Darstellung einer « cidade-nave » durchaus als eine *mise-en-scène* heterotopischen Schreibens interpretiert werden. So hält der im *Livro de Bordo* beschriebene Navigationskurs durch Lissabon sehr häufig an « lugares de recurso » (Pires 1997a: 77), d.h. 'Anlegestellen' inne, die sich als heterotopische Orte erweisen. Einen solchen Eindruck gewinnt man z.B. bei den Ausführungen zu den in städtischen Parks sowie auf dem Alto de Santa Catarina sich zurückziehenden Lissabonner Senioren, die sich in den von ihnen für das Kartenspielen beanspruchten Räumen von der Außenwelt abgrenzen – « entregues a uma confabulação marginal no cume do mundo que Ilhes fugiu » (ibid.: 47).<sup>43</sup> Der Hügel von Santa Catarina wird in diesem Zusammenhang als ein Ort beschrieben, der mit der ihn umgebenden Stadt-Welt nichts zu tun zu haben und der Zeit entrückt zu sein scheint. Auch an diesem Ort bleiben die Referenzen auf die Seefahrt nicht aus, denn die Einsamkeit auf dem Aussichtspunkt wird mit den Bewegungen

<sup>41</sup> Die hier zugrunde gelegte Verwendung des Terminus *Heterotopie* orientiert sich einerseits an Foucault (1994) und andererseits an dem aufschlussreichen Überblick über die Entwicklung des Begriffs bei Hamid Tafazoli und Richard T. Gray, die seine terminologische Nützlichkeit darin erkennen, « literarische Texte diskursiv als privilegierte Orte aufzufassen, welche die Erfahrung des Scheiterns von etablierten Ordnungen ermöglichen und deshalb auch Ordnungen unseres Denkens in Frage stellen können » (Tafazoli/Gray 2012: 25).

<sup>42</sup> 'Das *Livro de Bordo* sucht nach Heterotopien'.

<sup>43</sup> 'In eine marginale Geheimbündelei versunken, dort auf dem Gipfelpunkt der Welt, die ihnen entglitten ist'.

der am Horizont sichtbaren und ihrer Funktion als « réserve d’imagination » (Foucault 1994: 762) gerecht werdenden Schiffe korreliert: « Aqui pode-se olhar em solidão para lá do horizonte: quando os lisboetas dizem ‘ver navios no Alto de Santa Catarina’ referem-se a isso mesmo. Estão a assinalar este lugar como o mira-douro duma viagem que se sonha e se vai a nossos olhos » (Pires 1997a: 47).<sup>44</sup> Zu den heterotopisch beschriebenen Räumen des Lissabonner Periplus zählen auch die von der Stadt durch ein Gebäude mit Fliesengemälden und einen Durchgangstunnel abgetrennte Vila Berta – ein Ort, an dem «silêncio», «paz» und «intimidade» (ibid.: 89) vorherrschen – sowie die den Gegenstand des Abschnitts « As letras subterrâneas » (cf. ibid.: 99-108) bildenden Haltestellen der U-Bahn.<sup>45</sup> Diese von den städtischen Transportmitteln passierten *anderen Räume* weisen in den Ausführungen des *Livro de Bordo* darüber hinaus eine Eigenschaft auf, die ihre Wahrnehmung als heterotopische Räume noch verstärkt: ihre Spiegelfunktion. Berücksichtigt man nämlich das Beispiel des Spiegels, den Foucault zur Veranschaulichung seiner Definition in « Des espaces autres » aufgreift, so lässt sich das Prinzip der Spiegelung auch ohne Weiteres auf das Verhältnis der Lissabonner Metropolitan zu der über ihr liegenden Stadt übertragen, wenn man die Malereien in verschiedenen Haltestellen der U-Bahn als Reflektionen ihrer oberirdischen Entsprechungen erkennt. Diese spezielle Beziehung, « uma estranha relação » (ibid.: 95), die auch für die bereits nachgewiesene Rekursionspoetik des Werks steht, wird von Cardoso Pires aber nicht bloß auf die *unterirdische Literatur* beschränkt, sondern vielmehr nimmt er Lissabon insgesamt als eine « cidade que se reflecte » (id.), d.h. als eine ‘sich widerspiegelnde Stadt’ wahr. So zeigt er auf, wie unterschiedliche Naturmotive, aber auch Themen der Stadt- und Literaturgeschichte auf unterschiedlichen Zeichenträgern – Straßen, Mauern, Azulejos, etc. – wiederaufgegriffen werden und eine intermediale

---

<sup>44</sup> ‘Hier kann man einsam über den Horizont hinausschauen, und wenn die Lissabonner sagen, sie gehen auf den Alto de Santa Catarina, um Schiffe vorbeifahren zu sehen, was so viel bedeutet wie in den Mond gucken, dann meinen sie genau das. Sie bezeichnen damit diesen Platz als den Aussichtspunkt einer geträumten Reise, die sich unseren Augen entzieht’.

<sup>45</sup> ‘Ruhe’ / ‘Frieden’ / ‘Intimität’ / ‘Literatur unter der Erde’.

Korrespondenzbeziehung miteinander eingehen, sodass er zu dem Schluss kommt: « a cidade espelha-se, desdobra-se » (ibid.: 107).<sup>46</sup>

Als heterotopische Orte im *Livro de Bordo* ragen in besonderer Weise die von der Erzählinstanz aufgesuchten Bars und Kneipen hervor. Speziell bei den Ausführungen zum Lissabonner Nachtleben und den Kneipenbesuchen fällt eine noch ausgeprägtere Anhäufung nautischer Begriffe auf, die die nächtlichen Streifzüge durch die Stadt als « navegações pessoalíssimas » (ibid.: 81)<sup>47</sup> und somit als Praxis einer urbanen Nautik präsentieren. Die ausführlichste Berücksichtigung wird jenen Bars zuteil, die in den Hafenvierteln und somit den Außen- bzw. Gegenräumen der Stadt zu lokalisieren sind. Der Abschnitt « De bar em bar (fotograma I) » widmet sich der British Bar sowie der Bar O Americano, die sich nicht nur am Cais do Sodré befinden, sondern selbst als Hafenkais ohne Wasser beschrieben werden. Im Rahmen dieser *Seereisen* geht der Erzähler auch auf das Verhältnis der Einwohner Lissabons zur Zeit ein, das er am Beispiel der Kneipenbesucher illustriert: « só o bebedor desprevenido acredita em enganar as horas, quando as horas é que nos enganam muitas vezes, contando a passo certo e batido um tempo para lá dos números » (ibid.: 77).<sup>48</sup> Durch seine « navegação das letras »<sup>49</sup> konstruiert Cardoso Pires die Heimatstadt verschiedentlich als einen Raum der Diskontinuitätserfahrungen, die sich unmittelbar mit Foucaults viertem Merkmal von Heterotopien, nämlich dem Bezug zur Heterochronie, verbinden lassen.<sup>50</sup> Die

<sup>46</sup> 'Hier spiegelt sich die Stadt wider, vervielfacht sich'. Aufschlussreiche Betrachtungen der verschiedenen Reflexionen und Spiegelbeziehungen im *Livro de Bordo* gehen auf Marnoto (1998: 265-267) und Grossegeisse (2009: 7-8) zurück. Im Hinblick auf die Spiegelungen der Stadt hat Grossegeisse zurecht auf entsprechende Bezüge zum Paris der *Denkbilder* Benjamins und der Stadt Zima in Calvins *Le città invisibili* verwiesen. Eine Verbindung des Spiegelmotivs bei Cardoso Pires mit Foucaults Heterotopien hat Izabel Margato (2008) am Beispiel seines Essays « Fumar ao espelho » vorgelegt.

<sup>47</sup> 'Seereisen ganz persönlicher Art'.

<sup>48</sup> 'In Wahrheit glaubt nur der ahnungslose Trinker, daß er die Zeit überlisten kann, denn es ist die Zeit, die uns oft täuscht, wenn sie in gleichmäßigem, nicht in Zahlen meßbarem Rhythmus voranschreitet'.

<sup>49</sup> Der Autor hat diesen Ausdruck selbst verwendet, allerdings zur Kennzeichnung des *Euvres* seines Freundes Antonio Tabucchi und insbesondere in Bezug auf dessen 'Sakrilegien' gegenüber den Ebenen von Raum und Zeit (cf. Pires 1994: 185-188).

<sup>50</sup> « Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies;

Außerkräftsetzung der chronologischen Zeit in Lissabon wird anhand des Begriffs erläutert, der im lokalen Dialekt zur Bezeichnung einer Uhr gebraucht wird: « em lisbonense cerrado, se chama ao relógio «caranguejo», que é um animal de marcha falsa, fazendo que anda para trás mas avançando de lado para que a gente não Ilhe apanhe o sentido » (id.).<sup>51</sup> Als Sinnbild für das Voranschreiten der Lissabonner Zeit, die den Eindruck einer Rückwärtsbewegung erwecke, während sie sich in Wirklichkeit jedoch seitwärts nach vorne bewege, führt der Erzähler die Wanduhr in der British Bar an, die tatsächlich rückwärtsläuft und damit den Krebsgang der Zeit darstelle. Hierbei übt er jedoch gleichzeitig Kritik an einem falschen Verständnis des Lissabonner Zeitgefühls, wie er es in dem hierfür die bekannte Wanduhr aufgreifenden Film *Dans la ville blanche* (1983) des Schweizer Regisseurs Alain Tanner repräsentiert sieht:

Alain Tanner serviu-se dele [o relógio] n' *A cidade branca*, a curraleira que ele traduziu por Lisboa depois de a pintar toda de sujo num filme de cais da insónia em mau olhado mourisco. Muito provavelmente viu o relógio do British Bar como uma metáfora do saudosismo lusitano, os franceses culturais são muito capazes disso e os portugas à la page ainda Ilhes ficam agradecidos. Tempo a contar para trás, nostalgias, exotismos (ibid.: 78)<sup>52</sup>

Die polemische Kritik an Tanners Film wirft diesem eine Konstruktion Lissabons auf der Basis kultureller Symbolisierungen vor, durch die die portugiesische Hauptstadt zum Bedeutungsträger eines in Verklärungen der Vergangenheit schwelgenden Nationalgefühls stilisiert werde. Gerade die Erwähnung der « exotismos » mahnt eine kulturelle Machtverhältnisse implizierende Repräsentation des Lissabonner Stadtraums in *Dans la ville blanche* an. Damit lassen sich aber auch die « hétérotopies du temps » (Foucault 1994:

---

l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » (Foucault 1994: 759).

<sup>51</sup> 'Es wird schon seinen Grund haben, daß die Uhr im Lissabonner Argot «Krebs» genannt wird, der ja ein Tier mit trügerischer Gangart ist, das so tut, als liefe es rückwärts, sich jedoch seitlich vorwärtsbewegt, damit wir nicht merken, wohin es will'.

<sup>52</sup> 'Alain Tanner hat sie (die Uhr) in *Die weiße Stadt* benutzt, diesem Machwerk, in das er Lissabon übersetzt hat, nachdem er die Stadt in einem sterbenslangweiligen Film böswillig schmutzig angemalt hat. Höchstwahrscheinlich hat er die Uhr in der British Bar als eine Metapher für den lusitanischen Saudosismus angesehen, die Kulturfranzosen bringen das glatt fertig, und die kulturell ambitionierten «Portugas» sind ihnen dafür auch noch dankbar. Zeit, die zurückzählt, Nostalgien, Exotismen'.

759) in Cardoso Pires' *Bordbuch* unweigerlich als eine Form des Anschreibens gegen kulturelle Fremdbilder lesen, welche das rückwärtsgewandte Konzept einer *saudade* und *fado* verkörpernden Stadt hervorbringen und auf diese Weise einen homogenisierenden Blickwinkel auf Lissabon fördern, an dem sich die Touristenströme orientieren.<sup>53</sup>

Die Ordnungen, gegen die sich das Werk damit richtet und die es parodistisch unterläuft, sind jene des « *slide oficial, as setas do turismo, alfamas, miradouros, fados-fadários* » (Pires 1997a: 86),<sup>54</sup> was insbesondere vor dem Hintergrund des Publikationsrahmens von Cardoso Pires' Text eine aufmerksame Berücksichtigung verdient: Die Veröffentlichung von *Lisboa – Livro de Bordo* sowie zeitgleich die der deutschen, der französischen, der italienischen und der spanischen Übersetzung ist nämlich im Kontext der im Jahr 1998 in Lissabon stattfindenden Weltausstellung zu betrachten, deren Logo man zudem auf der Titelseite findet.<sup>55</sup> Auch der Rückgriff auf das Vokabular der Nautik für die Stadtdarstellung lässt sich mit der Expo' 98 assoziieren, zumal diese unter dem Motto *Os oceanos: um património para o futuro*<sup>56</sup> innerhalb ihrer thematischen Schwerpunkte dem Meer und der Seefahrt besonderen Ausdruck verlieh, was sich beispielsweise im Bau des Oceanário de Lisboa oder der Torre Vasco da Gama äußerte. Ebenjener Diskurs des Maritimen verweist auf die 500-jährige Geschichte Portugals als Seefahrernation zurück, deren Errungenschaften im Zeitalter der Entdeckungen somit gedacht wird. Tatsächlich handelte es sich bei der Expo' 98 aber nicht um die erste *Weltausstellung* in Lissabon, die sich dem Erinnern an das Erbe der portugiesischen Seefahrer widmete: Im Jahr 1940 stellte die portugiesische Hauptstadt den Veranstaltungsort der unter dem Diktator António de Oliveira Salazar organisierten *Exposição do Mundo Português* dar, die

<sup>53</sup> Zur Wirksamkeit von Heterotopien cf. Tafazoli/Gray: « Heterotopien werden wirksam, wenn Homogenität in Macht, Wirtschaft und Wissen die Fassungskraft der überkommenen Ordnungen so überfordert, dass sich jede komplexe Ordnung zu ihrem eigenen Bestehen notwendig mit Komponenten der Unordnung anreichern muss » (2012: 15).

<sup>54</sup> 'Das offizielle Diabild, die Pfeile für die Touristen, Alfamas, Aussichtspunkte, Fado-Lokale'.

<sup>55</sup> Für Grossegeesse (2011: 50) stellt dieser Publikationshintergrund einen 'paradoxalen Kontext' angesichts der 'Merkantilisierung kultureller Zeichen' durch die Expo' 98 dar.

<sup>56</sup> 'Die Ozeane. Ein Erbe für die Zukunft'.

sich das 800-jährige Jubiläum Portugals als eigenständige Nation zum Anlass nahm. Für die damalige ‘Ausstellung der Portugiesischen Welt’, die der restlichen Welt die nationale Größe Portugals vor Augen führen sollte, wurde auch das Padrão dos Descobrimentos errichtet, jenes Denkmal, das den herausragenden Figuren in der Geschichte der portugiesischen Seefahrt gedenkt, in der Form einer Karavelle konstruiert ist und auch im *Livro de Bordo* den Ausgangspunkt für den Parcours der Erzählerinstanz bildet.<sup>57</sup> Indem er auf das bekannte Denkmal im Stadtteil Belém anspielt, ruft der Erzähler also nicht nur eine bei Touristen sehr beliebte Sehenswürdigkeit auf, sondern für den sich seiner Entstehungsgeschichte bewussten Leser kann das Padrão dos Descobrimentos ebenfalls als Erinnerung an die Salazar-Diktatur fungieren, auf deren kritische Thematisierung bei der Lissabonner Weltausstellung von 1998 nicht verzichtet werden sollte. Die Einführung des Denkmals in das *Bordbuch* trennt das Padrão insofern von seiner Funktion als Symbol der portugiesischen Kolonialmacht ab, als das selbst schon von weitem ein Segelschiff darstellende Monument innerhalb der nautischen Stadtsemiotik des Werks eingebunden und in das Schiffsdeck der *cidade-nave* integriert wird:

O convés, em praça larga com uma rosa dos ventos bordada no empedrado, tem a comandá-lo duas colunas saídas das águas que fazem guarda de honra à partida para o oceano. Ladeiam a proa ou figuram como tal, é a ideia que dão; um pouco atrás, está um rei-menino montado num cavalo verde a olhar, por entre elas, para o outro lado da Terra e a seus pés vêem-se nomes de navegadores e datas de descobrimentos anotados a basalto no terreiro batido pelo sol (ibid.: 7).<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Die Ausführungen zur ‘Ausstellung der Portugiesischen Welt’ orientieren sich an Ellen W. Sapegas Monographie über die Anfangsphase der Salazar-Diktatur, deren erstes Kapitel den politischen Kontext der *Exposição do Mundo Português* behandelt sowie die Rolle des Padrão dos Descobrimentos als Erinnerungsträger der Kulturpolitik des *Estado Novo* analysiert (cf. Sapega 2008: 9-46).

<sup>58</sup> ‘Das Deck, ein weiter Platz mit einer in das Pflaster gestickten Windrose, wird von zwei aus dem Wasser ragenden Säulen beherrscht, die dort wie eine Ehrengarde beim Auslaufen zu den Ozeanen salutierend strammstehen. Sie flankieren den Bug oder stehen selbst dafür, zumindest vermitteln sie diesen Eindruck; etwas weiter achtern sitzt ein Kindkönig auf einem grünen Pferd und blickt zwischen ihnen hindurch auf die andere Seite der Erde, und zu seinen Füßen sind auf dem sonnenbeschiene Platz die Namen der Seefahrer und die Daten der Entdeckungen in Basalt vermerkt’.

Aus der steinernen Karavelle als nationalhistorischer Erinnerungsträger der portugiesischen Imperialmacht wird damit ein Element – ein Schiffsteil – in Cardoso Pires' eigener Gestaltung eines Lissabonner Stadtraums, der als auf dem Wasser treibende *cidade a navegar* keinen statischen, sondern einen schwimmenden und somit dynamischen Raum verkörpert, während das die urbanen Navigationen dokumentierende *Bordbuch* als eine « Literatur in Bewegung » (cf. Ette 2001) rezipiert werden kann.

Die Verwendung maritimer bzw. nautischer Bildlichkeit zur heterotopischen Konstruktion der portugiesischen Hauptstadt als ein « Raum der Transformation » (Tafazoli/Gray 2012: 19) lässt sich außerdem beispielhaft an der Beschreibung einer Statue des Königs Dom José I nachvollziehen, für die Cardoso Pires auf ein Zitat aus einer Reisechronik der brasilianischen Dichterin Cecília Meireles zurückgreift: « O verde, o verde, contrapõe alguém logo a seguir, com os olhos no Terreiro do Paço, «até o cavalo de D. José vai ficando verde, comido de mar, já lá dizia Cecília Meireles » (Pires 1997a: 41).<sup>59</sup> Die poetisch beschriebene Korrosion lässt sich als Widerspiegelung einer Funktionalisierung des *Livro de Bordo* lesen, denn die Aufzehrung der Königsstatue durch das Meer repräsentiert die im Werk u.a. über intertextuelle bzw. intermediale Bezüge und karnevaleske Parodie erzeugte Subversion offiziell-institutioneller Diskurse – wie z.B. jener der Nationalgeschichte, der Hagiographie, der kolonialen Geschichtsschreibung oder der Touristen- und Reiseführer –, denen das Konzept einer heterotopischen *Schiff-Stadt* sowie das Segeln als Praxis urbaner Raumerfahrung entgegengehalten werden. Cardoso Pires setzt sich mit seinen Lissabonnern « navegações pessoalíssimas » (ibid.: 81) auch von seinem Freund Lobo Antunes ab, der in seinem zur parodistischen Untergrabung nationaler Mythen ebenso auf die Seefahrt-Thematik sowie auf die Konzepte der Heterotopie und Heterochronie zurückgreifenden Roman *As Naus* (1988) ein Bild der Stadt hervorbringt, das *Lisboa* in das mit *Müllstadt* übersetzbare *Lixboa* umwandelt (cf. Knauth 1990: 61-63). Demgegenüber geht es in *Lisboa – Livro de Bordo* gerade eben nicht um die Inszenierung eines nationalen Schiffbruchs, sondern es wird ein Lissabon

<sup>59</sup> ‘Das Grün, das Grün hält dem gleich jemand entgegen, der den Terreiro do Paço vor Augen hat, (sogar das Pferd von Dom José wird, vom Meer angefressen, allmählich grün, sagte bereits Cecília Meireles’.

vorgestellt, das seine Besucher zu einer topologischen Stadt-Navigation, damit aber auch zur Bildung einer eigenen Perspektive und zur Aneignung der Stadt einlädt – « e daí que a cada visitante sua Lisboa » (Pires 1997a: 114).<sup>60</sup> Insofern lässt sich dem im Lissabonner *Bordbuch* entwickelten Raumentwurf « eine kulturpoietische Kraft » (Hallet/Neumann 2009: 16) beimessen, die gerade durch den nautischen « code de la ville » (Barthes 1985: 270) und die urbane Segelpraxis besonders zur Geltung kommt. In Anlehnung an die *Ode Marítima* des im *Livro de Bordo* häufig erwähnten Álvaro de Campos, der in diesem Gedicht ebenfalls ein heterotopisches Lissabon entwirft (cf. Beleza 2015) und – mit Blick auf die bereits im Motto dieses Beitrags zitierten Verse – eine literarische Nautik einfordert, lässt sich das letzte zu Lebzeiten veröffentlichte Buch Cardoso Pires' zugleich als seine persönliche *maritime Ode* an die geliebte Heimatstadt ansehen.

---

<sup>60</sup> 'Und daher hat jeder Besucher sein Lissabon'.

## Bibliographie

- Assmann, Aleida. 1991. « Fest und Flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur ». In: dies. (ed.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt am Main: Fischer, 181-199.
- Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bachtin, Michail M. 1979. « Das Wort im Roman ». In: *Die Ästhetik des Wortes*. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 154-300.
- Barthes, Roland. 1985. « Sémiologie et urbanisme ». In: *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil, 261-271.
- Beleza, Fernando. 2015. « Orpheu cosmopolita: Políticas culturais e heterotopia sensacionista em 'Ode Marítima', de Álvaro de Campos ». In: *Estranhar Pessoa*. N° 2, 30-56.
- Blumenberg, Hans. 2000. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Borsò, Vittoria. 2004. « Grenzen, Schwellen und andere Orte. ... La géographie doit bien être au cœur de ce dont je m'occupe ». In: dies., Reinhold Göring (edd.): *Kulturelle Topografien*. Stuttgart: Metzler, 13-42.
- . 2007. « Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift ». In: Stephan Günzel (ed.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 279-296.
- Brandão, Luís Alberto. 2011. « Modos de leitura do espaço urbano ». In: Volker Jaeckel (ed.): *Olhares litero-artísticos sobre a cidade moderna / Literarisch-künstlerische Blicke auf die moderne Stadt. Comunicações apresentadas na secção 6 'Cidade e Modernidade na Literatura' do VIII. Congresso dos Lusitanistas Alemães ocorrido entre 2 e 6 de setembro de 2009 em Munique, promovido pela Associação Alemã de Lusitanistas*. München: Martin Meidenbauer, 11-22.
- Briesemeister, Dietrich. 1997. « José Cardoso Pires – Schriftsteller der Gemarkung Portugab ». In: Henry Thorau (ed.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 377-406.
- Campos, Álvaro de. 2002. « Ode Marítima ». In: *Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim, 107-142.
- Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Erl, Astrid. 2005. « Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses », in: Dies., Hanne Birk, Ansgar Nünning (edd.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: de Gruyter, 249-276.
- Ette, Ottmar. 2001. *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- . 2013. *Roland Barthes. Landschaften der Theorie*. Konstanz: Konstanz University Press.

- Foucault, Michel. 1994. « Des espaces autres ». In: *Dits et écrits*. Tome IV (1980-1988), édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard, 752-762.
- Gomes, Renato Cordeiro. 1999. « Fotografias, vozes e grafias: Lisboa e Rio de Janeiro ». In: *Semear*. No° 3, 91-100.
- Grossegese, Orlando. 2009. « Cidades que em nós se fazem: Lisboa - Livro de Bordo (1997) José Cardoso Pires como 'entre-lugar' ». In: *FronteiraZ. Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*. No° 4, 1-13.
- . 2011. « Bichos, velhos e estatuas – a Lisboa carnavalizada: de Alexandre O'Neill a José Cardoso Pires ». In: Volker Jaeckel (ed.): *Olhares lítero-artísticos sobre a cidade moderna / Literarisch künstlerische Blicke auf die moderne Stadt. Comunicações apresentadas na secção 6 'Cidade e Modernidade na Literatura' do VIII. Congresso dos Lusitanistas Alemães ocorrido entre 2 e 6 de setembro de 2009 em Munique, promovido pela Associação Alemã de Lusitanistas*. München: Martin Meidenbauer, 47-64.
- Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit. 2009. « Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung ». In: dies. (edd.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 11-32.
- Hasse, Jürgen. 2015. *Der Leib der Stadt. Phänomenographische Annäherungen*. Freiburg / München: Alber.
- Knauth, Karl Alfons. 1990. « Das Schiff in der Tinte. Zur nautischen Symbolik des Schreibens ». In: *Dichtungsring*. No° 19, 47-76.
- Mahler, Andreas. 1999: « Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution ». In: ders. (ed.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter, 11-36.
- Margato, Izabel. 1999. « A primeira vista é para os cegos ». In: *Semear*. No° 3, 37-52.
- . 2008. « 'Fumar ao espelho'. Relações, posicionamentos, citações ». In: dies., Renato Cordeiro Gomes (edd.): *Espécies de espaços. Territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 113-120.
- Marnoto, Rita. 1998. « Lisboa. Livro de Bordo. Cúmplices de vozes, olhares e memorações ». In: *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. No° 1, 261-270.
- Massagli, Sérgio Roberto. 2011. « Lisboa – Livro de Bordo: entre espaços do desejo e as memórias do espaço ». In: *Revista Desassossego*. No° 3, 71-80.
- Melo e Castro, Paul. 2009. « Reading, writing, and remembering the city: José Cardoso Pires's *Lisboa, livro de bordo* ». In: *Journal of Romance Studies*. Vol. 9, No° 2, 101-115.
- Pessoa, Fernando; Campos, Álvaro de. 1991. « Ode marítima / Meeres-Ode ». In: *Poesias – Dichtungen*. Aus dem Portugiesischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Georg Rudolf Lind. Frankfurt am Main: Fischer, 28-83.
- Pires, José Cardoso. 1994. *A Cavalo no Diabo. Crônicas do «Público» e casos privados*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- 1997a. *Lisboa – Livro de Bordo. Vozes, olhares, memorações*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- 1997b. *Lissabonner Logbuch. Stimmen, Blicke, Erinnerungen*. Übersetzt von Maralde Meyer-Minnemann. München: Hanser.
- Sansot, Pierre. 1973. *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck.
- Sapega, Ellen W. 2008. *Consensus and Debate in Salazar's Portugal. Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Shields, Rob. 1996. « A Guide to Urban Representation and What to Do About It: Alternative Traditions of Urban Theory ». In: Anthony D. King (ed.): *Re-presenting the City. Ethnicity, Capital and Culture in the twenty-first Century Metropolis*. Basingstoke: Macmillan, 227-252.
- Siepmann, Helmut. 1997. « Das Selbstverständnis der Portugiesen in ihrer Literatur », in: Henry Thorau (ed.): *Portugiesische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 37-57.
- Smolka, Andrea-Eva. 2001. « Lisboa não é branca — Der Dialog mit dem Mythos Lissabon bei José Saramago, José Cardoso Pires und Mário de Carvalho ». In: Wolf-Dieter Lange, Andrea-Eva Smolka (edd.): *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal. Nationale Mythen und kulturelle Identitätssuche*. Baden-Baden: Nomos, 193-208.
- Stierle, Karlheinz. 1998. *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Tafazoli, Hamid; Gray, Richard T. 2012. « Einleitung: Heterotopien in Kultur und Gesellschaft ». In: dies. (edd.): *Außenraum - Mitraum - Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*. Bielefeld: Aisthesis, 7-34.
- Westphal, Bertrand. 2007. *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris: Éditions de Minuit.
- Wolf, Burkhardt. 2013. *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*. Zürich: diaphanes.





Bettina Book (Mannheim)

## Komplementsätze im Spanischen

This paper discusses complementation strategies in Spanish, focusing on a specific construction most speakers are not aware of: the complementation clause preceded by the verb *conocer*. Not being a typical complement-taking verb, *conocer* surprises with a stable and persistent presence throughout the centuries, from Old Spanish to Modern Spanish. After giving an introduction into the field of complementation clauses and one of its main focus of study, grammatical mood, this study uses empirical data from the corpus programs CORDE, CREA and CORPES XXI to show the usage and prevalence of the construction in question. In doing so, this analysis gives a quantitative insight, exemplifying the results with several examples from all ages.

Keywords: *Syntax, Komplementsatz, Korpus, quantitativ, conocer*,

### 1 Einleitung

Komplementsätze stellen in den romanischen Sprachen eine zentrale Strategie der syntaktischen Integration dar.<sup>1</sup> Dabei haben sie *per se* selbstverständlich die syntaktische Funktion eines Komplements, die nicht nur die Diversität der Modusverwendung nach sich zieht. Komplementsätze lassen sich wie folgt definieren: « Ein Komplementsatz ist ein Nebensatz, welcher vom übergeordneten Verb regiert wird. In dieser Funktion vertritt er ein Nominalsyntagma, und deshalb heißt er auch nach seiner Kategorie Substantivsatz » (Lehmann 2013: 4, 5.1). Tatsächlich wird der Komplementsatz in einigen linguistischen Wörterbüchern häufiger nur mit dem Objektsatz gleichgesetzt:

Objektsatz [Auch: Ergänzungssatz, Komplementsatz] -> Nebensatz (auch: Konstituentensatz) in der syntaktischen Funktion eines Objekts. Unter formalem Aspekt wird unterschieden zwischen (a) Relativsatz: *Wes das Herz voll*

---

<sup>1</sup> Abhandlungen zu Komplementsätzen und *Complementation Strategies* sind vor allem in der englischsprachigen Literatur häufig zu finden, zum Beispiel bei Rosenbaum (1967), Quicoli (1982), Noonan (1985) und Dixon (2006).

*ist, des geht der Mund über* (Genitiv-O.); (b) durch -> Interrogativpronomen eingeleiteter Nebensatz: *Weißt Du, wie viel Sternelein stehen an dem blauen Himmelszelt?*; (c) mit *dass* oder *ob* eingeleiteter Konjunktionalsatz: *Sie fragt sich, ob sie richtig gehandelt hat* (Akkusativ-O.); (d) uneingeleiteter Nebensatz: *Sie wünschte, sie wäre in Rom*; (e) Infinitivkonstruktion: *Er freute sich, uns überrascht zu haben* (Präpositional-O.) (Bußmann 2002: s.v. *Objektsatz*).<sup>2</sup>

Dennoch gilt es verschiedene syntaktische Funktionen zu unterscheiden, die Komplementsätze erfüllen können: So können sie unter anderem im unabhängigen Satz<sup>3</sup> die Stelle des Subjekts, des Objekts beziehungsweise des Präpositionalobjekts besetzen.<sup>4</sup> An dieser Stelle sei auf weiterführende Literatur zu spanischen Komplementen und Komplementsätzen verwiesen, da im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht auf alle Besonderheiten eingegangen werden kann.<sup>5</sup>

Im Zusammenhang mit Komplementsätzen ist es weithin bekannt, dass nur ein begrenzter *Pool* an Verben zur Verfügung stehen, die einen Komplementsatz einleiten können, während der Komplementsatz selbst natürlich jedes Verb beinhalten kann. Es überrascht deshalb nicht, dass bereits verschiedene Theorien zu den einleitenden Verbtypen existieren.<sup>6</sup> Folglich lassen sich Verben, die einen Komplementsatz als Argument haben können, als Verben der Sinneswahrnehmung, Verben des Sagens/Denkens und Verben des Wollens gruppieren:

---

<sup>2</sup> Siehe dazu auch eine ausführliche Definition bei Glück (2005, s.v.).

<sup>3</sup> An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass die Verfasserin sich der Unterscheidung *Proposition*, als « prädikatskonstituierte, mithin formal (satzförmige) Einheiten » (Oesterreicher 1996: 309) und *Satz*, als Träger einer « kommunikations-aktbezogenen Spezifizierungskonstante » (id.) durchaus bewusst ist, diese jedoch in der vorliegenden Arbeit aus Gründen der Fokussierung nicht treffen möchte, und deshalb beides unter dem Begriff *Satz* zusammengefasst wird.

<sup>4</sup> Neben Subjekt, Objekt oder Präpositionalobjekt können auch Ergänzung von Verbalsubstantiven oder Adjektiven sein.

<sup>5</sup> Perez-Rioja (1971), Alonso Pedraz (1972), Alarcos Llorach (1980) und (1994), Demonte (1982), Dik/Hengeveld (1991), Cano Aguilar (1992), De Bruyne (1993), Cabeza Pereiro (1997), Delbecque/Lamiroy (1999), Demonte/Fernández Soriano (2009), Fesenmeier (2008) und Gévaudan (2013).

<sup>6</sup> Cf. Subirats-Rüggeberg (1987) und Dixon (2006).

- *Attention* (*sehen, hören, (be)merken, zeigen, riechen, erkennen, entdecken, finden*)
- *Thinking* (*denken, überlegen, vorstellen, träumen, annehmen, erinnern, wissen, glauben, vermuten*)
- *Liking* (*mögen, lieben, bevorzugen, bereuen, fürchten, genießen*)
- *Speaking* (*sagen, informieren, mitteilen, berichten, beschreiben, beziehen auf, versprechen, drohen, befehlen, überreden*)<sup>7</sup> (nach: Dixon 2006: 10)

In der vorliegenden Arbeit richtet sich der Fokus auf finite Konstruktionen mit einleitendem *que*, genauer vor allem auf ein Verb aus der Gruppe der Verben des Denkens und Glaubens (oben *Thinking*), nämlich *conocer*, das auf den ersten Blick – vergleicht man es mit Konstruktionen wie *yo pienso que* oder *él dice que* – nicht als typisches Einleitungsverb eines Komplementsatzgebildes erscheint.

## 2 Komplementsätze im Spanischen

Im Folgenden soll eine einführende Darstellung der Subjekt- und Objektsätze im Spanischen mit einleitendem *que/ de que* in Relation zur entsprechenden Modusverwendung erfolgen, wobei auch der Einsatz der verschiedenen Verben partiell sichtbar wird.<sup>8</sup> An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich für die romanischen Sprachen keine gemeinsame Tendenz bezüglich der Unterordnung von Subjekt- und Objektsätzen entwickelt hat. Dies verwundert jedoch nicht, wenn man bedenkt, dass doch das Lateinische ebenfalls bereits eine Vielfalt an Subjekt- und Objektsatzkonstruktionen aufweist.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Nur Sprachen, die (eine) indirekte Rede kennen, können diese Verben mit Komplementsatzanschluss kombinieren.

<sup>8</sup> Weitere und detailliertere Abhandlungen zur Verwendung des Indikativs und Subjunktivs in den verschiedenen Nebensatztypen des Spanischen, finden sich in jeder spanischen Grammatik. Weitere Literaturhinweise zur Verwendung des *Subjuntivo*: Badía Margarit (1953) und Gsell/Wandruszka (1986).

<sup>9</sup> Siehe hierzu: Oesterreicher (1996).

## 2.1 Subjekt- und Objektsätze im Indikativ

Der Indikativ im Nebensatz wird immer dann gesetzt, wenn es sich um den Hinweis auf eine oder die Darstellung einer Tatsache handelt.

- (1) Yo sé que ella lo *sabe* (Vera-Morales 1995: 609)
- (2) Me consta que el reglamento *ha cambiado*. (RAE 1999: 1979)
- (3) Es verdad que no me *gustan* los toros. (Vera-Morales 1995: 610)
- (4) Te prometo que *vendré* solo. (ibid.: 611)
- (5) Estoy seguro de que *habrá* problemas. (id.)

Dabei geht es nicht nur um Sachverhalte, die unzweifelhaft vorliegen, sondern beispielsweise auch um Sicherheiten, die von Seiten des Sprechers ausgedrückt werden, selbst wenn sie eventuell im Moment für den Hörer nicht unmittelbar nachvollziehbar sind, wie in Beispiel (4).

- (6) Yo creo que el alma *es* inmortal.
- (7) El cónsul opinaba que la situación *mejoraría*.
- (8) Me dijo que te *vio* en el cine.
- (9) Escribe que os *echa* mucho de menos. (Beispiele aus: ibid: 613-615)

Während die Beispiele (6) und (7) eine subjektive Meinung ausdrücken und deshalb mit dem Indikativ stehen, geht es in Beispiel (8) und (9) um eine Behauptung oder eine Aussage, die indirekt wiedergegeben wird.

## 2.2 Subjekt- und Objektsätze im *Subjuntivo*

Der Subjunktiv ist im Spanischen fester Bestandteil der Grammatik; deshalb überrascht es nicht, dass man auch bei der Konstruktion von Komplementsätzen häufiger auf ihn zurückgreift.

- (10) Queremos que nos *deje* usted solos un momento.  
(11) Las autoridades cubanas quisieron que los periodistas *fuesen* testigos en altamar de la cooperación entre Cuba y EE.UU.  
(Beispiele aus: RAE 1999: 2006)
- (12) Le han prohibido que se *junte* con nosotros.  
(13) Permítame que le *dé* un consejo.  
(14) Os advierto que no os *acerquéis* a la cueva.  
(15) Sugiero que *vayamos* a comer primero.  
(Beispiele aus: Vera-Morales 1995: 616-617)

Betrachtet man die Beispiele (10) und (11), wird sogleich eine Grundregel der spanischen Grammatik deutlich: Nach Verben des Wollens und Wünschens steht im *que*-Nebensatz der Subjunktiv. Auch eine Erlaubnis oder ein Verbot ist mit diesem Modus verbunden, wie die Beispiele (12) und (13) zeigen. Bei (14) und (15) lässt sich eine dritte Gruppe von Verben erkennen, die den Subjunktiv fordern: Verben, die eine Bitte, einen Rat, eine Vorschlag etc. ausdrücken, wie z.B. *pedir, rogar, recomendar...*

Der Subjunktiv steht außerdem bei einer Reihe anderer Subjekt- bzw. Objektsätze des Spanischen. Wird der Imperativ in einer indirekten Rede wiedergegeben (16), soll ein Sachverhalt als notwendig gekennzeichnet werden (17) oder geht es um die (nicht)eingetretene Folge eines Geschehens, wie in (18) und (19), wird ebenfalls dieser Modus gewählt.

- (16) Me dijo que me *quedara* un rato más.  
(17) Es absolutamente necesario que *respondáis* por escrito.  
(18) Ha conseguido que su hijo *piense* como él.  
(19) El control evita que se *perpetúe* la corrupción. (Beispiele aus: *ibid.*: 618-620)

Des Weiteren erfordert die Möglichkeit eines Sachverhalts, das Ausdrücken einer Erwartung oder Hoffnung, die Zurückweisung einer Behauptung oder Zweifel bezüglich eines Sachverhalts die Setzung des Subjunktivs.

- (20) Es muy posible que no *esté* aquí.  
(21) Esperemos que el Gobierno *haga* algo.  
(22) Es falso que *haya tenido* un accidente.  
(23) No estoy seguro de que no me *haya visto*. (Beispiele aus: *ibid.*: 621-624)

Als letzter Punkt sei an dieser Stelle die Bewertung von Tatsachen angeführt, die im Spanischen zumeist mit dem *subjuntivo* erfolgt.

- (24) Le gusta que *hables* inglés con él.  
(25) Me pone enfermo que *diga* tales cosas.  
(26) A mí me da igual que *sea* protestante.  
(27) Parece mentira que un hombre así *sea* catedrático universitario.  
(Beispiele aus: *ibid.*: 628-630)

Gerade im Bereich der Moduswahl in Subjekt- und Objektsätzen weist das Spanische eine Reihe von Ausnahmen auf, die in dieser Darstellung nicht alle berücksichtigt wurden. Für weitere detailliertere Darstellungen sei an dieser Stelle auf die verschiedenen spanischen Grammatiken verwiesen.

Auch wenn die hier angeführten Verwendungsweisen der Modi die Regeln gängiger spanischer Grammatiken widerspiegeln, ist der Gebrauch des Indikativ und des Subjunktivs eine der am häufigsten diskutierten Problematik der Romanistik, der sich aus semantischer, syntaktischer und morphologischer Perspektive genähert wurde.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Siehe hierzu beispielsweise Arbeiten zur Subordinationshypothese (z.B. Raible 1983) oder zur Korrelationshypothese (z.B. Gsell/Wandruszka 1986).

### 3 Besonderheit: *COGNOSCERE* bzw. *conocer* + Komplementsatz im Spanischen

Hinreichend bekannt und weiter oben bereits erwähnt, weist bereits das Lateinische eine Vielzahl an Komplementierern auf, von denen nur ein Teil den Weg in die romanischen Sprachen gefunden hat. Dabei entwickelt sich das lateinische *QUOD* aus einem ursprünglichen Relativpronomen zu einem Konnektor mit zahlreichen Funktionen, die sich im *que/che* der romanischen Sprachen wiederfinden (Herman 1963: 74-101). Wenn auch die Ursprünge argumentativer *que*-Sätze gemeinhin für das 16. und 17. Jahrhundert festgelegt werden (cf. Barra 2002; Delicado Cantero 2013), können bereits Belege für das Mittelalter nachgewiesen werden (Serradilla Castaño 1995).

Wie bereits Fesenmeier konstatiert, bietet sich das Verb *conocer* als *kognitives* Verb geradezu zur genaueren Betrachtung an, da die Ergänzungen, die ihm folgen, typischerweise Nominalphrasen sind, auch wenn man die Konstellation *conocer* + Komplementsatz durchaus ebenfalls vorfindet (2008: 399).<sup>11</sup> Betrachtet man die Entwicklung von lat. *cognoscere* in den verschiedenen romanischen Einzelsprachen, werden klare Unterschiede in der Verwendung mit Komplementsätzen deutlich, die natürlich als das Ergebnis « der unterschiedlichen einzelsprachlichen Entwicklungen » (ibid.: 403) zu verstehen sind.

Während das Französische *connaître* nur selten mit Komplementsatzanschluss zulässt, gibt es im Italienischen sogar zwei verschiedene Arten von *conoscere* + Komplementsatz. Im Portugiesischen hingegen ist eine Konstruktion *conhecer que* möglich, die sogar in nächsprachlichen Diskurstraditionen zu finden ist, was man für das Französische und Italienische nicht behaupten kann (ibid.: 401 - 402). Belege für die Konstruktion *conhecer que* finden sich beispielsweise im Davies-Corpus:

---

<sup>11</sup> Fesenmeier bietet in seinem Aufsatz einen Vergleich der Verben *saber* und *conocer* und zeigt deutlich, dass der Unterschied zwischen der Verwendung beider Verben als Einleitung zu Komplementsätzen den Gesamtsachverhalt beziehungsweise die Darstellung derselben betrifft (2008: 400 et seq.).

- (28) [...] e Hugo mesmo rejeitaria, porque *conbece que* não poderá pagá-la.  
(Davies-Corpus: s. *conbece que*)
- (29) É as únicas árvores que eu *conbeço que* são iguais todas as outras coisas, o que é que nunca foram esgalhadas, nunca foram cortadas ramos nenhuns, nunca foram nada!  
(Davies-Corpus: s. *conbeço que*)

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass auch das Spanische eigene Okkurrenzmuster aufweist und eine Konstruktion *conocer* + Komplementsatz im Altspanischen möglich war. Inwiefern sich dieser Konstruktionstyp auf das Altspanische beschränkt beziehungsweise, wann ein ‚Bruch‘ im Zusammenhang mit dieser Verwendung zu verzeichnen ist, soll im Folgenden geklärt werden.

Um die besondere Konstruktion *conocer* + Komplementsatz zeitlich einordnen zu können, wird für die Analyse vornehmlich auf die CORDE/CREA- und CORPES XXI-Korpora der *Real Academia Española* zurückgegriffen. Aus sprachgeschichtlichen Gründen bietet sich dabei das 13. Jahrhundert als Startpunkt an. Damit wird der traditionellen Festlegung des Altspanischen auf die Zeitspanne von 1200 bis 1450 Rechnung getragen. Die verschiedenen Schreibweisen *conosç\**, *conosc\**, *conozç\**, *conoc\**, *conoxç\**, *conoç\** im Altspanischen stellen dabei eine weitere Variable dar, welche die Auswertung der Beispiele intensiviert. Die vorliegende Untersuchung widmet sich im Detail folgenden Fragen:

- Wie lassen sich die Okkurrenzen von *conocer* + Komplementsatz zeitlich abgrenzen?
- Handelt es sich dabei um ein Phänomen, das im zeitlichen Wandel nicht mehr dem *buen uso* entspricht und deshalb ab Erscheinen der ersten Grammatik von Nebrija in der Frequenz abnimmt?<sup>12</sup>
- Oder kann man, im Gegenteil, eine vermehrte Verwendung im 16. und 17. Jahrhundert konstatieren, die mit dem Aufkommen argumentativer *que*- Sätze korreliert?

<sup>12</sup> Cf. hierzu eine Nebenbemerkung Fesenmeiers, der kleinere Beispiele für eine derartige Verwendung anführt (2008: 406).

- Lassen sich im heutigen Spanisch noch Beispiele für diese Verwendung finden?

Da absolute Zahlen in diesem Zusammenhang nur wenig Aussagekraft haben, werden die Ergebnisse prozentual in Relation zu den Gesamtokkurrenzen mit einleitendem *conocer* dargestellt. Berücksichtigt wurden alle Konstruktionen, die eine Form von *conocer* als einleitendes Element vor einem Komplementsatz aufweisen. Betrachtet man die Verteilung dieser Konstruktionen über die Jahrhunderte hinweg, ergibt sich folgendes Bild:

13. Jahrhundert	1,6 %
14. Jahrhundert	4,5 %
15. Jahrhundert	21,2 %
16. Jahrhundert	25,8 %
17. Jahrhundert	29,6 %
18. Jahrhundert	11,3 %
19. Jahrhundert	4,5 %
20. Jahrhundert	1,5 %

Abb. 1: Prozentuale Verteilung *conocer* + Komplementsatz, 13.-20. Jahrhundert

Folgende Beispiele sollen exemplarisch für die einzelnen Jahrhunderte stehen:

- (30) Et ouieron su acuerdo sobrello & fallaron por derecho que pues que ellos *conosçien que* el çid les diera aquel auer con sus fijas [...] (13. Jh.: Alfonso X, *Estoria de España II*; CORDE)
- (31) E *conosco que* grant res de los hombres del mundo son passados por semblança cars et condiçiones [...] (14. Jh.: Juan Fernández de Heredia, *Libro de actoridades (Rams de flors)*; CORDE)
- (32) Asi que esclarecido principe quiero que *conozçays que* he mas gana de ençalçarvos que el menester de valerme con vos me mueue [...] (15. Jh.: Juan de Flores, *Triunfo de amor*; CORDE)

- (33) Él *conocía que* no le quedaba pariente más propinco que él: y pensaba dar orden en aquellas vistas cómo después de sus días sucediese en el reino y quedase así declarado. (16. Jh.: Jerónimo Zurita, *Anales de la corona de Aragón. Segunda parte*; CORDE)
- (34) [...] ten misericordia de mí: *conozco que* te ofendí, [...] (17. Jh.: Miguel de Barrios, *Poesías*; CORDE)
- (35) Bien *conozco que* Rosalía, siendo tan virtuosa, honesta, y hermosa como dices, merece toda estimación, y que se encuentran pocas mujeres de circunstancias tan amables; [...] (18. Jh.: Ignacio García Malo, *Voz de la naturaleza. Memorias o anécdotas curiosas e instructivas*; CORDE)
- (36) Por mí y por los papeles de estos archibos *conosco que* siempre fué pobre Costarrica (19. Jh.: Tomás de Acosta, *Representación para que se conceda la libertad de siembra del tabaco*; CORDE)

Innerhalb der Belege für die verschiedenen Jahrhunderte stechen vor allem die unterschiedlichen orthographischen Ausprägungen ins Auge. Des Weiteren finden sich sowohl Konstruktionen mit Indikativ als auch mit Subjunktiv, deren Häufigkeit in den vorliegenden Beispielen jedoch keineswegs die Verteilung über die Jahrhunderte hinweg widerspiegelt.

Betrachtet man die prozentuale Verteilung, ist eine Annäherung an Antworten auf die oben aufgeworfenen Fragen möglich:

- Die Konstruktionen *conocer* + Komplementsatz lassen sich von 1200 bis 1999 in jedem Jahrhundert in unterschiedlich starker Ausprägung finden.
- Inwiefern diese Konstruktion dem *buen uso* entspricht, lässt sich aus den vorliegenden Daten nicht ableiten. Hier ist eindeutig ein Desiderat zu postulieren, das noch andere Variablen und Faktoren zu berücksichtigen weiß, um eine eindeutige Antwort auf diese Frage zu finden. Konstatiert werden kann jedoch, dass die Konstruktionen *conocer* + Komplementsatz um das Jahr 1492 definitiv nicht absondern eher zunehmen.

- Die Vermutung, dass eine zunehmende Verwendung mit dem Aufkommen argumentativer *que*-Sätze korreliert, lässt sich hingegen deutlich an der prozentualen Verteilung in diesem Zeitraum festmachen.

Fesenmeier verweist in seinem Artikel darauf, dass «im Wörterbuch der Akademie seit der Ausgabe von 2001 auf den Eintrag *conocer que* verzichtet wird» (2008: 406). Dennoch sollte daraus nicht geschlossen werden, dass die Konstruktionen *conocer que/ conocer si/ conocer* + Fragepronomen + Komplementsatz im heutigen Spanisch nicht mehr gebraucht werden. Beispiele hierfür lassen sich in den Korpora des *español contemporáneo* finden:

- (37) [...] El 48% no *conoce que* el PE establece la compra de servicios por parte de AP a los Hospitales [...]. (*Revista Medicina de Familia*, 2001, zit. nach: CREA)
- (38) [...] Michael Schumacher, empeñado en *conocer donde* están sus límites a los mandos de un Ferrari. (*El País*, 2002, zit. nach: Fesenmeier 2008: 406)
- (39) Los arquitectos y sus clientes *no conocen que* falta de fortuna y enfermedades surgen debido a al incorrecta orientación de los espacios en los que se desenvuelven. (*Para que su casa trabaje por Ud.*, 2001, zit. nach: CORPES XXI)

Nicht unerwähnt sollte bleiben, dass Beispiele mit *se conoce que* (40) und *es conocido que* (41) frequenter sind und somit auch in den untersuchten Korpora dominieren:

- (40) Aunque no hay formas de prevención absolutas, *se conoce que* el niño es protegido durante sus primeras seis semanas de nacido contra ese virus [...] (*Trabajadores. Órgano de la Central de Trabajadores de Cuba*, 2003, zit. nach: CREA)
- (41) Pese al oportunismo del nuevo inquilino de la Casa Blanca, *es conocido que* el republicano Greenspan no comparte las tesis de aquél [...] (*Reactivación*, El Norte de Castilla, 2001, zit. nach: CORPES XXI)

Es wird also deutlich, dass Komplementsatzkonstruktionen mit einleitendem *conocer* durchaus Verwendung finden – und dies nicht nur im historischen Kontext – auch wenn sie natürlich in ihrer Häufigkeit hinter *se conoce que* und *es conocido que* zurückstehen.

#### 4 Schlussfolgerung

Der Bereich Komplementsätze im Spanischen, der häufig auf die Problematik der Modusverwendung reduziert wird, weist ein weiteres interessantes Phänomen auf, das neben weiteren Forschungsdesiderata vor allem ein Desideratum mit sich bringt: Komplementsätze, die durch das Verb *conocer* eingeleitet werden, welches auf den ersten Blick nicht als typisches Verb zur Komplementsatzeröffnung definiert werden würde.

Dabei kann festgehalten werden, dass die Konstruktion *conocer* + Komplementsatz vom 13. bis zum 20. Jahrhundert in unterschiedlicher Ausprägung nachzuweisen ist. Hier ist vor allem für das 16. und 17. Jahrhundert ein Anstieg der Okkurrenzen zu verzeichnen, der mit dem Aufkommen argumentativer *que*-Sätze zusammenfällt. Die vermeintlich archaische Konstruktion überrascht mit einer deutlichen Verwendung im heutigen Spanisch, wenngleich diese in ihrer Häufigkeit hinter Konstruktionen wie *es conocido que* oder *se conoce que* zurücksteht.

## Bibliographie

- Aikhenvald, Alexandra Y. 2003. *A grammar of Tariana, from northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alarcos Llorach, Emilio. 1980. *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos.
- . 1994. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Alonso Pedraz, Martín. <sup>3</sup>1972. *Evolución sintáctica del español. Sintaxis histórica del español desde el iberorromano hasta nuestros días*. Madrid: Aguilar.
- Badía Margarit, Antonio. 1953. « El subjuntivo de subordinación en las lenguas romances y especialmente en iberorrománico ». In: *RFE* Vol. 37, 95-129.
- Barra Jover, Mario. 2002. *Propiedades Léxicas y Evolución Sintáctica. El Desarrollo de los Mecanismos de Subordinación en Español*. La Coruña: Toxosoutos.
- Bußmann, Hadumod (ed.). <sup>3</sup>2002. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner.
- Cabeza Pereiro, Carmen. 1997. *Las completivas de sujeto en español*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Cano Aguilar, Rafael. <sup>2</sup>1992. *El español a través de los tiempos*. Madrid: Arco/Libros.
- Davies, Marc: « O corpus do português » (Davies-Corpus),  
<https://www.corpusdoportugues.org/> (zuletzt eingesehen am 14.09.2017).
- De Bruyne, Jacques. 1993. *Spanische Grammatik*. Tübingen: Niemeyer.
- Delbecque, Nicole; Lamiroy, Béatrice. 1999. « La subordinación sustantiva: las subordinadas enunciativas en los complementos verbales ». In: Real Academia Española: *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1965-2081. [RAE im Text].
- Delicado Cantero, Manuel. 2013. *Prepositional Clauses in Spanish. A Diachronic and Comparative Syntactic Study*. Boston/Berlin: De Gruyter (= Studies in Language Change, Vol. 12).
- Demonte, Violeta. <sup>2</sup>1982. *La subordinación sustantiva*. Madrid: Cátedra.
- Demonte, Violeta; Fernández Soriano, Olga. 2009. «Force and finiteness in the Spanish complementizer system». In: *Probus* Vol. 21, 23-49.
- Dik, Simon C.; Hengeveld, Kees. 1991. « The hierarchical structure of the clause and the typology of perception-verb complements ». In: *Linguistics* Vol. 29, N° 2, 231-259.
- Dixon, Robert M.W. 2006. « Complement Clauses and Complementation Strategies in Typological Perspective ». In: Robert M.W. Dixon; Alexandra Y. Aikhenvald (edd.): *Complementation – A Cross-Linguistic Typology*. New York: Oxford University Press, 1-48.
- Fesenmeier, Ludwig. 2008. « Komplementsätze bei span. *conocer* (und *saber*) ». In: Stark, Elisabeth; Roland Schmidt-Riese; Eva Stoll (edd.): *Romanische Syntax im Wandel*. Tübingen: Narr, 399-416.
- Gévaudan, Paul. 2013. « Steckbrief des spanischen Komplementsatzes. Deskriptive und korpusbasierte syntaktische Bestandsaufnahme ». In: *PhüN* Vol. 65/2013, 1-36.
- Glück, Helmut (ed.) 2005. *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler.
- Gsell, Otto; Wandruszka, Ulrich. 1986. *Der romanische Konjunktiv*. Tübingen: Niemeyer.

- Herman, József. 1963. *La Formation du Système Roman des Conjonctions de Subordination*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Lehmann, Christian. 2013. « Grammatisches Metapädeutikum », [http://www.christianlehmann.eu/ling/lg\\_system/grammar/Gramm\\_Metapaedeutikum/Syn.html](http://www.christianlehmann.eu/ling/lg_system/grammar/Gramm_Metapaedeutikum/Syn.html) (zuletzt eingesehen am 14.09.2017).
- Noonan, Michael. 2007. « Complementation ». In: Shopen, Timothy (ed.): *Language Typology and syntactic description*, Vol. 2, *Complex constructions*. Cambridge: Cambridge University Press, 52-150.
- Oesterreicher, Wulf. 1996. « Gemeinromanische Tendenzen VI. Syntax ». In: *LRL* II,1, 309-355.
- Perez-Rioja, José Antonio. 1971. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A.
- Quicoli, Antonio C. 1982. *The Structure of Complementation*. Ghent: Story.
- Raible, Wolfgang. 1983. « Knowing and Believing – and Syntax ». In: Herman Parret (ed.): *On believing, Epistemological and semiotic approaches*. Berlin/New York: De Gruyter, 274-291.
- Real Academia Española: « Banco de datos (CORDE). Corpus Diacrónico del Español », <http://www.rae.es> (zuletzt eingesehen am 31.03.2017).
- Real Academia Española: « Banco de datos (CORPES XXXI). Corpus del Español del siglo XXI », <http://www.rae.es> (zuletzt eingesehen am 31.03.2017).
- Real Academia Española: « Banco de datos (CREA). Corpus de Referencia del Español Actual », <http://www.rae.es> (zuletzt eingesehen am 31.03.2017).
- Rosenbaum, Peter S. 1967. *The Grammar of English Predicate Complement Constructions*. Cambridge, Mass: The M.I.T Press.
- Serradilla Castaño, Ana. 1995. « Sobre las primeras apariciones de construcciones preposicionales ante «que» completivo en español medieval. Factores determinantes ». In: *EPOS: Revista de filología* Vol. 11, 147–163.
- Subirats-Rüggeberg, Carlos. 1987. *Sentential Complementation in Spanish. A lexico-grammatical study of three classes of verbs*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins (= Linguisticae Investigationes Supplementa, Vol. 14).
- Vera-Morales, José. 1995. *Spanische Grammatik*. München/Wien: Oldenbourg.





Benedikt Dürner (Würzburg)

## Der lyrische Triebtäter André Pieyre de Mandiargues Gewalt und Erotik im Gedichtband *L'Âge de craie*<sup>1</sup>

The surrealists are not the only influence on the literary efforts of André Pieyre de Mandiargues – but it's this influence that makes his œuvre capable for an analysis based on Freudian theories. This way of an analysis is even more appropriate knowing that two of Mandiargues' main and favourite themes – the eroticism and the violence – coincide with the Freudian life and destruction drive. Analysing the two poems *Les filles des gobes* and *Les ruines de l'amour* from the volume of poems *L'Âge de craie*, it's these two paradigms that are clearly recognizable: Mandiargues' symbolism reveals the duality of the domination by desires.

Keywords: *Gewalt, Erotik, Freud, Trieb, Bataille*;

### 1 Zur Person

André Pieyre de Mandiargues<sup>2</sup> ist ein Kind seiner Zeit – und doch auch wieder nicht. Er betont selbst immer wieder, dass er mitten im Leben steht, dass er dem realen Leben zugewandt ist (cf. Stétié 2001: 602), er verkehrt mit den Surrealisten der Nachkriegszeit, verehrt André Breton, ist befreundet mit Max Ernst (cf. z.B. APM 1969: 100-107). Er verehrt aber auch – und dies kann nur mit einer zumindest literarischen Rückschau gelingen – die deutschen Romantiker, nennt den Marquis de Sade als Einfluss und liest Agrippa d'Aubigné (cf. APM 1961: 8 und APM 1994: 18). Nicht nur letzterem verdankt Pieyre de Mandiargues' Stil die ungeheure Kraft und barocke Wortgewalt. Auch Montaigne hat ihm offensichtlich als Vorbild gedient, wenn APM einen Topos aufgreift, der eine lange Tradition hat, den sich Dichter der Moderne aber eher nicht auf ihre Fahnen schreiben: den Topos der Bescheidenheit (cf. Montaigne

---

<sup>1</sup> Tausend Dank für Beratung, Hilfe und Korrektur: Herrn Prof. Dr. Gerhard Penzkofer, meinem guten Freund Christoph Hornung, Erik Ewald Hüneburg, dem gesamten Team von *promptus* und meiner Frau Verena.

<sup>2</sup> Im Folgenden (oftmals) abgekürzt mit: APM.

1962: 9). Im Vorwort von *L'Âge de craie* beispielsweise spricht er von multiplen *défauts*, einer offensichtlichen *maladresse* und der Durchbrechung der Grenzen dessen, was man übereinstimmend den *goût* nennt (cf. APM 1961: 7).

André Pieyre de Mandiargues wird am 14. März 1909 in Paris geboren. Er wird von seiner normannischen Mutter und seinem südfranzösischen Vater calvinistisch und kunststoffen erzogen, nach seinem Schulabschluss beginnt er ein archäologisches Studium, das er jedoch nicht abschließt. Stattdessen liest er weiterhin viel und beginnt erst spät – mit 26 – auch zu schreiben, er macht ausgedehnte Reisen und interessiert sich sehr für Kunst. Deswegen ist er auch vor allem mit den Malern unter den Surrealisten bekannt und befreundet, zu nennen sind hier Giorgio de Chirico, Francis Picabia und, wie bereits erwähnt, vor allem Max Ernst – davon zeugt unter anderem die Essay-Sammlung *Die Monstren von Bomarzo*. APM beteiligt sich an den Aktivitäten der Gruppe aber erst nach dem zweiten Weltkrieg ab 1947 und gehört auch nie wirklich als volles Mitglied dazu. Er spürt jedoch eine enge spirituelle Affinität zu ihr. Ähnlich wie Baudelaire kann er dank einer Erbschaft sein Leben ganz dem Schreiben und der Kunst widmen. 1950 heiratet er die Malerin Bona Tibertelli, die Nichte des Malers Filippo de Pisis, mit dem Mandiargues auch bekannt war. Da dank der Veröffentlichung von *Soleil des loups* ab 1951 ein größeres Publikum auf ihn aufmerksam wird, publiziert er seine ersten literarischen Gehversuche, die Gedichte von *L'Âge de craie*, zum ersten Mal 1961. Trotz einer Verfilmung seines Romans *La Motocyclette*<sup>3</sup> gerät er, nach einem mit einigen Kritikerpreisen ausgezeichneten Höhepunkt seines Schaffens<sup>4</sup> in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, wieder in Vergessenheit. Die Beschäftigung der Literaturkritik mit seinem Werk erlebte jedoch – leider erst nach seinem Tod im Jahre 1991 – in den letzten 20-25 Jahren in Frankreich wieder eine kleine Renaissance.

---

<sup>3</sup> Dt.: *Nackt unter Leder*, 1967, Regie: Jack Cardiff, mit: Alain Delon, Marianne Faithfull.

<sup>4</sup> 1951 « Prix des critiques » für *Soleil des loups*, 1964 « Nouveau Prix de la Nouvelle » für *Feu de braise*, 1967 « Prix Goncourt » für *La marge*.

## 2 Zum Werk

Im Werk von André Pieyre de Mandiargues fällt eine Dualität von Triebhaftigkeit auf. Auf der einen Seite steht eine fruchtbare Erotik, die danach trachtet zu schaffen, und wenn es nur darum geht, Vergnügen zu bereiten. Demgegenüber schwebt über jedem sexuellen, also grundsätzlich lebenserhaltenden oder -fördernden Akt der Wille zu Gewalt, Grausamkeit und Tod. Diese beiden Triebformen – im Folgenden mit den vereinfachenden Paradigmen Erotik und Gewalt wiedergegeben – werden mit verschiedenen symbolhaften Phrasen oder Bildern dargestellt, welche dem einen oder dem anderen oder beiden Themenfeldern gleichzeitig angehören.

Nimmt man sich also des mandiarquesschen Oeuvres an, gilt es diese Symbole zu entziffern, um das Gegen- und Zusammenspiel der beiden Triebformen aufzudecken und sichtbar zu machen. Ein Rückgriff auf die Triblehre Sigmund Freuds<sup>5</sup> liegt nahe, weil die zwei Themenkomplexe Erotik und Gewalt durch den Lebens- und den Todestrieb<sup>6</sup> perfekt abgebildet werden (und APM als Surrealismusfreund sozusagen der Generation Freud angehört).<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Bereits im Rahmen seiner Forschungen zu den sexuellen Abirrungen im Jahr 1905 stellt Freud fest, « [d]aß Grausamkeit und Sexualtrieb innigst zusammengehören » (Freud 1991: 61) – eine Theorie, die er weiterverfolgt und zu einer umfassenden Triblehre ausbaut. Diese stellt Freud vor allem in seinen Schriften *Jenseits des Lustprinzips* und *Das Ich und das Es* (Freud 1981: 1-69, 235-289) vor.

<sup>6</sup> Im Folgenden werden die beiden Triebe oft mit den Begriffen *Eros* und *Thanatos* wiedergegeben. Dabei ist zu bemerken, dass der Begriff *Thanatos* nicht von Freud selbst, sondern erst später von Ernst Federn eingeführt wird, hier aber immer den freudschen Todestrieb meint. Dieser wird gemäß der Definition in *Das Ich und das Es* als « Destruktionstrieb » angesehen, « dem die Aufgabe gestellt ist, das organische Lebende in den leblosen Zustand zurückzuführen » (Freud 1981: 269). In der gleichen Schrift benennt Freud die Melancholie oder auch den Sadismus als Spielarten des Todestriebes. In dem kurzen Text *Das ökonomische Problem des Masochismus* ergänzt Freud diese Definition: Das Ziel der Todestriebe ist « die Überführung des unsteten Lebens in die Stabilität es anorganischen Zustandes », wenn sich der Todestrieb « gegen die Objekte der Außenwelt richtet[...][...] heiße [er] Destruktionstrieb, Bemächtigungstrieb, Wille zur Macht » (Freud 1981: 371-383).

<sup>7</sup> Konkrete Hinweise auf eine Lektüre der Werke Freuds von APM selbst gibt es nicht. Aber die Themen seines Œuvre lassen darauf schließen, dass auch APM Freud kannte. Ein weiterer Hinweis dürfte der Name des Protagonisten seines Romans *La marge* sein: Sigismond. In Zusammenhang mit diesem Buch schreibt auch Reiner Niehoff auf [www.literaturkritik.de](http://www.literaturkritik.de), dass sich « durch Mandiargues Erzählwerk [...] die Spur jener Traumliteratur, die unter dem steinernen Gesicht der Metropolen die sognoresken

Diese Kongruenz erlaubt es, die freudschen Theorien als Hilfe zur Entschlüsselung der mandiarquesschen Texte heranzuziehen.<sup>8</sup>

Ergänzend wird zur Analyse an einigen Stellen George Batailles *Die Tränen des Eros* (orig.: *Les larmes d'Éros*) herangezogen, in dem Bataille davon ausgeht, dass sich die Erotik auf der Grundlage des Wissens vom Tod entfaltet (Bataille 1981: 35), was im Kern die hier getroffene Aussage hervorragend stützt. Auch Bataille geht es darum zu zeigen, dass diese beiden Paradigmen zusammengehören, einander bedingen, dass die « Gewalt der konvulsivischen Lust [...] zugleich [...] das Herz des Todes » ist, er will « die Identität des »kleinen Todes« mit dem endgültigen Tod bewußt machen » (ibid.: 22). Batailles Gedanken einzubeziehen ist auch deshalb sinnvoll, weil APM « Batailles zahlreiche Vorträge nach 1945 über die innere Beziehung von Erotik und Tod » (Niehoff 2012) verfolgt und ihrem Inhalt grundlegend zugestimmt hat.

---

Koinzidenzen als wahre Zeichenschrift des menschlichen Geistes zu entdecken meinte » (Niehoff 2012), zieht. Auch Andreas Kablitz von der FAZ urteilt, dass die Erzählung *Monsieur Mouton* « nach eifriger Freud-Lektüre » (Kablitz 1996) entstanden sein muss.

<sup>8</sup> Der Nutzen der freudschen Theorien ist aktuell höchst umstritten. Was die Psychoanalyse betrifft, wird ein solcher abgestritten, teilweise sogar – ein wenig zu überspitzt und radikal – von Irrelevanz gesprochen (cf. z.B. Stöcker 2006). In Bezug auf die Traumdeutung herrscht Uneinigkeit (cf. z.B. *Gehirn & Geist Dossier*: 50-51). Philosophisch und literarhistorisch gilt sein Werk aber immer noch als maßgeblich für das 20. Jahrhundert (cf. z.B. Brumlik 2006).

Was eine psychoanalytisch motivierte Literaturkritik betrifft, so ist eine solche in ihrer Reinform wohl sowieso nicht möglich. Unter vielen anderen berichtet Sebastian Goepfert « [ü]ber einige Schwierigkeiten der psychoanalytischen Kunst- und Literaturkritik » (Goepfert 1978: 42-49) und benennt dabei z.B. die fehlende « psychoanalytische Situation » (id.) als Problem. Die *Ästhetische Theorie* von Adorno besagt, dass « Kunstwerke [...] der Psychoanalyse Tagträume [sind]; sie verwechselt sie mit Dokumenten, verlegt sie dabei in die Träumenden, während sie andererseits, zur Entschädigung für die ausgespart extramentale Sphäre, auf krud stoffliche Elemente reduziert, sonderbar zurückbleibend übrigens hinter Freuds eigener Lehre von der »Traumarbeit« » (Adorno 1970: 20. Und: « Sie [die psychoanalytische Kunsttheorie, Anm. d. Verf.] entschlüsselt Phänomene, aber reicht nicht an das Phänomen Kunst heran » (ibid.: 21).

Die aufgeführten Belege sollen klarstellen, dass es sich hier trotz der Tatsache, dass einige freudsche Theorien und Texte zur Herauslösung und Darstellung der mandiarquesschen Triebdualität verwendet werden, nicht um eine psychoanalytische Literaturkritik handelt. Nichtsdestotrotz wird sich herausstellen, dass die Verwendung der freudschen Begrifflichkeiten und die Heranziehung seiner theoretischen Texte zu einem hervorragenden Ergebnis der Analyse führen.

Bevor in einer Einzelanalyse die Gedichte *Les filles des gobes* und *Les ruines de l'amour*<sup>9</sup> betrachtet werden, werden zunächst einige den gesamten Gedichtband betreffende Erkenntnisse dargelegt, die erste Hinweise auf die Lesart von Mandiargues' Poesie geben sowie dem allgemeinen Verständnis der Paradigmenkonfrontation Erotik und Gewalt/Tod dienen sollen.

Die zur Darstellung der beiden Triebe in *L'Âge de craie* verwendeten Symbole reichen von Tier- und Pflanzensymbolen – auf die bei *Les ruines de l'amour* näher eingegangen wird – bis hin zu abstrakten, zum Teil allegorisch wiedergegebenen Symbolen, wie beispielsweise die Nacht, das Theater oder auch Nacktheit und Schönheit. Dies gilt für das Gesamtwerk Mandiargues' im Allgemeinen wie für *L'Âge de craie* im Speziellen.

Die Schönheit gehört ohne Frage zum paradigmatischen Feld der Erotik, sie kann im mandiarguesschen Œuvre als ein typischer Auslöser der erotischen Situation gelten. Dazu gibt es in den Gedichten von *L'Âge de craie* oft ein lyrisches Du, von dem die Schönheit und somit die Anziehungskraft ausgeht. Dieses Du wird in den Texten zumeist von einer Frau verkörpert.

Die Frau, das Gegenüber, dessen « importance [...] dans [l]es textes » (Stétié 1978: 28). Stétié betont, erfährt trotz oder gerade wegen der ihr dann entgegengebrachten Liebe eine zuweilen grausame Behandlung. So werden beispielsweise im Eingangsgedicht *Les filles des gobes* (APM 1961: 13-14) – welches später noch genauer untersucht wird – « filles nues battues du vent du nord » (27).<sup>10</sup> *L'habituelle* (ibid.: 51) erfährt eine Art psychischer Grausamkeit, weil « les passants ne la regardent plus malgré sa grande beauté » (7). Die Dame, die in *L'incendie* (ibid.: 15-16) erscheint, ist « comme l'ombre d'une désolation[,] [n]ue saignante et noire » (19-20). Sie blutet, ihr wurde in einer « heure catastrophique » (26) Gewalt angetan.

In gleichem Maße wie die Schönheit dient – wie im letzten Zitat schon anklingt – die Nacktheit als erotische Initiation: « La nudité s'oppose à l'état fermé [...]. C'est un état de communication » (Bataille 1976: 23). Diese Aussage George Batailles trifft mit am besten die Bedeutung der Nacktheit bei

---

<sup>9</sup> Die beiden Gedichte werden zur besseren Veranschaulichung am Beginn des jeweiligen Abschnitts im Ganzen abgedruckt (mit der freundlichen Genehmigung von Gallimard, Paris).

<sup>10</sup> Die Versangaben in Klammern beziehen sich hier und im Folgenden auf: APM (1961).

Mandiargues. Die Nacktheit ist ein « Zustand » (APM 1995b: 98). Dieser Zustand nimmt jedoch unterschiedliche Formen an, ist unterschiedlicher Natur und – da es ja ein Zustand der Kommunikation ist – teilt sich auf unterschiedliche Weise mit, sei es symbolhaft oder im Zuge einer Mimesis der Wirklichkeit. Zu unterscheiden ist in Mandiargues' Oeuvre vor allem, ob sich die Frau – in den Gedichten meistens die nackte Person<sup>11</sup> – in der Opfer- oder der Täterrolle befindet, oder sich bewusst in diese Rollen begibt. Die Frau als Täter stellt ihre nackte Haut als « eine Herausforderung [...], [...] eine[...] durchsichtige[...] Rüstung » (APM 1970: 97) dar und aus,<sup>12</sup> sie begibt sich freiwillig und willig « in den Zustand eines Untersuchungsobjekts » (APM 1995b: 110-111), während für das Opfer die Nacktheit nichts anderes ist als ein Ausgeliefertsein, eine totale Öffnung und somit Schutzlosigkeit. Die Nacktheit stellt nichts Anderes dar als Hingabe, als Präsentation all dessen, was man besitzt oder – schlicht und einfach – ist, « als Unterwerfung, fügsame Entsagung, selbstverleugnender Herbeiruf des überrumpelnden Handstreichs » (APM 1970: 97). « Une jolie fille dénudée est [...] *l'image* de l'érotisme » (Bataille 1976: 130). Doch ist bei Mandiargues nicht immer nur der Nacktheitszustand einer Frau die Initiation der erotischen Situation: Im Eingangsgedicht *Les filles des gobes* ist z. B. die Nacktheit der Kreide, der *nackte* Fels, ein, wenn nicht sogar der Auslöser für die erotische Beschreibung dieser – ebenfalls nackten – Felsenmädchen.

---

<sup>11</sup> Mit Ausnahme der Gedichte *Le solitaire* und *Les ruines de l'amour*, in denen sich jeweils ein Paar im Zustand der Nacktheit befindet, und *Le champ de bataille apparu*, wo es die Prinzen sind (22), wird das Adjektiv « nu(e) » in *L'Âge de craie* sonst nur im Zusammenhang mit einer Frau gebraucht.

<sup>12</sup> Cf. dazu auch Clébert, Jean-Paul: *Dictionnaire du Surréalisme*, S. 414: « La confrontation entre nudité féminine et armure masculine est particulièrement sensible chez des peintres comme Delvaux ou Magritte ». Da man bei dem Kunstliebhaber Mandiargues das Kennen dieser Werke voraussetzen kann – Salah Stétié bestätigt dies in seinem Artikel im *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours* auf S. 602 –, stellen diese Bilder eine einwandfreie Inspirationsquelle dar und erklären das von APM nicht nur an dieser Stelle der *Lilie des Meeres* verwendete Vokabular.

2.1 Zum Gedicht *Les filles des gobes*

LES FILLES DES GOBES

Dans un de ces jours-là qui sont pâles et gris  
Comme les flancs humides de la craie  
Dans le jour gris d'une marée de novembre  
Qui attire très loin le bord bruissant de l'eau

5           Un homme inquiet regarde le ciel noir  
Entre les découpures de la crête de marne  
Au-dessus de la crête le ciel sombre où passent  
Des voiliers d'ois sauvages en route vers le sud.

Il faut descendre encore un peu parmi les éboulis

10           Aller sur le chemin des ramasseurs d'épaves  
De l'autre côté d'un tas rocheux où le pied glisse  
Passer un cailloutis où des charognes pourrissent  
Pour la joie des crabes verts à marée haute  
Là-bas se trouve une grève secrète

15           Murée de blocs précipités jadis  
Solitaire entre toutes les plages de ce rivage désolé.

Nous vîmes là dans un matin de fin d'automne  
Trois filles de la mer qui dansaient tristement  
Pâles aussi couronnées de varech

20           Nues comme la craie soumis à l'érosion.

Leurs cheveux ondulaient sur leurs épaules maigres  
Comme les laminaires flottant aux creux des Haumes  
Leurs ventres plats remuaient des croûtes de sable  
Avec des mousses marines rouges et roses.

25           La plus belle portait un long collier d'or  
Toutes trois apportaient le grand froid de la mort.

Trois filles nues battues du vent du nord  
Le sel brillait au bout de leurs menus seins gris  
Leurs pieds dans l'eau faisaient un clapotis  
30            Monotone. Et la mort habitait leurs yeux clairs.

Froides filles accrues aux trous de la falaise  
En quelque vieux nid de pygargue  
Elles se paissent de moules crues et d'algues  
Pêchées à mer basse  
35            L'ïode seul court dans leurs veines.

Quand le vent chasse la brume du matin  
Déroulée comme un suaire en lisière du ciel  
Quand le vent du nord hérissé de glaçons  
Les rets blonds des parcs qui sèchent sur les pieux  
40            Les filles des falaises sortent de leurs cavernes  
Dans un tourbillon de plumes blanches.

Aux cris des guillemots et des grèbes  
Les filles des falaises dansent devant les gobes.

André Pieyre de Mandiargues, *L'âge de craie* © Éditions Gallimard

Das Gedicht kann klar in zwei Teile aufgeteilt werden: Oberflächlich betrachtet widmen sich die ersten beiden Strophen einer Landschaftsbeschreibung, die wie der Einstieg in eine Erzählung fungiert. Ganz im Sinne einer Exposition werden die Zeit (*un de ces jours-là* [1],<sup>13</sup> *le jour gris d'une marée de novembre* [3]), eine erste Personalie, die – zumindest für diese ersten beiden Strophen – als Hauptperson erachtet werden kann (*[u]n homme inquiet* [5]) und der Ort (*[e]ntre les découpures de la crête de marne* [6]) vorgestellt. Das Wort *regarde[r]* in Vers 5 jedoch erweckt den Eindruck, dass es sich um eine einfache, romantisch

---

<sup>13</sup> Die Versangaben in Klammern beziehen sich hier und im Folgenden auf APM (1961: 13-14).

anmutende Beschreibung zum Herbstende handelt: Es ist ein grauer Tag, grau [*c*]omme les flancs humides de la craie (2), der Himmel ist schwarz, düster, und Gruppen wilder Gänse fliegen, wie Segelschiffe, in Richtung Süden. Alles scheint gemächlich und langsam vor sich zu gehen, die Zeit scheint fast still zu stehen, denn die rauschende Wasserkante – lautlich hervorgehoben durch eine Alliteration und die Häufung der [r]-Laute – wird von sehr weit durch die Novembergezeiten zum Ufer gezogen. Man könnte meinen, man stünde vor einem Gemälde von Caspar David Friedrich, wie z.B. *Der Mönch am Meer*, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* oder auch vor den *Kreidefelsen auf Rügen*, die ja sogar vom Titel her zu diesem Szenario passten. Interessant ist die Eröffnung der Opposition der grauen Farbe des Tages gegen das Schwarz des dunklen Himmels, was sich aber über die wohl mehr hellgraue, bleiche Farbe der Kreide erklären lässt, die einem dunklen Himmel zu jeder Tages- und Nachtzeit ein bisschen Helligkeit entgegensetzt. Diese Helligkeit erinnert an die meist vergoldeten Altäre in den dunklen Kirchenschiffen, und somit erfährt die Kreide eine fast religiös-altarhafte Aufladung. Die « marée » hat für Mandiargues eine « force de révélation » (Pierre 1990: 7), sie ist für ihn der Ursprung « de ce penchant au monde du sexe et au théâtre du sexe » (APM 1975: 92), und damit wird bereits in Vers 3 ein erotisches Ereignis, eine Offenbarung im Bereich des Sexuellen angekündigt.

In der zweiten Strophe werden nun, auf den ersten Blick nicht wahrnehmbar, die Grundsteine für einen überraschenden Fortgang dieser *Geschichte im Gedicht* gelegt. Direkt in Vers 9 geschieht unmerklich, weil entpersonalisiert, die für Mandiargues' Geschichten typische, aber eben auch in den Gedichten vorkommende Grenzübertretung;<sup>14</sup> Das *Il faut descendre* meint hier, dass eine wirkliche Überschreitung stattfindet. Wer hinuntergeht, ist zunächst noch unklar, ob der in Vers 5 eingeführte *homme inquiet* oder vielleicht ein lyrisches Ich. Man könnte es auch als Aufforderung eines lyrischen Ich an

---

<sup>14</sup> Eines der bestimmenden Merkmale in Mandiargues' Œuvre ist die sog. « transgression », die Überschreitung « moralischer, ästhetischer etc. Normen und auch Erwartungen des Lesers » (Friebel 1975: 146). Diese wird meistens mit einer echten Grenzübertretung dargestellt, z.B. mit dem Eintauchen in Wasser, womit dessen Oberfläche, der Wasserspiegel, durchbrochen wird, oder mit dem Hinabsteigen von Treppenstufen. Diese Übertretung ist meist die Ankündigung einer Veränderung des mentalen Zustandes, einer Phantasie oder Träumerei, oder das Einläuten einer erotischen oder von Gewalt beherrschten Szene.

sich selbst verstehen oder vielleicht ist es sogar eine Aufforderung an den oder die Rezipienten, nun den Weg des oberflächlichen Sehens zu verlassen und in die Tiefe und zwischen die Zeilen zu gehen, auf den Weg der *ramasseurs d'épaves* (10). Denn es gilt dort die *grève secrète* (14) zu finden. Dass dies nicht einfach wird, wird durch eine gewisse Ordnung der Sprache und Form der Verse 11-13 dargestellt. Die beiden 13-silbigen und gereimten Verse 11 und 12 repräsentieren im Zusammenhang mit ihrem Inhalt durch diese Ordnung eine bestimmte Standhaftigkeit beim Abwehren der *ramasseurs*. Man muss auf die andere Seite eines gefährlich rutschigen Steinhaufens, wo das Aas vor sich hin verwest. Die hauptsächlich harten Laute dieser Verse wie [t] und vor allem [p], das an zwei Versanfängen und in einer Alliteration über die Versgrenze hinweg zu finden ist, geben diese Gefahr im sonoren Bereich wieder.

Mit Vers 17 – und wie zum Beweis steht dieser Vers im handschriftlichen *Cahier de Poésie*<sup>15</sup> alleine am Ende der Seite und nicht wie in der gedruckten Version im Verbund mit den folgenden – wird dann der Bruch vollzogen: In den ersten beiden Strophen treten einzig einige Naturerscheinungen wie die *flancs humides* (2) oder die *découpures de la crête* (6) sowie Tiere (*[d]es [...] oies sauvages* [8], *des crabes verts* [13]) in der Mehrzahl auf. Mit dem Finden der *grève secrète* (14) allerdings, die anfangs noch genauso *[s]olitaire* (16) ist wie der Mann, werden die wie auf einer Bühne erscheinenden Personen vervielfacht. Könnte man aufgrund des fünften Verses noch auf eine Einzelperson als Sprecher schließen, wird nun aus der Sicht eines *[n]ous* (17) beschrieben. Dieses *nous* dient laut Heide Friebel dazu, « den Leser in die Fiktion mit einzubeziehen » (Friebel 1975: 29), und ist eine Taktik, die eher auf die später veröffentlichten Geschichten Mandiargues' verweist, da in einer der früheren Versionen des Gedichts von 1936<sup>16</sup> noch mit einem *Je* operiert wird. Doch einerseits beweist diese Tatsache die in der *Préface* (APM 1961: 7) angesprochene Nachkorrektur, die Mandiargues' poetologischem Ziel entspricht, « den Leser an den Empfindungen teilnehmen zu lassen » (Friebel 1975: 135), andererseits beweist es den narrativen Charakter dieses Gedichts.

---

<sup>15</sup> Das ist die handschriftliche Version der Gedichte vor der Drucklegung, zu finden im Archiv des IMEC (Institut mémoires de l'édition contemporaine, Abbaye d'Ardenne, 14280 St-Germain-la-Blanche-Herbe (Caen), Frankreich).

<sup>16</sup> Ebenfalls zu finden im Archiv des IMEC.

Ein anderer Hinweis für den Bruch und für eine narrative Vorgehensweise ist die Änderung im Tempus: Das Tempus der ersten beiden Strophen ist das Präsens, was den deskriptiven Charakter des ersten Gedichtteils unterstützt. Die Fiktion einer nun eintretenden Handlung wird mit dem Passé simple (*vîmes* [17]) beschrieben, welches an dieser Stelle jedoch das erste und letzte Mal zum Einsatz kommt.

In Vers 18 werden nun die eigentlichen Hauptpersonen eingeführt, von denen dem Titel nach dieses Gedicht handelt: die *[t]rois filles de la mer*. Diese *filles* aufgrund des dreimaligen Erscheinens der Zahl 3 (18, 26, 27) im Gedicht als die neun Musen zu verstehen, wäre zu weit hergeholt. Dennoch entbehrt es nicht unbedingt einer Grundlage, da sie Hauptthema des Gedichts und Inspiration des *Beschreibenden* sind – denn wie festgestellt wurde, wird aus der Sicht einer Einzelperson beschrieben. Über das Motiv des Auftretens zu dritt stellt Freud im Aufsatz « Das Motiv der Kästchenwahl » mannigfaltige Überlegungen an, eine der treffendsten für die *filles des gobes* ist die Assoziation mit den « Schicksalsschwestern, [den] Moiren oder Parzen oder Nornen », von denen « die dritte [...] die Todesgöttin ist » (Freud 1913: 31). Eine Assoziation, die diese Meeremädchen ebenfalls hervorrufen, ist die der Loreley. Beispielsweise stimmen die Koppelung Felsen-Mädchen sowie die Verbindung Schönheit-Gefahr/Tod überein. Ebenso finden sich gemeinsame Schönheitsattribute wie der *collier d'or* (25), der dem « goldne[n] Geschmeide » (Heine 1989: 29) in Heines Gedicht entspricht. Ein anderer Ansatzpunkt wäre, die *filles* zunächst als 'leichte Mädchen' zu verstehen – eine in früherer Zeit durchaus gängige Bedeutung von *fille*. Diese *filles* halten sich auch in den Städten immer in einem irgendwie abgeschotteten Bereich auf und zeigen sich nur denen, die sie auch sehen wollen. Zum verführerischen, sinnlichen Moment dieser Assoziationen gesellt sich ein profaner: Die Mädchen tanzen traurig, bleich, tragen eine Krone aus Tang und sind *[n]ues comme la craie* (20). Zum zweiten Mal – und das rechtfertigt dieses Gedicht als Eingangsgedicht eines mit *L'Âge de craie* betitelten Zyklus – wird der Vergleich mit der Kreide gesucht. Der Farbton *pâle* ist wieder nicht weit, doch dient die Kreide hier nicht als Repräsentant einer Farbigkeit, sondern als Ausdruck der Nacktheit. Und diese Nacktheit ist hier eine absolute, die sogar der Erosion, dem Verfall, dem langsamen Tod bzw. dem Übergang in eine andere Form der Existenz, unterworfen ist. Das

Zusammen- bzw. Gegenspiel, das nun die nächsten Verse bestimmt, von Eros, der im eigentlich lebensbejahenden Tanzen anklingt, und Thanatos, der in der ersten Strophe durch den am Tage herrschenden nachtschwarzen Himmel heraufbeschworen wird, ist mit Vers 20 endgültig eröffnet. Bis der Tod in Vers 30 dann explizit genannt wird, ist das Tempus der folgenden Beschreibung der Mädchen das *Imparfait*. Es erweckt, nach dem eine fiktionale Handlung einleitenden *Passé simple*, den Eindruck eines einmaligen und zurückliegenden Ereignisses an einem *matin de fin d'automne* (17). Die Beschreibung erhält durch die Nennung der real existierenden *Haumes*<sup>17</sup> (22) einen wirklichkeitsnahen Anstrich, Vers 24, mit einer Doppelalliteration (*mousses marines, rouges [et] roses*), konstituiert einen kleinen Einschnitt. Dieser Vers ist nämlich eine Anspielung auf die Geburt der Venus, die aus dem Samen des von Kronos entmannten Uranos *entsteht*. In der Theogonie von Hesiod, die APM kannte (cf. APM 1975: 82-83), fällt dieser Samen ins Meer und färbt den Meerschäum rot und rosa, und aus dieser Verbindung wird die Venus geboren. Zu erklären ist die Anspielung mit der Tatsache, dass an dieser Stelle die erste Beschreibung der Höhlenmädchen, also ihre *Geburt* vor unseren Augen, abgeschlossen ist. Außerdem kippt in dem folgenden, gereimten Distichon die anfänglich nur leicht depressive Stimmung in eine fast unheimliche Grabesatmosphäre. Während die Schönheit eines der drei Mädchen (der Venus?) noch einmal, wie in einem letzten Aufbäumen, den Eros evoziert, macht Vers 26 unerbittlich klar, was am Ende eines Lebens geschieht. Auch wenn wir uns äußerlich unterscheiden mögen, wenn uns der Eros auch eine Zeitlang am Leben hält, tragen wir doch alle das Wissen unseres Endes in uns. Und « weil über unserem ganzen Leben der Schatten des Todes liegt, kennen wir die wilde und verzweifelte Gewalt der Erotik » (Bataille 1981: 36) überhaupt erst. Dieses bittere Wissen um die Nähe von Eros und Thanatos wird im Gedicht lautlich durch die Endreime, die internen Echo-Effekte über die Versgrenzen hinweg (*portait-apportaient*) und die Alliteration (*[t]outes trois*) manifestiert. Diese lautliche Gedrungenheit, die sich schon durch den im Vers 27 fortgeführten Endreim

---

<sup>17</sup> Cf. hierzu *Le désordre de la mémoire* auf S. 93: « A Berneval, deux de ces récifs portaient le beau nom de Heaumes ». Dass es sich um diese Riffe handelt, ist klar, warum allerdings eine unterschiedliche Schreibweise vorliegt, darüber gibt auch die Manuskriptversion keine Auskunft.

*or-mort-nord* zeigt, und somit die entsprechende Stimmung erhalten sich auch noch in den folgenden vier Versen. Binnenreime (*nues battues du [...] du* [27], dazu noch der Echo-Effekt *menus* [28]), Alliteration (*brillait [au] bout*), Wiederholungen (*leurs*), stropheninterne Echos (*brillait-faisaient-habitait*) und Endreim (*gris-clapotis*) geben dies wieder. Die Stimmung der Depressivität und schweren Melancholie spiegelt sich auch in der Verwendung eines verlaineschen Verses als Teilvers: *Monotone* (Verlaine 1973: 58). Diese nun evidente Referenz wird schon durch die gesamte Tonalität des Gedichts angedeutet.

Nach Vers 30 vollzieht sich ein zweiter Bruch, nicht so heftig wie nach Vers 16, aber doch spürbar. Zum einen ändert sich das Tempus erneut, der Rest des Gedichtes ist wieder im Präsens. Zum andern werden die Mädchen nun nicht mehr in ihrer Anzahl genannt, sondern es ist nur noch die Rede von *[f]roides filles* (31) oder *[l]es filles* (40, 42). Dies gibt den letzten drei Strophen, nach der Beschreibung des in der Vergangenheit gesehenen *Ereignisses* und der konkreten Nummerierung, den Charakter einer Allgemeingültigkeit. Was erst noch ein Traum oder eine Phantasie hätte sein können, wird nun durch diese rein sprachlichen Bausteine auf eine realitätsnahe Ebene transponiert. Denn der Inhalt ist von der Realität noch weit entfernt. Die Mädchen werden nun nämlich als eine meernymphenartige Gruppe beschrieben, die in Felshöhlen und alten Adlernestern haust und sich von rohen Muscheln und Algen ernährt. Ihre körperliche Beschaffenheit, die vorher schon mit den Merkmalen *épaules maigres* (21), *ventres plats* (23) und *menus seins gris* (28) gezeichnet wurde, wird vervollständigt: *L'ïode seul court dans leurs veines* (35). Man fühlt sich sehr an die Beschreibung der Wasserjungfrauen in Somerset Maughams *Der Magier* erinnert, die « von übermenschlicher Schönheit » (Somerset Maugham 2004: 49) waren, aber « keine Seele besaßen » (ibid.: 48) und deshalb « in den Abgrund einer endlosen Nacht zurückkehren » (id.) mussten.

In den letzten beiden Strophen des Gedichts wird nun dargestellt, unter welchen Umständen und zu welchen Zeitpunkten die Mädchen die *gobes* verlassen und vor ihnen tanzen. Dieses Verlassen der Höhlen und das Tanzen geben dem Gedicht zum Ende hin eine positive, fast fröhliche Note – die Lebenstrieb erwachen. Und sie erwachen trotz der Tatsache, dass zu diesem Zeitpunkt ein kalter Morgenwind aus dem Norden die zum Trocknen

aufgehängten Netze mit Eiskristallen spickt – wodurch der Todestrieb mit dem Motiv der Erstarrung als Konterpart präsent ist. Geht man vom batailleschen Axiom aus, erwachen die erotischen Lebenstrieb nicht trotz, sondern sogar wegen dieser klimatischen Bedingung, denn nach ihm ist die Kälte « den Spielen der Erotik zweifellos weniger feindlich, als man in den Ländern des modernen Komforts gemeinhin annimmt » (Bataille 1981: 52). Die Gleichförmigkeit des sprachlichen Aufbaus der letzten zwei Strophen, die die oben angesprochene Allgemeingültigkeit vermittelt, bricht sich wiederum mit der inhaltlich phantastischen Wildheit. Die Alliterationen (*sèchent sur* [39], *filles [des] falaises* [40, 42]), die – teilweise assonanten – Echo-Effekte (*glaçons-blonds-tourbillons, Quand-vent-Dans-blanches-dansent-devant*) und die Anaphern (*Quand le vent* [36, 38], *Les* [39, 40, 43]) lösen sich auf im *tourbillon de plumes blanches* (41). Daran können auch die Schreie *des guillemots et des grèbes* (42) nichts ändern, denn der « tourbillon » ist der « [s]ymbole d'une évolution, par son mouvement hélicoïdal, mais d'une évolution incontrôlée par les hommes et dirigée par des forces supérieures » (Chevalier/Gheerbrant 1969: 762).

Dieser Wirbelwind gegen Ende des Gedichts wirkt also wie eine Zusammenfassung dessen, was dem lyrischen Ich widerfahren ist: Im ersten Teil des Gedichts noch präsent, handelnd – soweit man das für ein lyrisches Ich sagen kann –, verliert es ab Vers 18 die Kontrolle, zieht sich völlig zurück und ist nur noch Vermittler der zwar irdisch gebundenen, aber doch unwirklichen Vision von den Grottenmädchen.

Mit lautlichen und inhaltlichen Doppelungen wird das Gedicht, auch dank des Weglassens negativer adjektivischer Zusätze, durch Vers 43 zu einem fast versöhnlichen, fast erotischen, mindestens aber lebensbejahenden Ende geführt, der allgegenwärtige und nach Bataille die Erotik immer bedingende « Schatten des Todes » (Bataille 1981: 36) wird für einen Moment in den Hintergrund gedrängt. Lautlich bestimmt eine Doppelalliteration (*filles [des] falaises, dansent devant*) den Vers, inhaltlich gesehen ersetzen die *falaises* hier den eigentlich im Titel gebrauchten Zusatz der Mädchen, dennoch tauchen die *gobes* am Ende des Verses wieder auf. Der Kreis vom Titel zum letzten Vers (*Les filles des [...] gobes*) schließt sich.

2.2 Zum Gedicht *Les ruines de l'amour*

LES RUINES DE L'AMOUR

Sur les débris du soir  
Il est nu tu es nue  
Comme l'arbre et la nue

4            Dans un tourbillon noir.

Un chien tigré dévore  
Des linges alentour  
Ce renard ce vautour

8            Qu'attendent-ils encore ?

Vois reparaître aux murs  
Au plafond que l'eau mouille  
Les taches et les rouilles

12           De tes âges moins purs.

Tes animaux nuages  
Enflés par le remords  
Un père un frère morts

16           Des corps sans nul visage.

Tu sais qu'il n'est plus temps  
De fuir ou d'être fière  
Sur ce lit de misère

20           Où la douleur t'étend.

Dans la chambre croulante  
Que ta peur agrandit  
Au venir de la nuit

24           Et de ses mendiantes.

Devant un homme dur  
Qui s'il s'émeut se brise  
En mille pierres grises  
28           Autour d'un coeur obscur.

André Pieyre de Mandiargues, *L'âge de craie* © Éditions Gallimard

Dieses Gedicht nimmt dank der konsequent durchgehaltenen, gereimten sechssilbigen Verse die formale Sonderstellung in *L'Âge de craie* ein. Zwar ist der Reim nicht kategorisch absent (siehe unter anderem *Les filles des gobes*, vv. 11-12, 28-29) und fallen auch hin und wieder metrische Übereinstimmungen einzelner Versfolgen innerhalb eines Gedichtes auf (*La cruauté originelle*, v. 1,2; *Le temps de neige*, v. 1-11). Dennoch ist die absolute formale Strenge – die sechssilbigen Verse, der umarmende Reim der Form *abba* und gar die Strophe für Strophe erreichte Abwechslung männlicher Reime an Position *a* und weiblicher Reime an *b* – an dieser Stelle des Bandes überraschend. So lassen z.B. die Gedichte davor und dahinter keinen Hinweis auf ein nun eintretendes formaleres Schaffen Pieyre de Mandiargues' erkennen. Überhaupt wird, abgesehen von vereinzelt auftretenden Alexandrinern oder Sechssilbern, dem Rückgriff auf alte Metrik- oder sogar Gedichtformen wie dem Sonett eine klare Absage erteilt.

Der verschleierte, weil nie explizit werdende Inhalt von *Les ruines de l'amour* steht wegen seiner im Folgenden besprochenen Thematik in krasser Opposition zu dieser strikten, geradlinigen und sauberen Form. Das Thema, das durchscheint, ist nämlich das einer Vergewaltigung bzw. eines Missbrauchs.<sup>18</sup>

Schon der Titel impliziert diese Interpretation, auch wenn man von den Ruinen einer Liebe oft nur im Zusammenhang mit einer – sehr wahrscheinlich

---

<sup>18</sup> Legt man die Einschätzung Freuds zugrunde, dass der Wiederholungszwang in Zusammenhang mit dem Todestrieb steht (cf. z.B. Freud 1981: 1-71, hier vor allem S. 36, wo Freud « den dämonischen Charakter » des Wiederholungszwangs betont, und S.60, wo er den Wiederholungszwang für die « Aufspürung der Todestribe » verantwortlich macht), so wird aus der Opposition – über Umwege – eine naheliegende Verwandtschaft: Die lyrische Ordnung kann als Wiederholungszwang interpretiert und so mit den beiden Taten Vergewaltigung und Missbrauch als Effekte des Todestriebes verknüpft werden.

unglücklich – beendeten Liebesbeziehung spricht. Dennoch betont die Ruinenhaftigkeit eine gewisse Endgültigkeit. Zwar ist eine unglückliche Liebesbeziehung selten Auslöser für eine langfristige Lieblosigkeit, doch eine Vergewaltigung schädigt das Opfer in traumatischer Weise und durchaus für sein gesamtes Leben. Dies gilt vor allem für den Aspekt der Liebe im psychischen Bereich (cf. z.B. Calhoun/Atkeson 1994: 12-13).

Die Verse 2 und 3<sup>19</sup> – lautlich sehr dicht durch die Binnenreime *nu-tu-nue* und das genau gleiche Reimwort – sind von der Stimmung her noch eher neutral, doch liefern schon zuvor die *débris du soir* (1) und spätestens der *tourbillon noir* (4) die passende düstere Stimmung für den nachfolgenden Akt. Das lyrische Du kann aufgrund der weiblichen Endung des Adjektivs eindeutig als Frau oder Mädchen identifiziert werden, sein Gegenpart in der ersten Strophe ist ein *Il*. Dieser Er wird mit einem Baum verglichen, dem « *membre viril de l'ancêtre couché* » (Chevalier/Gheerbrant 1969: 59), was den erotischen Charakter der evozierten Situation fördert. Beide sind nackt (2), doch erleben beide eine unterschiedliche Nacktheit (3): Die Nacktheit des Mannes, der mit dem Baum verglichen wird, ist eine starke, vor allem eine feste, unverrückbare und imposante Nacktheit, die *Nacktheit des Täters*. Die Nacktheit der Frau – also die des Opfers – ist ein Zustand des Ausgeliefertseins, der Verletzlichkeit. Stellt man sich eine nackte Frau vor, die sich an einen Baum lehnt, hat man diesen Unterschied von weich und hart sofort vor Augen, die Unterschiede in der leiblichen und vielleicht auch seelischen Beschaffenheit werden greifbar, die raue Rinde steht der sanften Haut gegenüber. Des Weiteren zeigt der *tourbillon noir* (4), der das Symbol « *d'une évolution incontrôlée [...] et dirigée par des forces supérieures* » (ibid.: 762) ist, die Ausweglosigkeit dieser Situation. Er sorgt dafür, dass diese so gegensätzlichen Gegenspieler verwirbelt werden und für diesen Moment nicht getrennt werden können – in genauso unvorstellbarer Weise wie sich Eros und Thanatos « verbinden, vermischen, legieren » (Freud 1981: 269) können.

Die zweite Strophe wird beherrscht von Tieren. Der Hund ist in seiner Symbolik hier durchaus ambivalent zu verstehen: Er ist auf der einen Seite « *symbole de puissance sexuelle* » (Chevalier/Gheerbrant 1969: 199) und wird

---

<sup>19</sup> Die Versangaben, auch die in Klammern, beziehen sich hier und im Folgenden auf APM (1961: 55-57).

deswegen, und wegen seiner Verwandtschaft mit Wolf und Schakal, als « animal impur et méprisable » (ibid.: 200) angesehen. Doch auf der anderen Seite ist er natürlich die domestizierte Version des Wolfes, die « le proche compagnon de l'homme et le gardien vigilant de sa demeure » (id.) ist. Im Text wird nun durch den Zusatz *tigré* (5) die wilde und unreine Seite des Hundes evoziert, da der für die majestätische und fast unterwerfende Wildheit stehende Tiger die Farbigkeit des Hundes bestimmt. Hinsichtlich der Farbigkeit ist zu sagen, dass dieser der Domestizierung enthobene Hund die Bettwäsche, welche immer mit der Farbe Weiß und somit mit Reinheit und Unschuld in Verbindung gebracht werden kann, verschlingt. Diese Symbolik spricht klar für die These einer (häuslichen) Vergewaltigung: Das eigentlich domestizierte Tier lebt seine Triebhaftigkeit, repräsentiert durch seine Wildheit ausstrahlende Musterung, aus und nimmt seinem im Bett liegenden Opfer die Unschuld, repräsentiert durch die (weiße) Wäsche. Der Fuchs ist hier « symbole de la salacité, d'un certain donjuanisme » (ibid.: 643), er will das Opfer seiner Begierde und seinem Besitz unterwerfen und bedient sich seines durchtriebenen und satanischen Charakters, um es in die Unterwelt zu locken (ibid.: 642-643.). Der Geier eröffnet ein ambivalentes Interpretationsfeld, da er einerseits « symbole de la mort » (ibid.: 789) ist, doch andererseits fähig ist, den Tod in neues Leben zu verwandeln. Damit erlaubt sein Auftauchen die paradox anmutende Spekulation, dass selbst der grausame Akt einer Vergewaltigung, mit der der Tod der Seele einhergeht, ja die Möglichkeit zu neuem Leben weil zu einer Schwangerschaft beinhaltet (und somit Thanatos und Eros gleichermaßen heraufbeschwört – Bataille nennt dies « das Paradoxon des kleinen Todes » [Bataille 1981: 46]). Diese Symbolik geht auf die Eigenschaft des Geiers als Aasfresser zurück, was im Zusammenhang mit Vers 8 einen anderen Bedeutungsaspekt vergegenwärtigt: Da auch der Fuchs als Aasfresser gilt, bekleiden die beiden Tiere hier die Rolle von unbeteiligten oder sogar ohnmächtigen Zuschauern, die aber hinterher die *Aufräumarbeit* verrichten. Diese Interpretation lässt sich erweitern: Für Freud ist der Geier « une métamorphose de la mère » (Chevalier/Gheerbrant 1969: 789), und auch der Fuchs besitzt in bestimmten Kulturkreisen die Fähigkeit « de se métamorphoser en toutes sortes d'êtres ou de choses, notamment en femme » (ibid.: 642). So fragt Vers 8 die vielleicht von diesem Verbrechen wissende Mutter, warum sie nicht eingreift.

In Strophe 3 scheint das Zeitverhältnis umgekehrt zu werden. Die Flecken des unreineren Alters, das nun nach der Vergewaltigung eigentlich noch vor dem Opfer liegt, erscheinen *von neuem* an den Wänden (9). Dies unterstützt den sehr enigmatischen Charakter dieser Strophe. Einzig der zehnte Vers scheint im Zuge dieser Interpretation hilfreich zu sein: Das Opfer lässt die Prozedur auf dem Rücken liegend über sich ergehen, es sieht an die Zimmerdecke, die durch die Tränen in den Augen verwässert erscheint.

Die nächste Strophe zeigt die Dinge wieder klarer: Der Vater und der Bruder sind, in den Augen des Opfers, tot. Die Interpretation, dass es sich beim Täter – denn um diesen geht es in Vers 15 – um eine Einzelperson handelt, erlaubt die Tatsache, dass das mit *Le frère* betitelte Gedicht im Manuskript<sup>20</sup> noch mit *Le père* überschrieben ist. Entsprechend wird wohl auch hier zwischen den beiden kein Unterschied gemacht. Unterstützt wird diese Einschätzung durch das *Il* aus Vers 2 sowie offensichtlich durch den Folgevers: Die Körper, sowohl der Täter bzw. des Täters als auch des Opfers, verschwimmen der Reue wegen zu gesichtslosen Kreaturen oder gar nur Gedankengebilden. Genauso sind auch die *animaux nuages* (13), die Wolkentiere, nur unnütze Luftschlösser, die durch die Gewissensbisse noch anschwellen und übermächtig erscheinen.

Die letzten drei Strophen sprechen dann eine relativ eindeutige Sprache: Im Gegensatz zu den aufgeblähten Wolkentieren, der letzten Hoffnung in eine erträumte Gedankenwelt abtauchen zu können, steht hier das sichere Wissen nicht mehr fliehen zu können und den letzten Stolz zu verlieren (17/18). Der Schmerz holt das Opfer, das lyrische Du, zurück auf den *lit de misère* (19), zurück in die peinvolle Gegenwart. Das in der sechsten Strophe beim einzigen Verb verwendete Präsens drückt die Allgemeingültigkeit der Strophe aus. Immer bei Einbruch der Dunkelheit, der Nacht, jeder Nacht, wird die Angst durch das baufällige Zimmer, in dem sich das Opfer seinem Schicksal ergibt, noch vergrößert, denn es weiß, was passieren wird. Es findet sich *[d]evant un homme dur* (25), der im Moment des Samenergusses gleichsam zu zerspringen scheint und in tausend graue Steinchen zerfällt, die um ein dunkles Herz gruppiert sind. Das noch jugendliche und unerfahrene Opfer – die Annahme dieser Attribute ist zulässig, wenn man die Beschreibung anderer weiblicher Protagonistinnen mandarianguesscher Texte als Vergleich heranzieht (cf. z.B. APM 1965 und APM

---

<sup>20</sup> Zu finden im Archiv des IMEC.

1970) – erfindet dieses Bild des Zerfalls, um die Situation besser bewältigen zu können. Und die *mendiantes* (24), ein Rückgriff auf die weiblichen Zuschauer der zweiten Strophe, beteiligen sich wiederum an diesem Verbrechen, indem sie nicht eingreifen.

Im Kontext von Gewalt und Erotik eröffnet sich eine zweite, nicht weniger wahrscheinliche Ausdeutungsmöglichkeit. Hierbei spielen die *mendiantes* jedoch eher eine interpretatorische Schlüsselrolle. Die Tatsache, dass Unterscheidungen zwischen Vater und Sohn – wie eben beschrieben – oder auch zwischen einem *Je* und einem *Nous*<sup>21</sup> keine klaren Trennungslinien aufweisen, verleitet zu der Annahme, dass diese *mendiantes* eventuell nur aufgrund ihrer Reimposition weiblicher Natur sind. Interpretiert man sie nun als männliche Bettler oder Bittsteller, können sie im Zusammenhang mit der gewalttätig-erotischen Situation, die im Gedicht evoziert wird, durchaus als Freier gedeutet werden. Die Interpretation von Fuchs und Geier würde dann in dieselbe Richtung zielen. Das *Opfer* – wie es oben genannt wurde – wäre somit eine Prostituierte, die ihre Arbeit jedoch zwangsweise, da mit viel Widerwillen und Gewissensbissen verknüpft, ausführt. Vielleicht ist sie unfreiwillig nach dem Tod von Vater und Bruder (15) in diese ausweglose Lage, in diesen *tourbillon noir* (4) geraten. Nun muss sie die Freier in einem baufälligen Zimmer (21) empfangen, das ihre Angst und ihren Widerwillen bei Einbruch der Nacht – dem Moment, zu dem die Freier erscheinen – nur vergrößert. Der *arbre* der ersten Strophe stellt ihren gegenwärtigen Freier dar, wobei der *homme dur* der letzten, mit seinem *coeur obscur* (28), ihr Zuhälter ist, den sie sich – vielleicht um seine Grausamkeit besser ertragen zu können – als unwirkliches, aus Steinen bestehendes Gebilde oder Wesen vorstellt, [*q*]ui s'il s'émeut se brise (26). Klar ist, dass dem lyrischen Du viel Leid widerfährt. Die Situation des Du wird von einem neutralen Beobachter geschildert und hat im konkreten Sinne nur wenig mit Liebe zu tun – auch wenn die Begriffe *elterliche Liebe* oder *bezahlte Liebe* gängig sind. Dieses Leid wird am Ende nicht aufgelöst, was die Spannung von Form und Inhalt verstärkt und sogar betont. Alles, was übrig bleibt, sind die *ruines de l'amour* – die Ruinen, die Gewalt und Tod symbolisieren, gehören zur Liebe, machen ihren erotischen Reiz aus – die Spannung, die einen erotischen Schauer auslöst, bleibt bestehen.

---

<sup>21</sup> Siehe oben.

### 3 Fazit

Die Zugrundelegung der freudschen Theorien eines Lebens- und Todestriebes sowie die – diese Triebhaftigkeit genauer eingrenzende – bataillesche Idee, dass das Wissen vom Tod ein Auslöser der Erotik ist, waren der Gedichtinterpretation der Poeme von André Pieyre de Mandiargues sehr zuträglich. Das Anlegen der Schablone dieses theoretischen Gerüsts hat die gewünschten Ergebnisse gebracht, denn die gegenseitige Bedingung der beiden Triebe sowie ihre Relevanz bei der Entschlüsselung literarischer Bilder konnte in den Texten einwandfrei nachgewiesen werden. Gewalt – psychischer oder physischer Natur – und der drohende Tod waren in den Versen von André Pieyre de Mandiargues als Ursache – so vor allem in *Les filles des gobes* – oder Folge – wie in *Les ruines de l'amour* – einer erotischen Situation oder eines erotischen Bildes erkennbar. Gerade das Eingangsgedicht legt somit nicht nur den Grundstein für dieses Prinzip der Erotik im gesamten Band, sondern bestätigt in unwiderleglicher Weise Batailles Auslegung des göttlichen Eros.

Indem er Freuds Anstrengungen gleichzeitig würdigt und aber auch ihren ungenügenden Charakter ausdrückt, bringt Georges Bataille die Dualität der Paradigmen – das Leben schaffende und Sinn gebende, also das Göttliche einerseits, die sinnlose Gewalt und Zerstörung sowie die Tragik des Todes und Verlusts andererseits – auf den Punkt und eröffnet damit die Möglichkeiten, die dieser Aufsatz angestoßen hat: « Auch nach der Psychoanalyse bleibt die Erotik eine Welt voller Widersprüche: ihre Tiefe ist religiös, sie ist schrecklich, sie ist tragisch, sie ist noch immer uneingestehbar. Und dies umso mehr, als sie göttlich ist » (Bataille 1981: 73).

## Bibliographie

- Adorno, Theodor W. 1970. *Gesammelte Schriften* (Band 7). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bataille, George. 1976. *L'Érotisme*. In: *Oeuvres complètes, Tome 10*. Paris: Gallimard.
- . 1981. *Die Tränen des Eros*. Dt. Von Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz.
- Brumlik, Micha. 2006. *Sigmund Freud – Der Denker des 20. Jahrhunderts*. Weinheim und Basel: Beltz.
- Calhoun, Karen S.; Beverly M. Atkeson. 1994. *Thérapie mit Opfern von Vergewaltigung*. Bern u.a.: Verlag Hans Huber.
- Chevalier, Jean; Alain Gheerbrant (edd.). 1969. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Laffont.
- Clébert, Jean-Paul. 1996. *Dictionnaire du surréalisme*. Paris: Éd. du Seuil.
- Freud, Sigmund. 1913. « Das Motiv der Kästchenwahl ». In: *Gesammelte Werke, Bd. X*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 23-37.
- . 1981. *Gesammelte Werke, Bd. XIII*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- . 1991. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- . 1994. *Schriften über Liebe und Sexualität*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Friebel, Heide. 1975. *Die utopische Dimension in den Erzählungen André Pieyre de Mandiargues*. Heidelberg: Winter.
- Friedrich, Hugo. 1956. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt.
- o.V. *Gehirn und Geist Dossier*, Nr. 3/2012, Spektrum der Wissenschaft Verlagsgesellschaft mbH.
- Goepfert, Sebastian (ed.). 1978. *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*. Freiburg: Rombach.
- Heine, Heinrich. 1989. *Gedichte und Prosa*. Stuttgart: Parkland.
- Kablitz, Andreas. 1996. « Denkmal eines dicken Katers », <http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-denkmal-eines-dicken-katers-11307231.html> (zuletzt eingesehen am 29.10.2016)
- Montaigne, Michel de. 1962. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Niehoff, Reiner. 2012. « Der falsche Vertreter », [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=17244](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17244) (zuletzt eingesehen am 29.10.2016)
- Pierre, José. 1990. *Le Belvédère Mandiargues*. Paris: Artcurial/Adam Biro.
- Pieyre de Mandiargues, André. 1961. *L'Âge de craie*. Paris: Gallimard.
- . 1965. *Das Motorrad*. Dt. von Hanns Grössel. Hamburg: Rowohlt.
- . 1969. *Die Monstren von Bomarzo*. Dt. von Hanns Grössel. Hamburg: Rowohlt.
- . 1970. *Lilie des Meeres*. Dt. von Friedrich Hagen. Hamburg: Rowohlt.

- 1975. *Le désordre de la mémoire. Entretiens avec Francine Mallet*. Paris: Gallimard.
- 1994. *Der Engländer*. Dt. von Heribert Becker. München: Matthes & Seitz.
- 1995a. *Monsieur Mouton, geliebter Kater*. Dt. von Lothar Klünner, Berlin: Friedenauer Presse.
- 1995b. *Schwelende Glut*. Dt. von Ernst Sander, Frankfurt/Leipzig: Suhrkamp.
- Pingaud, Bernard (ed.). 1965. *Schriftsteller der Gegenwart. Französische Literatur. Siebenundvierzig Porträts*. Olten und Freiburg: Walter-Verlag.
- Sabatier, Robert. 1982. *La poésie du XX<sup>e</sup> siècle (II : Révolutions et conquêtes)*. Paris: Albin Michel.
- Somerset Maugham, William. 2004. *Der Magier*. München: Süddeutsche Zeitung Bibliothek.
- Stétié, Salah. 1978. *André Pieyre de Mandiargues (Poètes d'aujourd'hui)*. Paris: Seghers.
- 2001. « Pieyre de Mandiargues André, 1909-1991 ». In: Jarrety, Michel (ed.): *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France, 601-603.
- Stöcker, Christian. 2006. « Der Überschätzte », <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/150-jahre-sigmund-freud-der-ueberschaetzte-a-414462.html> (zuletzt eingesehen am 29.10.2016)
- Verlaine, Paul. 1973. *Fêtes galantes/Romances sans paroles*. Paris: Editions Gallimard.



Anja Hennemann (Potsdam)

« **ainda é nova a música, i think** »

## **Zur Code-Alternation in portugiesischen online-Diskursen**

The present paper is concerned with the use of English cognitive verbs like *think*, *mean* and *guess* as well as with fixed expressions that contain these verbs like *guess what (?)* or *think about it* in Portuguese online discourses. In the qualitative analysis of examples retrieved from the *Corpus do Português* (Web/Dialects) I mainly focus on the syntactic behavior of the expressions under survey, also comparing their use and function in the English language. In the final part of the paper I reflect about possible reasons of the employment of English elements in Portuguese conversation.

Keywords: *Code-switching*, (*nonce*) *borrowing*, *online-Kommunikation*, *Englisch*, *Portugiesisch*;

### **1 Einleitung**

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit kognitiven Verben des Englischen wie *think*, *mean* und *guess* sowie mit fixierten Wendungen, die kognitive Verben enthalten – bspw. *guess what (?)* oder *think about it* – in portugiesischen online-Diskursen. Die Beispiele, die einer qualitativen Analyse unterzogen werden, sind dem *Corpus do Português* (Web/Dialects) entnommen. Somit stammt das Sprachmaterial ausschließlich aus online-Foren oder Blogs bzw. stellt User-Kommentare auf Internetseiten dar, wodurch sich die hier untersuchte Sprache überwiegend durch konzeptionelle Mündlichkeit (cf. z.B. Koch/Oesterreicher 1994: 587 oder Söll 1980) auszeichnet sowie als diaphasisch und m.E. auch als diastratisch markiert kategorisiert werden kann:

- (1) Não que isso seja mau, apenas diferente, *I guess*. Estou a tentar não ter muitas expectativas... (cuidadocomodalmata.wordpress.com)<sup>1</sup>
- (2) [...] acho ridículo quando se fazem grandes alterações em o rosto. Perde-se identidade... *I think*... Beijinhos (vidademulheraos40.blogspot.com)

---

<sup>1</sup> Bei allen hier analysierten Beispielen wurden weder orthographische noch grammatische Korrekturen vorgenommen.

- (3) Então secalhar esse não é o homem certo para vós. *I mean*, o que tu acabaste de descrever não é nada demais.  
(amelhordasintencoes.wordpress.com)
- (4) [...] a equipa do Benfica jogava tão mal... até dava nojo! Falta de condições? Salários baixos dos jogadores? *I don't think so...*  
(grossocurto.blogspot.com)
- (5) [...] já deixou claro que brasileiro nem deveria poder votar (nem em enquete de blog), porque vota tão mal... *E guess what?* Eu vou continuar organizando enquetes [...]  
(escrevalolaescreva.blogspot.com)
- (6) [...] até livros que têm o autor reconhecido por a companhia de as letras. *Think about it*. Pessoal, esse pessoa que [...]  
(efetividade.net)
- (7) [...] com outros piratas para ver quem fica com uma mulher (*if you know what I mean*), ela não quer saber nada de ele.  
(adevoradoradelivros.blogspot.com)

Insgesamt verfolgt der Beitrag zwei Ziele: Einerseits sollen die verschiedenen Verwendungen der englischen kognitiven Verben näher betrachtet werden. In den Beispielen (1), (2) und (3) werden *I guess*, *I think* und *I mean* bspw. als Meinungsmarker auf der Satzebene, aus syntaktischer Sicht als Nachschub (Beispiele 1 und 2) oder satzinitial (Beispiel 3) eingesetzt. Im Beispiel (4) findet sich *I don't think so* als subjektiver, fixierter Ausdruck, der eine Äußerung für sich darstellt, während *guess what?*, *Think about it* und *if you know what I mean* in den Beispielen (5), (6) und (7) als intersubjektive, fixierte Wendungen in den portugiesischen Diskurs eingefügt sind. Andererseits sollen erste Überlegungen dazu angestellt werden, was portugiesische Sprecher zum Gebrauch besagter Verben veranlassen könnte.

## 2 Forschungsgegenstand und theoretischer Hintergrund

### 2.1 Kognitive Verben

Die Studien zu kognitiven Verben im Allgemeinen, zum parenthetischen Gebrauch im Speziellen, zu ihrer Funktion in vor allem mündlichen Diskursen,

zur (zusätzlichen) Verwendung des Subjektpronomens im Portugiesischen und Spanischen, zu ihrer Weiterentwicklung zu Partikeln oder – auf terminologischer Ebene – zur Bezeichnungsdebatte besagter Verben sind zahlreich. Die folgenden (neueren) Studien beschäftigen sich bspw. mit verschiedenen Gesichtspunkten bei kognitiven Verben im Englischen und Französischen: Féron (2005), Blanche-Benveniste/Willems (2007), Cappelli (2007), Fischer (2007), Fetzer/Johansson (2010), Glikman (2012), Haßler (2014; auch zum Portugiesischen und Spanischen), Willems/Blanche-Benveniste (2014) oder Schneider/Glikman (2015).<sup>2</sup> In Studien wie Miyajima (2000), Flores-Ferrán (2004), Vázquez Rosas (2006), Schneider (2007), De Saeger (2009), Aijón Oliva/Serrano (2010), Posio (2011), Hennemann (2012, 2015, 2016a, 2016b), De Cock (2014) oder Hennemann/Schlaak (2016; auch zum Portugiesischen und Französischen) kommt die Frage nach dem Einsatz des Subjektpronomens im Spanischen hinzu. Für die Analyse der portugiesischen kognitiven Verben wären bspw. folgende Arbeiten anzuführen: Lira (1996), Cezário (1994), Votre (1999), Barbosa/Duarte/Kato (2001, 2005), Posio (2012, 2014; auch zum Spanischen). Auch hier steht die Frage nach dem Gebrauch des Subjektpronomens im Vordergrund.

Insgesamt lässt sich dem Forschungsüberblick entnehmen, dass der Einsatz von kognitiven Verben aus einer Sprache B in einer kommunikativen Interaktion in einer Sprache A bisher keine oder zumindest kaum Berücksichtigung gefunden hat.

## 2.2 Das Phänomen der Sprachalternation

Die Analyse von Interaktionen bilingualer Sprecher stellt innerhalb der Soziolinguistik ein beliebtes Forschungsgebiet dar, sodass dieser Forschungszweig eine Reihe an Termini für die Beschreibung von Sprachkontaktphänomenen bzw. Sprach- oder Code-Alternation bereithält. Dazu gehören bspw. die Begriffe des *Code-Switching*, *Code-Mixing* (cf.

---

<sup>2</sup> Siehe auch den gesamten Sammelband *Parentetical Verbs*, herausgegeben von Schneider/Glikman/Avanzi (2015).

Milroy/Muysken 1995, Muysken 2000) oder *Borrowing* (cf. Pfaff 1979 oder Myers-Scotton 1992). In ihrer Analyse der Sprachalternation von Chat-Gesprächen erläutern Androutsopoulos/Hinnenkamp den Begriff des *Code-Switching* wie folgt:

Code-Switching ist normalerweise ein Phänomen der face-to-face-Kommunikation, aber natürlich kann auch in einem schriftlichen Text der Code alternieren: Der Sprecher oder Schreiber wechselt innerhalb eines Gesprächs oder Texts den Code; oder auch andersherum: Das, was die Kommunikationsteilnehmer (also nicht nur Sprecher und Hörer, auch Schreiber und Leser) als unterschiedliche Sets von Variablen wahrnehmen, konstituiert die Codes (2002: 4).

Von *Code-Switching* spricht man demzufolge in « those cases in which the juxtaposition of two codes (languages) is perceived and interpreted as a locally meaningful event by participants » (Auer 1999: 1). Dabei ist der *Code* nicht zwingend mit einer Sprache gleichzusetzen. Ein Sprachcode, « ein in sich geschlossenes Set von Merkmalen », kann die unterschiedlichsten Formen annehmen (Androutsopoulos/Hinnenkamp 2002: 4):

[So] könnte auch ein Dialekt gegenüber einer standardsprachlichen Varietät, ein ethnischer Akzent gegenüber einer neutralen Sprechweise oder ein lakonischer Stil gegenüber einem ausschmückenden Stil als deutlicher Codewechsel, als Code-Switching, verstanden werden (id.).

Auer (1999: 3) erklärt weiterhin, dass *Code-Switching* auch dann möglich ist, wenn das Wissen über die Interaktionssprache B sehr begrenzt ist, also die B-Sprachkompetenz bedeutend schwächer als die A-Sprachkompetenz ausgeprägt ist. Wird ein Element aus einer Sprache B in die Konversationsprache A eingefügt, ist interessant, ob sich der Sprachwechsel innerhalb eines Satzes vollzieht oder erst nach der Satzgrenze. Demnach unterscheidet man zwischen intrasententiell und intersententiell *Code-Switching* (Kebeya 2013: 228-229).

Für die Analyse von englischen kognitiven Verben im portugiesischen Diskurs könnte der Begriff des *insertional Code-Switching* von Relevanz sein, denn Auer erklärt: « In this type of switching, a content word (noun, verb, rarely adjective/adverb) is inserted into a surrounding passage in the other language » (1999: 5). Dies ist im Grunde genau das, was in den hier zu analysierenden portugiesischen Beispielen geschieht, wobei Auers Definition

unter Berücksichtigung der fixierten Wendungen wie in den Beispielen (4)-(7) hinsichtlich der « expression » erweitert werden müsste, also « ... a content word [or (fixed) expression]... ». Das eingeschobene, B-sprachliche Element ist außerdem relativ klein (cf. *ibid.*: 21).

Im Handbuch der Soziolinguistik nennt Poplack in ihrem Eintrag zu *Code-Switching* eine besondere Art des *Borrowing*, nämlich das « nonce borrowing ». Dieser Begriff wird verwendet, um das Einfügen einzelner Lexeme aus einer anderen als die Interaktionssprache in den Diskurs zu beschreiben:

[...] nonce borrowing tends to involve lone lexical items, generally major-class content words, and to assume the morphological, syntactic, and optionally, phonological identity of the recipient language. [...] nonce borrowing necessarily requires a certain level of bilingual competence (2004: 590).

Auch wenn diese kurze Begriffsschau ergeben hat, dass mit *insertional Code-Switching* oder *nonce borrowing* passende Termini für den Gebrauch der englischen Verben/Wendungen im portugiesischen Diskurs vorliegen könnten, sollte betont werden, dass alle hier diskutierten Begriffe eigentlich im Zusammenhang mit bilingualen Sprechern Anwendung finden, wobei Poplack (2004) lediglich eine « bilingual competence » voraussetzt, was auf die hier diskutierten Beispiele zweifelsfrei zutrifft – und die meisten Sprecher nicht etwa fließend zweisprachig sind. Natürlich lässt sich nicht ausschließen, dass das Korpus auch Textbeispiele von Forumsbeiträgen oder Bloggern anzeigt, die von bilingual aufgewachsenen Sprechern verfasst worden sind, aber davon ist zumindest bei der Mehrheit der Beispiele nicht auszugehen. Es wird eher angenommen, dass es sich bei den hinter den Beispielen verbergenden Sprechern überwiegend um portugiesische L1-Sprecher mit (zumindest ausreichenden) Englischkenntnissen handelt. Jedenfalls lässt sich die Kompetenz in beiden Sprachen im Einzelnen nicht nachvollziehen, sodass von einer Heterogenität der Kompetenzgrade ausgegangen werden muss.

### 3 Qualitative Korpusanalyse

Im Abschnitt 3.1 geht es um den Gebrauch der kognitiven Verben in der ersten Person Singular *I guess*, *I mean* und *I think* auf der Satzebene. Abschnitt 3.2

enthält Beispiele mit subjektiven, also meinungsmarkierenden Wendungen, die eine Äußerung für sich darstellen und in 3.3 finden wir die Beispiele, die kognitive Verben enthaltene, intersubjektive Wendungen repräsentieren. Alle in 3.2 und 3.3 enthaltenen Wendungen zeichnen sich durch einen hohen Grad an Fixiertheit aus. Abschließend werden im Abschnitt 3.4 erste Überlegungen dazu angestellt, was portugiesische Sprecher zum Gebrauch besagter Verben veranlassen könnte.

Die qualitative Analyse der Beispiele beschränkt sich auf Textpassagen, die *guess*, *think* oder *mean* enthalten, da andere kognitive Verben wie *believe* fast ausschließlich metasprachlich gebraucht werden, bspw. als zitierte Textzeilen von Liedern (8). Auch für *I suppose* erhält man lediglich sechs Treffer und der Gebrauch ist metasprachlich bzw. findet sich in Übersetzungen wie in (9):

(8) [...] continuam através de a campanha bilingue ‘Angola Eu Acredito’ / ‘Angola I Believe’. (kissonde.net)

(9) [...] entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir... ”? “*I suppose* that understanding who I am is not a matter of intelligence but feeling... (poesiatorita.com)

Die Frage, der bei der Beispielanalyse vor allem nachgegangen wird, ist die der syntaktischen Position bzw. ob die zu untersuchenden Strukturen eher intra- oder intersententiell gebraucht werden. Daran ist die Frage geknüpft, ob sie dieselben Funktionen wie in englischen Konversationen erfüllen.

### 3.1 Die syntaktische Distribution der Okkurrenzen englischer kognitiver Verben auf Satzebene

In portugiesischsprachigen Diskursen treten *I guess*, *I think* und *I mean* an den unterschiedlichsten syntaktischen Positionen auf, sodass diverse Satzstrukturen vorzufinden sind, bspw.:

- (a) *I guess / I think / I mean* [p].<sup>3</sup>
- (b) [p], *I guess / I think / I mean*.
- (c) [p], *I guess / I think / I mean*, [p].

Durch *websprachliche Interpunktionsbesonderheiten* lassen sich einige Beispiele allerdings weder der Struktur (a) noch (b) oder (c) zuordnen. Dennoch handelt es sich nachfolgend fast ausschließlich um intrasententielle Code-Alternation (siehe auch die Studie von Lipski 2005).

Wenn *I guess* in englischen Konversationen nicht *einfach* als füllende Partikel eingestreut wird, wird der Phrase eine meinungsmarkierende Funktion zugesprochen. Mit *I guess* werden explizit Standpunkte zum Ausdruck gebracht (Kärkkäinen 2007: 184). Laut Kärkkäinen (id.) sind die durch *I guess* markierten Sprecherhaltungen auch oft inferentieller Natur und *I guess* markiert eine Schlussfolgerung, die sich aus dem Gesprächsverlauf ergeben hat. Eine sequenzielle Analyse, also ein methodologisches Vorgehen, das auch den Gesprächs-*turn* vor und nach der *I guess*-beinhaltenden Äußerung berücksichtigt, zeigt, dass die Phrase nicht nur Äußerungen als inferentiell markiert, sondern auch diskursiv-organisierende Funktionen übernimmt (ibid.: 185). Im Rahmen der vorliegenden Studie wird allerdings keine sequenzielle, die einzelnen Gesprächs-*turn* berücksichtigende Analyse durchgeführt. Stattdessen ist die Untersuchung auf die Ausschnitte der einzelnen Sprecher beschränkt:

- (10) [...] e não me parece que o músculos de ele se queixem muito... *I guess* eu corri durante ano e anos e de manhã corria sempre [...]  
(forum.menshealth.com.pt)

Die Textpassage (10) ist ein gutes Beispiel, um zu veranschaulichen, dass *I guess* gar nicht immer eindeutig einer Aussage zuzuordnen ist. Am wahrscheinlichsten ist, dass es sich noch um einen Nachschub zu « [...] que o[s] músculos de ele se queixem muito » handelt, was auch « não me parece que » unterstreichen würde. Es scheint – wie auch in den folgenden Textpassagen – als Meinungsmarker zu fungieren.

In (11), (12) und (13) ist *I guess* syntaktisch eindeutig zuzuordnen. Während *I guess* in (11) kataphorisch eingesetzt wird, scheint es in (12) und (13)

---

<sup>3</sup> [p] steht für Proposition, also Satzinhalt.

anaphorisch zu sein. Einmal modifiziert es die Teilaussage, die folgt (« sempre podes apanhar [...] »); das andere Mal ist es den Äußerungen « Tenho direito a [...] » und « e este teme [...] » syntaktisch nachgestellt. Dabei wird das Abtrennen durch Kommata nicht immer berücksichtigt, da der Sprachgebrauch natürlich auch stark durch das Medium beeinflusst ist (siehe auch die Kleinschreibung des Pronomens):

- (11) Gostos, não se discutem, *i guess* sempre podes apanhar umas carruagens que servem como [...] (forum.zwame.pt)
- (12) Tenho direito a os meus momentos a a antiga portuguesa, *I guess*, ou não fosse este um blog old fashioned. (jessi-aleal.blogspot.com)
- (13) [...] e este tema é o DRAMA de todas as mulheres de o planeta *i guess*. participei de um encontro de a revista [...] (minhamaequedisse.com)

In (14) ist *I guess* buchstäblich parenthetisch gebraucht und durch die Verwendung von Majuskeln (« Claro que [...] ») ganz eindeutig dem Äußerungsteil, den es modifiziert, zuzuordnen. Es bezieht sich auf die vorangegangene Äußerung, weil die Großschreibung danach das Einleiten eines neuen Satzes suggeriert:

- (14) [...] e um 36 é um número muito bom (*I guess*) Claro que suponho que não sejam [...] (liwl.net)

In (15) wird *I guess* sogar als eigenständiger Satz verwendet, wobei der Ausdruck auch hier inhaltlich die vorangegangene Aussage markiert:

- (15) [...] que quer perder peso (a menos que esteja também a fazer treinos intensos! *i guess*):P Quanto a alimentação não te posso ajudar. (vaicorrerlonge.blogspot.com)

Auch wenn hier keine quantitative Studie durchgeführt wird, war es beim Sammeln der Beispiele augenscheinlich, dass *I think* in portugiesischen Diskursen lange nicht so frequent auftritt wie *I guess* oder *I mean*. In englischen Interaktionen ist *I think* allerdings hochfrequent und der Gebrauch scheint zum Teil routinisiert bzw. grammatikalisiert (cf. Kärkkäinen 2007: 183). Aijmer (2002: 17-18) hat in ihrer Studie gezeigt, dass das Fehlen der Konjunktion *that* in der sprecherhaltungsmarkierenden Phrase *I think that* zur Grammatikalisierung von *I think* geführt hat. Andererseits zeigt Simon-Vandenbergens

Untersuchung von *I think* in politischen Diskursen im Vergleich mit dessen Gebrauch in informellen Konversationen « that the expression has a complex of meanings which cannot simply be labelled < uncertainty > or < lack of commitment >. Depending on the context, it can signal a tentative attitude or authoritative deliberation » (2000: 41).

In den hier gelisteten Beispielen ist *I think* jeweils nachgestellt, d.h. es liegt die eingangs beschriebene Struktur (b) vor, auch wenn in (17) und (18), auf die Trennung durch ein Komma verzichtet wird:

- (16) [...] em uma data de sites e naum encontro, ainda é nova a musica, *i think*. Há algumas palavras k naum tenho a certeza [...] (margarida.net)
- (17) [...] acho ridículo quando se fazem grandes alterações em o rosto. Perde-se identidade... *I think*... Beijinhos (vidademulheraos40.blogspot.com)
- (18) [...] de o Demons Soul para o Dark Souls, a jogabilidade é a mesma (*I think*), mas tem mecânicas novas. (proximonivel.pt)

In allen Beispielen scheint *I think* jedenfalls als meinungs- oder haltungs-markierendes Element zu fungieren. Eventuell kann ihm auch eine Höflichkeitsfunktion zugesprochen werden. Die Aussagen werden durch die Verwendung von *I think* abgetönt und klingen dadurch freundlicher. Mit Simon-Vandenberg (2000: 41) kann daher festgehalten werden, dass es nicht nur einfach dem Ausdruck von Unsicherheit oder fehlender Überzeugung dient.

Eine Studie, die sich mit den verschiedenen Funktionen von *I mean* in englischen Konversationen befasst, ist die von Imo (2006). Im Folgenden sind die verschiedenen, von Imo angesprochenen und für die vorliegende Untersuchung relevanten Funktionen gelistet:

- It acts as a « cut-marker », semantically and/or syntactically interrupting the ongoing flow of utterances [...] (Imo 2006: 16)
- [...] *I mean* can [introduce] conclusions, final comments, assessments or specifications of what was said before or explanations. (ibid.: 21)
- Sometimes *I mean* is used to mark a change of perspective a speaker takes towards the content of his or her utterances. (ibid.: 25)

- *I mean* is routinely employed in stretches of talk which provide difficulties in formulation [...] (ibid.: 26)

Auch wenn kein quantitativer Vergleich erfolgt ist, konnte festgestellt werden, dass *I mean* – im Gegensatz zum üblicherweise nachgestellten *I guess* – verhältnismäßig häufig satzinitial gebraucht wird. In der Mehrheit der Fälle liegt also die Struktur (a) und damit ein kataphorischer Gebrauch vor (19). In manchen Fällen scheint die nachfolgende Interpunktion – vor allem der Gebrauch des Doppelpunktes (20) – eher unüblich:

- (19) Achas que cá em Portugal vai ter o mesmo impacto? *I mean*, em os USA há gente terrivelmente obesa. (o-meu-reino-da-noite.blogspot.com)
- (20) [...] publicado depois de minha primeira visita a o veterinário (*I mean*: primeira visita de os bigatos a o veterinário) é um hit [...] (diariodoisgatos.wordpress.com)

Als Einschub (und mit kataphorischer Funktion), wie in (21), liegt *I mean* zwar seltener vor als in satzinitialer Verwendung, aber nicht ganz so selten wie in satzfinaler Position (22):

- (21) [...] de a minha geração em a minha família de reproduzirem. Incapacidade psicológica, *I mean*, que ninguém tá tentando. (milarga.blogspot.com)
- (22) Conviver com uma pessoa que não enxerga, *I mean*. Aliás, como todos os meus amigos [...] (milarga.blogspot.com)

In (23) ist die Diskursmarker-Funktion von *I mean* (z.B. Imo 2006: 2, 12-13) offensichtlich. Schließlich wird direkt im Anschluss *eu acho que* verwendet. Wenn bereits dadurch die Äußerung als subjektive Meinung markiert ist und eine Doppelmarkierung ausgeschlossen wird, dann muss *I mean* hier eine diskursive Funktion übernehmen:

- (23) Vc acha que vale a pena? *I mean*, eu acho que as oportunidades aí são melhores [...] (brasilcomz.wordpress.com)

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die beiden von Imo (2006) zuerst genannten Funktionen bei den hier gelisteten Beispielen wohl die sind, die *I mean* am häufigsten erfüllt. Im Einzelnen ist zwischen der Funktion als « cut-marker » und der schlussfolgerungseinleitenden Funktion meines

Erachtens nicht immer zu unterscheiden. Davon ist höchstwahrscheinlich auch die Funktion als Diskursmarker von *I mean* betroffen. Übernimmt es nämlich buchstäblich die Bedeutung von pt. *Quer dizer*, dann dient auch dieser Diskursmarker oft der Einleitung eines finalen Kommentars, wodurch sich die getrennt gelisteten Funktionen überschneiden bzw. Hand in Hand gehen.

### 3.2 Die Verben als Teil fixierter, meinungsmarkierender Wendungen

Die subjektiven, meinungsmarkierenden Wendungen sind selten intra-, sondern eher intersententiell gebraucht, da Phrasen wie *I (don't) think so, I mean it* oder *I guess not* als eigenständige Äußerungen fungieren. Allerdings sind durch den für die Websprache gewöhnlichen Einsatz der Interpunktion nicht immer beide Ebenen (formal) voneinander zu unterscheiden:

- (24) [...] e não um pasquim como é o Ecos Imp. (yeah, *i think so*).  
(armpauloferreira.blogspot.com)
- (25) Estão largos sectores da sociedade Norte Americana prontos para abdicar do seu “way of life”??? *I don't think so...* pelo menos sem antes estrebucharem bem. (mundoemguerra.blogspot.com)
- (26) É possível? *I guess not...* O facto de eu estar em um corredor a tentar [...]  
(eucosmeuspijamas.blogspot.com)
- (27) [...] pensei agora, dias depois: Tu é bobo, feio e chatol! *And I mean it.* E meu pai é maior que o seu [...]. (papodehomem.com.br)

In (28) wird *I mean it* buchstäblich parenthetisch gebraucht, wodurch die Code-Alternation auf intrasententieller Ebene, der Satzstruktur (b) entsprechend, stattfindet:

- (28) [...] é mesmo ser o maior chorão de a história de o Porto (*I mean it*).  
Quando o Porto está atrás [...]. (fraglider.pt)

Etwas weniger häufig scheint – hier auf intersententieller Ebene verwendet – die Wendung mit *that* statt mit *it*:

- (29) E os combates de samurais de Akira Kurosawa são espantosos. *And i mean tha!* BL é um mito que encantou adolescentes deslumbrados [...] (a-bomba.blogspot.com)

Was die Wendungen wie *I (don't) think so*, *I mean it* oder *I guess* von den Ausdrücken im Abschnitt 3.3 unterscheidet, ist, dass sie sprecherbezogen sind, also eine stark subjektive Bedeutung haben. Im Gegensatz dazu sind die in 3.3 enthaltenen Wendungen eher intersubjektiven Charakters; sie nehmen Bezug auf den Gesprächspartner.

### 3.3 Die Verben als Teil fixierter, intersubjektiver Wendungen

*Guess what/who (?)* ist die am häufigsten gebrauchte fixierte, intersubjektive Wendung, die das kognitive Verb *guess* enthält. Dabei findet die Sprachalternation intrasententiell statt:

- (30) WTF?!!! dizem os gajos que este equipamento foi escolhido por... *guess who?*... Sá Pinto e Godinho Lopes [...] (ocacifodopaulinho.wordpress.com)
- (31) E depois exportam- nos a bom preço os produtos. *And guess what*, conseguem ter o sucesso que tu tens [...] (blasfemias.net)

Im Beispiel (32) ist *Think about it* als intersententieller Einschub vorzufinden. Für gewöhnlich folgt der Wendung allerdings ein Ausrufezeichen, schließlich stellt das Prädikat hier einen Imperativ dar:

- (32) [...] até livros que têm o autor reconhecido por a companhia de as letras.  
Think about it. Pessoal, esse pessoa que [...] (efetividade.net)

Die folgenden Textpassagen enthalten (*if you know what I mean*) (cf. auch Imo 2006: 2) in intrasententieller Verwendung, wobei die Wendung meist als Nachschub und in satzfinaler Position gebraucht wird:

- (33) Ok, São Paulo é logo ali, mas you know what I mean. Então fico aqui apenas acalmando meu cérebro [...] (milarga.blogspot.com)
- (34) [...] com a impressão de que podia ter sido tão melhor, *if you know what I mean*. (adevoradoradelivros.blogspot.com)

Die Wendung taucht auch in Klammern am Ende eines Teilsatzes auf:

- (35) [...] com outros piratas para ver quem fica com uma mulher (if you know what I mean), ela não quer saber nada de ele.  
(adevoradoradelivros.blogspot.com)

Wie für die computervermittelte Kommunikation typisch, sind auch orthografische Abweichungen zu finden, wie das homophone *u*, das *you* ersetzt:

- (36) [...] o banheiro e quiçá a sala de estar, *if u know what I mean*. E em outras noites o tempo de escutar os choros de criança [...]  
(gabiidutrasays.wordpress.com)

Weiterhin lässt sich (*if*) *you know what I mean* als Frage entweder auf intrasententieller Ebene (37) oder aber auch als intersententieller Einschub finden (38):

- (37) [...] não está nos fazendo olhar o personagem com outros olhos, *if you know what i mean?* Já imagino a gente [...]  
(themodernquilt.wordpress.com)
- (38) [...] com uma página criada a a poucos meses.;) *You know what I mean?* Nem me vou estender para falar de [...]  
(casadossegredostvi.blogspot.com)

Offensichtlich deutlich infrequenter sind Abwandlungen von (*if*) *you know what I mean* wie (*if*) *you understand what I mean* im Beispiel (39) auf intersententieller Ebene:

- (39) [...] como profeta e rei... de alguém e além mar. *If you understand what I mean*. E quanto a o conterrâneos de o nosso Porto Formoso com licenciatura? (acasadosca.blogspot.com)

Laut Imo (2006: 2) handelt es sich bei *you X what I mean* um ein « constructional pattern », also eine teilschematisierte Konstruktion, wobei meines Erachtens betont werden sollte, dass das Einfügen von *know* im Vergleich zu *understand* oder auch *see* (cf. id.) zu einer hochfrequenten und hochgradig fixierten Konstruktion führt, während mit anderen Verben eindeutig weniger frequente Konstruktionen vorliegen.

### 3.4 Mögliche Gründe für den Gebrauch englischer kognitiver Verben

Die alles entscheidende Frage ist, ob äquivalente Ausdrücke und Wendungen mit pt. *achar*, *pensar* oder *supor* nicht denselben Inhalt transportieren bzw. dieselbe Funktion im portugiesischen Diskurs erfüllen könnten. Zum Beispiel wird neben der Übersetzung von *I mean* als *digo* auch die Übersetzung *quer dizer* vorgeschlagen (cf. Macário Lopes 2014),<sup>4</sup> d.h., dass für den Diskursmarker *I mean* auch ein portugiesisches diskursives Äquivalent vorliegt.

Androutsopoulos/Hinnenkamp stellen zum Englischgebrauch in einem (überwiegend) türkischen Chat fest, dass « [d]ie meisten Anglizismen [...] einzelne Wörter, oder wenn mehrgliedrig, zumeist feste Phrasen bzw. Zitate aus der Medienwelt oder Popkultur [sind] » (2002: 13). Dies bestätigt auch der Einsatz von *I mean*/*I guess*/*I think* und der Gebrauch von fixierten (inter-)subjektiven Wendungen. Androutsopoulos/Hinnenkamp sehen in der englischen Sprache « eine für Chatter unterschiedlichster Herkunft und Muttersprache verfügbare Ressource [...] die für spezifische Handlungstypen herangezogen wird » (ibid.: 32; cf. auch Dorleijn/Nortier 2009). Gleichzeitig markiere der Englischgebrauch « Teilhabe an der globalen Chatter-Community, [er] ist [...] ritualisiert und vorhersagbar und stellt kein echtes alternierendes Switching dar » (id.). Dass es sich bei feststehenden Floskeln zur Begrüßung oder Verabschiedung sowie bei *lol* etc. (cf. id.) nicht um *echtes Code-Switching* handelt, ist nachvollziehbar, die Frage ist aber trotzdem, warum diese Sprachalternation in der hier untersuchten Form im portugiesischen Diskurs geschieht. In jedem Fall handelt es sich um ein diaphasisch (Kommunikationssituation im virtuellen Raum) und diastratisch (vermutlich eher jüngere statt ältere Sprecher) markiertes Phänomen. Der Gebrauch des Englischen als Ressource in der computervermittelten Kommunikation ist stilistisch begründet und steht sicherlich mit dem Wunsch nach sozialer Anerkennung bzw. der Zugehörigkeit zu einer *peer-group* im Zusammenhang.

---

<sup>4</sup> <http://context.reverso.net/translation/english-portuguese/I+mean> (zuletzt eingesehen am 06.02.2017).

#### 4 Ausblick

Die Verwendung einzelner Elemente einer B-Sprache in einer kommunikativen Interaktion in einer Sprache A stellt zweifelsfrei auch fernab der Diskussion, ob man eher von (*nonce*) *Borrowing* oder *insertional Code-Switching* sprechen sollte, ein interessantes Forschungsgebiet dar. Untersuchungswert wäre z.B. auch die Frage nach der Sprecher motivation, d.h., was veranlasst Sprecher im Einzelnen zum Gebrauch bestimmter Elemente oder Wendungen? Inwiefern sind Sprecher überhaupt zu so einer metasprachlichen Reflexion in der Lage? Außerdem wäre ein Vergleich mit anderen Sprachen, die sich des Englischen als alternative Sprachressource bedienen, wünschenswert. Entspricht z.B. die Verwendung englischer kognitiver Verben im spanischsprachigen Diskurs einem ähnlichen Muster? Nach einer kurzen stichprobenartigen Suche ließen sich bspw. die folgenden Beispiele im *Corpus del Español* (Web/Dialects) finden:

- (40) [...] y en RD esta en canales locales... Por algo e! *I guess!* Muy buen artículo, brinda una luz al final de el túnel [...] (amandysha.net)
- (41) [...] brillante literato... pero como que para hola y adiós, *I think*. Menudas preguntitas algunas, y por si algún hislibreño dudaba de [...] (hislibris.com)
- (42) Uno más de el montón, de el montón de los guapos, *I mean*. Sin embargo he de reconocer que [...] (diarioecologia.com)
- (43) [...] para cumplimentar un cuestionario breve (realmente breve, *you know what I mean*): unos pocos datos [...] (perdonaktcorrija.blogspot.com)

Außerdem könnten sequenzielle Analysen (nach Auer 1998) mehr Hinweise dafür liefern, was den Gebrauch besagter Verben, Wendungen oder anderssprachlicher Ausdrücke im Allgemeinen möglicherweise evoziert. Wenn auch der Interaktionspartner bzw. die Sprachsequenz des Interaktionspartners in die Analyse mit einbezogen wird (insofern es sich nicht ohnehin um einen Blogeintrag handelt), könnte auch das zusätzlichen Aufschluss geben (cf. auch das methodologische Vorgehen von Kärkkäinen (2007: 185) bei der Analyse von *I guess*).

## Bibliographie

- Aijmer, Karin. 2002. *English Discourse Particles. Evidence from a corpus*. Amsterdam: John Benjamins.
- Aijón Oliva, Miguel Ángel; Serrano, María José. 2010. « El hablante en su discurso: Expresión y omisión del sujeto de *creo* ». In: *Oralia*. Vol. 13, 7-38.
- Androutsopoulos, Jannis; Hinnenkamp, Volker. 2002. « Code-Switching in der bilingualen Chat-Kommunikation: ein explorativer Blick auf #hellas und #turks », <http://www1.ids-mannheim.de/fileadmin/prag/sprachvariation/tp/tp7/Bilingualer.Chat.final.pdf> (zuletzt eingesehen am 31.01.2017).
- Auer, Peter. 1998. « Introduction: Bilingual Conversation revisited ». In: Auer, Peter (ed.): *Code-Switching in Conversation. Language, interaction and identity*. London: Routledge, 1-24.
- . 1999. « From Code-switching via Language Mixing to Fused Lects: Toward a Dynamic Typology of Bilingual Speech ». In: *Interaction and Linguistic Structures (InLiSt)*. Vol. 6, [http://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/3677/470\\_1.pdf](http://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/3677/470_1.pdf) (zuletzt eingesehen am 25.01.2017).
- Barbosa, Pilar; Duarte, Maria Eugênia; Kato, Mary Aizawa. 2001. « A distribuição do sujeito nulo no português europeu e no português brasileiro ». *Actas do XVI Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*. Lissabon: APL, 539-550.
- . 2005. « Null Subjects in European and Brazilian Portuguese ». In: *Journal of Portuguese Linguistics*. Vol. 4, N° 2, 11-52.
- Blanche-Benveniste, Claire; Willems, Dominique. 2007. « Un nouveau regard sur les verbes «faibles» ». In: *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*. Vol. 102, No. °1, 217-254.
- Cappelli, Gloria. 2007. « *I reckon I know how Leonardo da Vinci must have felt...* ». *Epistemicity, evidentiality and English verbs of cognitive attitude*. Paris: Pari Publishing.
- Cezário, Maria Maura. 1994. *A variação do sujeito na primeira pessoa do singular*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Davies, Mark. 2016. *Corpus del Español*, <http://www.corpusdelespanol.org/web-dial/> (zuletzt eingesehen am 01.02.2017)
- . 2016. *Corpus do Português*, <http://www.corpusdoportugues.org/web-dial/> (zuletzt eingesehen am 02.02.2017)
- De Cock, Barbara. 2014. *Profiling discourse participants: Forms and functions in Spanish conversation and debates*. Amsterdam: John Benjamins.
- De Saeger, Bram. 2009. « Usos argumentacionales de los verbos de actitud proposicional ». In: Javier Valenzuela, Ana Rojo, Cristina Soriano (edd.): *Trends in Cognitive Linguistics: Theoretical and applied models*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 99-116.

- Dorleijn, Margreet; Nortier, Jacomine. 2009. « Code-switching and the internet ». In: Barbara E. Bullock, Almeida Jacqueline Toribio (edd.): *The Cambridge Handbook of Linguistic Code-switching*. Cambridge: Cambridge University Press, 127-141.
- Féron, Corinne. 2005. « Modalisation et verbes d'opinion: Quelques remarques sur *croire*, *cuidier* et *penser* dans *La Queste del Saint Graal* ». In: *L'Information Grammaticale*. Vol. 104, 15-21.
- Fetzer, Anita; Johansson, Marjut. 2010. « Cognitive verbs in context: A contrastive analysis of English and French argumentative discourse ». In: *International Journal of Corpus Linguistics*. Vol. 15, N° 2, 240-266.
- Fischer, Olga. 2007. « The development of English parentheticals: A case of grammaticalization? ». In: Stefan Dollinger et al. (ed.): *Tracing English through time: Explorations in language variation*. Wien: Braumüller, 99-114.
- Flores-Ferrán, Nydia. 2004. « Spanish subject personal pronoun use in New York City Puerto Ricans: Can we rest the case of English contact? ». In: *Language Variation and Change*. Vol. 16, N° 1, 49-73.
- Glikman, Julie. 2012. « Les incises en *croire*, *cuidier*, *penser* en Ancien Français ». In: *Linx*, Vol. 61, 71-85.
- Haßler, Gerda. 2014. « Étude comparée de l'usage parenthétique des verbes épistémiques dans trois langues romanes ». In: *discours. Revue de linguistique, psycholinguistique et informatique. A journal of linguistics, psycholinguistics and computational linguistics*. Vol. 46, 3-28, <https://discours.revues.org/8888> (zuletzt eingesehen am 27.01.2017)
- Hennemann, Anja. 2012. « The epistemic and evidential use of Spanish modal adverbs and verbs of cognitive attitude ». In: *Folia Linguistica*. Vol. 46, N° 1, 133-170.
- . 2015. « Las funciones del uso parentético del verbo cognitivo *creer* ». In: Sophie Azzopardi, Sophie Sarrazin (ed.): *Langage et dynamiques de sens. Études de linguistique ibéro-romane*. Bruxelles: Peter Lang, 109-123.
- . 2016a. « A cognitive-constructionist approach to Spanish *creo* Ø and *creo yo* <[I] think ». In: *Folia Linguistica*. Vol. 50, N° 2, 449-474.
- . 2016b. « El marcador (*yo*) *pienso* (*que*) y sus diferentes funciones ». In: *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik*. Vol. 2, 99-120.
- ; Schlaak, Claudia. 2016. « Hacia una discusión terminológica de fr. *je pense* / pt. *penso eu* / esp. *pienso yo* como marcador de discurso ». In: *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 22, N° 1, 3-17.
- Imo, Wolfgang. 2006. « A Construction Grammar Approach to the Phrase *I mean* in Spoken English ». In: *gidi Arbeitspapierreihe*. Vol. 4, <http://noam.uni-muenster.de/gidi/arbeitspapiere/arbeitspapier04.pdf> (zuletzt eingesehen am 01.02.2017)
- Kärkkäinen, Elise. 2007. « The role of *I guess* in conversational stancetaking ». In: Robert Englebretson (ed.): *Stancetaking in discourse: Subjectivity, evaluation, interaction*. Amsterdam: John Benjamins, 183-219.

- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf. 1994. « Schriftlichkeit und Sprache ». In: Hartmut Günther, Otto Ludwig (edd.): *Schrift und Schriftlichkeit: Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*. Berlin: De Gruyter, 587-604.
- Kebeaya, Hilda. 2013. « Inter- and Intra-Sentential Switching: Are they really Comparable? ». In: *International Journal of Humanities and Social Science*. Vol. 3, N° 5, 225-233.
- Lipski, John M. 2005. « Code-switching or Borrowing? No sé so no puedo decir, *you know* », <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.454.6339&rep=rep1&type=pdf> (zuletzt eingesehen am 01.02.2017)
- Lira, Solange de Azambuja. 1996. *The subject in Brazilian Portuguese*. New York: Peter Lang.
- Macário Lopes, Ana Cristina. 2014. « Contributo para o estudo sincrónico dos marcadores discursivos < quer dizer >, < ou seja > e < isto é > no português europeu contemporâneo ». In: *Diacrítica*. Vol. 28, N° 1, [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0807-89672014000100002](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672014000100002) (zuletzt eingesehen am 06.02.2017)
- Milroy, Lesley; Muysken, Pieter. 1995. *One speaker, two languages: Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miyajima, Atsuko. 2000. « Aparición del pronombre Sujeto en Español y Semántica del Verbo ». In: *Sophia Linguistica*. Vol. 46, 73-88.
- Muysken, Pieter. 2000. *Bilingual Speech: A Typology of Code-Mixing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Myers-Scotton, Carol. 1992. « Comparing codeswitching and borrowing ». In: Carol Eastman (ed.): *Codeswitching*. Clevedon: Multilingual Matters, 19-39.
- Pfaff, Carol W. 1979. « Constraints on Language Mixing: Intrasentential Code-Switching and Borrowing in Spanish/English ». In: *Language*. Vol. 55, N° 2, 291-318.
- Poplack, Shana. 2004. « Code-switching ». In: Ulrich Ammon et al. (edd.): *Sociolinguistics/Soziolinguistik: An international handbook of the science of language* (2nd ed.). Berlin: Walter de Gruyter. 589-596.
- Posio, Pekka. 2011. « Spanish subject pronoun usage and verb semantics revisited: First and second person singular subject pronouns and focusing of attention in spoken Peninsular Spanish ». In: *Journal of Pragmatics*. Vol. 43, N° 3, 777-798.
- . 2012. « The Functions of Postverbal Pronominal Subjects in Spoken Peninsular Spanish and European Portuguese ». In: *Studies in Hispanic and Lusophone Linguistics*. Vol. 5, N° 1, 149-190.
- . 2014. « Subject expression in grammaticalizing constructions: The case of *creo* and *acho* < I think > in Spanish and Portuguese ». In: *Journal of Pragmatics*. Vol. 63, 5-18.
- Schneider, Stefan. 2007. *Reduced parenthetical clauses as mitigators: A corpus study of spoken French, Italian and Spanish*. Amsterdam: John Benjamins.

- ; Glikman, Julie. 2015. « Origin and development of French parenthetical verbs ». In: Stefan Schneider, Julie Glikman, Mathieu Avanzi (edd.): *Parenthetical Verbs*. Berlin: de Gruyter, 163-188.
- ; Glikman, Julie; Avanzi, Mathieu (edd.). 2015. *Parenthetical Verbs*. Berlin: de Gruyter.
- Simon-Vandenbergen, Anne-Marie. 2000. « The functions of *I think* in political discourse ». In: *International Journal of Applied Linguistics*. Vol. 10, N° 1, 41-63.
- Söll, Ludwig. [1974] 21980. *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*. 2., revidierte und erweiterte Auflage bearbeitet von Franz Josef Hausmann. Berlin: Schmidt.
- Vázquez Rozas, Victoria. 2006. « *Construcción gramatical y valor epistémico: El caso de supongo* ». In: Milka Villayandre Llamazares (ed.): *XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística, León, 12-15 December 2005*. León: Universidad de León, Depto. de Filología Hispánica y Clásica, 1988-1900.
- Votre, Sebastião. J. 1999. *Cognitive verbs in Portuguese and Latin: unidirectionality revisited*. Relatório do estágio de Pós-doutorado. Santa Barbara: Mimeo.
- Willems, Dominique; Claire Blanche-Benveniste. 2014. « A constructional corpus-based approach to < weak > verbs in French ». In: Hans C. Boas, Francisco González-García (edd.): *Romance perspectives on Construction Grammar*. Amsterdam: John Benjamins, 113-138.



Amira Ibrahim (Minia)

## L'orientalisme français : définition et histoire

The history of intellectual and cultural contact between West and East is very complicated and contradictory. A long time ago, eastern culture attracted the attention of many writers, orientalist and researchers, who headed east not only to study and describe the fascinating eastern civilizations, but also to analyze their different literary, historical and scientific aspects.

The new mysterious but exciting environment inspired the orientalist to record and describe what they experienced regarding the architecture, the nature and the people. The attractive eastern natural views which are distinguishable from the monotonous western environment – especially after the industrial revolution – helped them to find new prospects.

The East has been coming into focus since the middle ages, when the church campaigns started to study Islam as the prevalent religion in this area. The orientalist motivations were not only religious, but also followed economic, colonial and scientific agenda, which lead to a plethora of specialized research, stories, novels and analytical studies. A close look at the orientalist's works will provide us with an overview of eastern civilization. Therefore, their works are considered as a mirror reflecting their point of view to the east and the north of Africa, especially to pharaonic Egypt.

The orientalist who travelled to the east and expressed their passion to this old civilization in their writings influenced the literary movement deeply. But what do we mean by the term *orientalism*? Edward Saïd has defined this term in different ways. Saïd presented and interpreted it as a way of thinking, a historical phenomenon. Defining orientalism has become a problem indeed, and now it is carrying a number of meanings which do not match. Therefore, the aim of the study is to bring into focus the most important definitions of the term orientalism from the late 17th to the mid-20th century.

Keywords: *orientalisme, Edward Saïd, la campagne d'Égypte, les Turqueries;*

## 1 Introduction

Traditionnellement, plusieurs chercheurs ont essayé de définir l'orientalisme comme l'étude de l'Autre en cherchant le rapport qui lie les deux parties du globe, l'Orient et l'Occident, depuis de longs siècles. Plus récemment, certains, comme Edward Saïd et ses disciples, ont suggéré que la démonisation de l'Autre oriental liée aux intentions politiques et coloniales de l'Occident mises en scène au XIX<sup>e</sup> siècle. Avec son œuvre, *l'Orientalisme*, Saïd affirme très simplement que l'Orient, sous-entendu le Moyen-Orient islamique sous l'empire ottomane, est une création des Européens. Selon Saïd, le but du mouvement de l'orientalisme est de simplifier la conquête des pays arabes, particulièrement en Afrique du Nord ou la mainmise sur leurs richesses et leurs cultures, d'abord par les Anglais et les Français et ensuite par les Américains. En fait, l'orientalisme est défini très simplement comme l'étude de l'Autre, il faut pour cela reconnaître le concept du mouvement et le rôle des écrivains-voyageurs qui l'ont fondé au cours des siècles longs. Sans prétendre faire une étude historique, je souhaite tisser la toile de fond de notre article en esquissant les circonstances historiques particulières de la rencontre entre l'Occident et le Proche-Orient, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle afin d'arriver à une définition claire et précise du terme d'orientalisme au cours des siècles. L'étude des débuts historiques de ces relations soulève un grand nombre de questions : comment l'Occidental perçoit-il cet Autre ? Quels sont les visages qu'il lui voit ou qu'il lui attribue ? Comment l'écriture littéraire en rend-elle compte ? Autant de questions qui appellent des réponses spécifiques, de même que la notion d'Orient est liée à un référent fluctuant et inséparable de considérations historiques. D'où, le but de cet article ne se limite pas nécessairement à l'étude de la définition de l'orientalisme, il tient également à s'interroger sur le rôle du voyage et les écrits des écrivains-voyageurs.

Dès les Croisades, on constate ce *va et vient* entre l'Orient et l'Occident : il est vrai que ces guerres n'étaient pas seulement un point de confrontation mais aussi un pont entre les deux axes et une institution permanente à travers de laquelle s'instaure un nouveau courant qui se dirige vers l'Autre. La puissance ottomane atteint son apogée dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle sous les règnes de Selim I<sup>er</sup> et de Soliman II. L'esprit de l'Occidental assimile désormais

le Musulman au Turc ottoman. Pour cela, les voyages en Orient se multiplient pendant le XVI<sup>e</sup> siècle avec le motif de découvrir cet *Autre* musulman. Certains voyageurs étaient motivés par des considérations religieuses, d'autres se dirigeaient vers l'Orient avec de différentes motivations : économiques, scientifiques, culturelles, religieuses ou coloniales. Les orientalistes voyagent alors avec grande curiosité, quoique le motif religieux reste encore le plus fort :

Ainsi chez Guillaume Postel, loin d'étouffer sa curiosité, la ferveur religieuse le porte à mieux étudier le monde de l'Islam : sa réalité sociale : *Description de la Syrie*, 1542, la *République des Turcs* 1560 » sa religion : *Le Livre de la concorde entre le Coran et les Évangiles*, 1553 (Alsaid 2009 : 15).

Mouna Alsaid affirme que ces études ont été essentiellement motivées par le désir de voyager et de découvrir les voies de la conciliation entre l'islam et le christianisme en s'appuyant sur des ouvrages comme *La Relation en Terre Sainte* (1533-1534) de Greffin Affagart, ou encore le *Voyage de Paris à Jérusalem à Constantinople* (1547-1552) de Jean Chesneau. La relation de voyage avec l'Orient qu'a établie un grand nombre d'écrivains européens et qui a vu le jour dès le XVI<sup>e</sup> siècle, s'accroît et grandit peu à peu. Dès lors, les Occidentaux ne s'arrêtent plus de voyager pour explorer ces pays lointains. Pour eux, il est nécessaire de déceler si l'Orient est le plus ancien foyer de l'humanité. Dans cet Orient se trouvent des civilisations antiques disparues depuis de longs siècles. Les écrivains, les artistes, les savants et les poètes s'attachent à bien découvrir les mystères et les secrets de ce monde. À travers ce passé, et grâce à la magie de ce monde oriental, ils introduisent des séries d'ouvrages littéraires et historiques qui en sont inspirés. Cette inspiration attire l'attention du lecteur occidental et les œuvres des orientalistes lui ont paru éloignées de la monotonie des textes historiques car elles regorgent d'anecdotes qui disent beaucoup de *l'Autre*, de ce monde bien disparu et d'une antiquité aussi riche que mystérieuse. A présent, il est nécessaire d'explorer la définition de l'orientalisme après avoir donné un coup d'œil au courant de l'orientalisme en général.

## 2 Définition de l'orientalisme

Au latin, le sens du mot *Orient* est apprendre ou chercher qqc, en français *orienter* signifie guider ou indiquer, en anglais *oriental* signifie guider et en allemand *sich orientieren* signifie recueillir des informations sur qqc. Dans *L'orientalisme*, Edward Saïd introduit une définition bipolaire pour ce courant. Il affirme que l'orientalisme est une : « [...] discipline par laquelle l'Orient était et est systématiquement abordé, comme sujet d'étude, de découverte et de pratique » (2005 : 91). Autrement dit, l'orientalisme est la science de l'Orient selon le point de vue de l'orientaliste, c'est-à-dire selon ses rêves, ses images et son vocabulaire. Silvestre de Sacy est le père de cette science, et dès 1796, il a été le premier professeur d'arabe à l'École des Langues Orientales. En 1824, il devient directeur de cette école et il est en outre le premier président de la Société Asiatique. Il écrit *Mémoires sur l'histoire des Arabes avant Mahomet* en 1785, *Mémoires sur diverses antiquités de la Perse* en 1793 et *Mémoires d'histoire et de littérature orientales* en 1818. À propos du père de l'orientalisme et de ses œuvres, Mouna Alsaïd a écrit : « Il a réuni un corpus de textes orientaux et en a institué une méthodologie de lecture » (2009 : 21). Dans son étude, Alsaïd a introduit une autre définition de l'orientalisme en expliquant qu'il est « donc conçu comme une science qui a pour champ d'étude l'Orient mais aussi comme une sorte de dictionnaire préconçu où tout chercheur peut puiser » (id.). L'orientalisme vient de l'Orient où les trois religions, l'islam, le christianisme et le judaïsme, sont descendues, et puisque l'islam est la religion dominante, nous pouvons affirmer que l'orientalisme s'intéresse à l'étude de l'islam : son histoire, sa doctrine et sa civilisation : « L'appellation Orientaliste personne versée dans la science des peuples orientaux, leurs langues, leur histoire, leurs coutumes, leurs religions et leurs littératures s'applique aussi aux peintres occidentaux du monde oriental » (Thornton 1993 : 1).

Selon Nicolas Dot-Pouillard l'orientalisme exprime « avant tout le continuum colonial, qui, imperceptiblement, a nourri les représentations et les définitions de l'Autre en occident » (2007 : 3). Mais comment se définit l'orientalisme ? Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le mot orientaliste signifie 'expert en sciences orientales' : « Le terme même d'orientaliste, révèle une vision européenne. L'équivalent arabe, *mustashriq*, est un néologisme relativement récent, et c'est

nous qui décidons de désigner ainsi le compagnon de voyage de Alam ad-Din, que Ali pacha Moubarak considère encore comme un sa'ih, « un voyageur » » (Alleaume 1982 : 6). Ce qui le distingue d'un écrivain-voyageur ordinaire, et ce qui permet de l'appeler un orientaliste, c'est sa connaissance des langues, littératures, traditions et civilisations de la région orientale. Cette définition met l'accent sur la compétence principale d'un orientaliste et le distingue par ses connaissances linguistiques et littéraires qu'il doit bien maintenir et perfectionner afin de produire des œuvres sincères. Alleaume met en lumière la supériorité de cet orientaliste qui perfectionne sa maîtrise des langues orientales. Sa définition, liée de près à la connaissance linguistique et littéraire, donne une signification positive à cette définition même de l'orientaliste : « Sa connaissance de la langue arabe, son intérêt pour l'histoire et la littérature des Arabes, font de l'orientaliste un interlocuteur privilégié, compréhensif et attentif » (ibid. : 7). En cherchant dans les diverses définitions données à l'orientalisme, il est impératif de ne pas minimiser le rôle d'Edward Saïd (1935-2003) dans le concept de ce terme. Pour cela, nous revenons à ce professeur de littérature comparée qui a enseigné à l'Université de Columbia de 1963 à 2003 et qui est considéré comme l'un des intellectuels arabes les plus célèbres et les plus connus. Ses livres ont été traduits en plusieurs langues et ses analyses font encore débat, surtout celles qui discutent le thème d'orientalisme. Il a écrit *Culture et impérialisme* en 2000 et *L'orientalisme. L'orient créé par l'Occident*, publié en anglais en 1978 et traduit en français en 1980. Ce dernier ouvrage a connu un grand succès dans lequel certains chercheurs et spécialistes voient le moment inaugural de ce qu'ils appellent *Postcolonial Studies*. Selon Rodinson, les analyses qui se trouvent dans cette œuvre sont développées, justifiées et historiquement fécondes. Elles ont suscité dans le milieu des orientalistes professionnels un traumatisme (cf. Rodinson 1993 : 13), dont le résultat a été une salutaire remise en cause :

Le mérite de Saïd est d'avoir contribué à définir mieux l'idéologie de l'orientalisme européen (en fait, surtout anglo-français) au XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle et son enracinement dans les objectifs politiques et économiques européens d'alors. L'analyse qu'il en donne est intelligente, sagace, souvent pertinente (ibid. : 14).

Il définit l'orientalisme comme un style de pensée qui se fonde sur la distinction entre l'Orient et l'Occident en soulignant à la domination occidentale sur l'Orient et le désir occidental de gouverner l'Orient. Dans *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* de Saïd, l'orientalisme se définit selon l'auteur comme « [u]ne manière de s'arranger avec l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale » (Saïd 2005 : 30).

Dès lors, un orientaliste traditionnel a la mission de jouer un rôle de médiateur culturel de *l'Autre*. Il est aussi ce traducteur-interprète définit de ces textes complexes et étranges pour les Occidentaux curieux. C'est exactement le principe de l'orientalisme qui étudie l'Orient comme un texte à déchiffrer, comme un texte à comprendre et comme un texte à interpréter pour des lecteurs non avertis. Ces lecteurs qui le considèrent comme une partie intégrante de leur culture. Dans l'œuvre de Saïd qui porte le titre *L'orientalisme. L'orient créé par l'Occident*, paraît clair ce souci d'étudier *l'Autre* oriental : « [...] style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre l'Orient et l'Occident » (ibid. : 31).

Saïd trouve ainsi que l'Orient contribue à définir l'Occident, surtout l'Europe, que l'Orient fait partie de la civilisation occidentale et que l'orientalisme exprime et représente cette partie culturelle et idéologique. Selon l'auteur, le terme d'orientalisme est moins apprécié par les spécialistes que celui d'études orientales ou d'études culturelles car il est trop vague ou très général et car il connote l'attitude du colonialisme européen au début du XIX<sup>e</sup> siècle, qui est restée en place jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle justifiant la colonisation des pays d'Afrique du Nord. Il définit ainsi un orientaliste étant « [...] toute personne qui enseigne, écrit ou fait des recherches sur l'Orient en général ou dans tel domaine particulier » (id.).

Il y a, parmi eux, des poètes, des romanciers des philosophes et des théoriciens incluent à leurs théories, leurs œuvres et les romans des descriptions de la société orientale, de ses peuples et de ses coutumes, comme Karl Marx Victor Hugo et Gautier.

### 3 Histoire de l'orientalisme français

Il est vrai que nous ne connaissons exactement ni le premier Occidental qui s'intéresse aux études orientales ni à quelle époque ; mais nous savons bien un certain nombre de religieux occidentaux voyagent en Andalousie pendant son âge d'or. Ils font leurs études dans les écoles andalouses où enseignaient des savants musulmans spécialisés dans les différents domaines des sciences, de l'art et des lettres et ainsi que de la philosophie, de la médecine et des mathématiques. Pendant le Moyen-Âge, on constate que les voyageurs qui partaient vers l'Orient pour le découvrir y étaient autant poussés par des motifs religieux et par un désir de voir et s'instruire que par des raisons politiques.

Les voyageurs du XVI<sup>e</sup> siècle possèdent la même curiosité qui captive l'imagination des hommes de lettres de la Renaissance. Ils emmènent le lecteur vers les lieux lointains qu'ils ont visités et lui communiquent leurs impressions et leurs expériences. Ils ouvrent la voie aux chercheurs de l'âge suivant et, par conséquent, au cours de la première partie du XVII<sup>e</sup> siècle, le champ des découvertes s'agrandit. Parmi les voyageurs de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, plusieurs se rendent en Orient de leur propre initiative, sans aucune mission officielle, et éprouvent un grand plaisir à rédiger, à leur retour, un récit de leurs longs voyages, qu'il soit littéraire, historique, documentaire ou scientifique. Ces voyageurs ont comme but de chercher des médailles, des inscriptions et des pierres gravées, de faire des observations non seulement sur la géographie, l'histoire ancienne et moderne mais encore sur tout ce qu'ils contemplent de près : la religion, la population et les mœurs de différents peuples.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'engouement pour l'Orient et l'enthousiasme pour les anecdotes mythologiques augmentent. Constantinople exerce en outre une certaine séduction sur l'esprit des écrivains-voyageurs. De nombreux points de rencontre entre l'Orient et l'Occident ont lieu avant cette époque : relations commerciales, missions diplomatiques et voyages artistiques. Mais à l'exception de quelques ouvrages littéraires et documentaires concernant Constantinople, l'orientalisme reste plus ou moins un mouvement artistique sans aucune prétention d'exactitude. Il faut alors attendre la passion pour l'égyptologie de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour voir le mouvement orientaliste se fonder

véritablement. Par la suite, la guerre d'indépendance de la Grèce (1821- 1829), la prise d'Alger par les Français en 1830, la guerre de Crimée (1854-1855), l'ouverture du canal de Suez en (1869) contribuent à ouvrir les portes aux centaines d'intéressés désireux de découvrir l'Orient pour déceler cet *Autre*.

L'orientalisme incarne alors une certaine fascination et un certain intérêt occidental pour l'Orient. Des écrivains-voyageurs comme Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval et Théophile Gautier encouragent cette branche d'étude en transformant leurs expériences et leurs impressions de voyages en récits littéraires et récits de voyage. L'orientalisme naît ainsi du mythe occidental de l'Orient qui offre une image déformée et construit de *l'Autre*. Comme le cas de Théophile Gautier et de son *Roman de la momie*, où les événements se déroulaient en Haute-Égypte, que l'auteur n'a pas vue de ses propres yeux. C'est avec le XIX<sup>e</sup> siècle que l'orientalisme devient ce mouvement actif et effectif aux mains de la politique occidentale en Orient. Il est le témoin d'un grand élan mais cet élan ne sert qu'à affirmer la supériorité occidentale sur *l'Autre*, c'est-à-dire que sur l'Orient. Et à cette époque, l'orientalisme coïncide surtout avec l'expansion coloniale de l'Occident en Orient. En possédant des connaissances suffisantes sur la vie, l'histoire et la culture orientales, l'Occident est alors en mesure de la dominer. Par conséquent, le mouvement d'orientalisme sert à justifier le colonialisme. C'est l'exemple même de Napoléon Bonaparte qui envahit l'Égypte en 1798. Il y est accompagné d'une élite de savants et de spécialistes. Cette invasion plus scientifique que militaire ouvre la porte à une longue série de recherches et d'études sur l'Orient dans lesquelles l'orientalisme est mis au service du colonialisme européen. On ne trouve pas cet orientalisme seulement dans des ouvrages littéraires et historiques mais aussi dans des œuvres d'art. Particulièrement en ce qui concerne la peinture, nous pouvons citer Delacroix : *La mort de Sardanapale*, Ingres : *Le bain turc* ou Gérôme : *Bain maure*. En peinture, l'orientalisme ne constitue pas seulement un style mais peut être aussi une école ou encore une direction vers la reconnaissance de *l'Autre* qui est commune à tous les ouvrages qui abordent ce thème. L'orientalisme existe en outre dans la musique mais à une moindre échelle. Il s'agit plus d'effets arabisants dont la *Marche Turque* de Mozart est un exemple flagrant. Guiseppe Verdi, utilisera aussi dans ses compositions pour l'opéra, notamment avec *Nabucco*, des gammes orientales. L'orientalisme est également présent au

cinéma. De nombreux films français, anglais et américains sont inspirés par des films et des histoires égyptiennes comme la série de films intitulée *La momie*.

Il est important de remarquer qu'en étudiant l'*Autre* les orientalistes concentrent leurs efforts sur le domaine de la traduction. Ils traduisent le Coran et un certain nombre de livres arabes dans leurs langues maternelles après avoir étudié les langues orientales : « L'Orient pour eux c'est le domaine géographique couvert par trois langues : l'arabe, le turc et le persan » (Laurens 1978 : 27).

### 3.1 Au XVIIe siècle

Avec le début du XVII<sup>e</sup> siècle s'amorce la décadence de l'empire ottomane, attendue par toute l'Europe. La situation de l'empire ottoman témoigne d'un affaiblissement général dans les domaines administratif, économique, militaire et politique, ce qui a enhardi progressivement les tentatives exploratrices vers l'Orient. Pendant ce siècle, la France s'ouvre vers l'Orient méditerranéen avec beaucoup d'intérêt, et ses écrivains possèdent une meilleure connaissance de ces régions lointaines que les écrivains du siècle précédent. Un grand nombre d'ouvrages de référence est composé au cours du XVII<sup>e</sup> siècle et la première traduction française intégrale du Coran effectuée par André Du Ryer paraît en 1647. Antoine Galland, qui se rend à Constantinople de 1670 à 1673 à la recherche de médailles et de manuscrits, introduit la première traduction des *Mille et une nuits* :

D'autre part, le XVII<sup>e</sup> siècle a une meilleure connaissance de l'Orient que le siècle précédent. Des ouvrages de référence voient le jour durant cette période : On commence à comprendre les fondements de l'Islam ; la première traduction complète du Coran en français signée par André Du Ryer date de 1647. Barthélémy d'Herbelot élabore une *Bibliothèque orientale* publiée avec une préface d'Antoine Galland ; ce dernier a été le premier traducteur européen des *Mille et Une Nuits*, c'est un arabisant remarquable (Alsaïd 2009 : 17).

Depuis la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, le goût oriental envahit la littérature française, la plupart des écrivains et artistes y étant sensibles et ayant séjourné un certain temps dans un pays oriental. Si tant est que le début du XVIII<sup>e</sup> siècle poursuive la même tendance orientale, la traduction des *Mille et une nuits* de

Galland amène la France à contempler cet Orient pur, encore vierge et mystérieux. Un grand nombre d'écrivains se dirigent vers cet *Autre* oriental qui est devenu finalement le sujet littéraire dominant et le plus demandé. Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Orient inspire les écrivains à travers ses mythes et ses paysages extravagants en donnant naissance à de nombreux ouvrages fascinants. Volney, un grand écrivain-voyageur de son temps, concentre son attention sur la situation politique de l'Égypte. Il visite la Basse-Égypte et la Syrie et compose le *Voyage en Syrie et Égypte*, paru en 1787. Dans cette œuvre, des considérations de tous ordres s'entrecroisent : politiques, géographiques, historiques, scientifiques et philosophiques. L'œuvre de Volney sera un aide aux savants qui accompagnent Bonaparte dans son expédition en Égypte, et devient un ouvrage de référence ainsi qu'une œuvre orientaliste de premier ordre.

C'est au XVII<sup>e</sup> siècle qu'est composée la première traduction en français du Coran, grâce à André du Ryers. En 1704 paraît la première édition des *Mille et une nuits* en français, dans une version d'Antoine Galland. À cette époque, le monde devient témoin de la naissance du mouvement de l'orientalisme scientifique qui commence à se former dès 1640. C'est vers cette date que des personnes tels que Séguier, Mazarin et Colbert commanditent des missions afin de chercher et de découvrir les trésors de la civilisation gréco-romaine. Ils voyagent en Orient pour rassembler un grand nombre d'objets de valeur considérable destinés aux collections royales. Lors de leurs missions archéologiques, ils réussissent à apporter en France des manuscrits grecs et des médailles romaines :

Ces missions furent commanditées par des personnages aussi importants que le chancelier Séguier, Mazarin puis Colbert. Ils ont rapporté en France des manuscrits grecs, des médailles romaines et, de façon générale, tout ce qui pouvait toucher à l'antiquité gréco-romaine, mais aussi des manuscrits orientaux qui allaient enrichir les bibliothèques de ces hauts personnages et, après un temps plus ou moins long, la bibliothèque du roi (Laurens 1978 : 5-6).

Ces premières missions archéologiques en Orient n'ont pas seulement pour objet de rapporter manuscrits et ouvrages orientaux, il s'agit plutôt d'une étude soignée et approfondie du concept de *l'Autre*. Mais cependant, et comme un résultat qui a découlé de ces études, paraît un grand intérêt pour les ouvrages islamiques. L'église continue à s'intéresser à l'orientalisme, mais elle s'inquiète

de toute représentation favorable de l'islam. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le domaine de l'orientalisme correspond à celui que les chercheurs nomment aujourd'hui l'islamologie. À cette époque, l'Orient est vu à travers les textes des voyageurs et missionnaires jésuites. Ils connaissent très peu de cet Orient et c'est la raison pour laquelle ils désirent découvrir cet endroit lointain et à découvrir ses civilisations, ainsi que ses cultures, ses religions et ses littératures. On peut concevoir ces efforts à travers le modèle de Barthélémy d'Herbelot, un des savants connus du XVII<sup>e</sup> siècle et fondateur avec Galland du mouvement de l'orientalisme. Il apprend l'hébreu et est réputé pour sa grande piété et sa connaissance de la théologie catholique. Sa première rencontre avec l'Orient se fait à travers la Bible. Il est indispensable de rappeler que les écrivains-orientalistes – quel que soit leur degré de sincérité ou de foi –, se heurtent aux questions religieuses. En 1655, d'Herbelot visite l'Italie, où il séjourne environ un an et demi.

Son chef d'œuvre, la *Bibliothèque orientale*, est un triple projet et se compose de la bibliothèque elle-même, d'une anthologie de textes orientaux et d'un dictionnaire de turc, persan, latin et arabe. Seule la bibliothèque est imprimée, l'anthologie n'est pas publiée et le texte a disparu. Le dictionnaire reste pour un temps propriété de la famille d'Herbelot et puis se perd. L'œuvre a longtemps représenté une encyclopédie de qualité en ce qui concerne la connaissance des pays arabes. Son auteur est alors reconnu comme l'un de grands pionniers du mouvement d'orientalisme. Herbelot est nommé professeur royal en langues orientales au Collège de France. Il meurt le 8 décembre 1695. À sa mort, Galland achève le travail de surveillance du projet de la *Bibliothèque orientale*, y ajoute une préface et l'ouvrage paraît en 1697. Cet ouvrage est original de par le travail sincère et minutieux d'Herbulot : « Ce qui constitue l'originalité du travail d'Herbelot, c'est qu'il était composé de données pratiquement inédites. Herbelot a refusé d'utiliser ce que ses prédécesseurs avaient déjà révélé » (Laurens 1978 : 20). Le mouvement se poursuit et les ouvrages se multiplient, il est de plus en plus repris comme méthode de pensée.

### 3.2 Au XVIII<sup>e</sup> siècle

Dès le début de l'orientalisme, l'Occident s'intéresse à la production littéraire, culturelle et historique de l'Orient, qui est la patrie d'origine d'un grand nombre de sciences comme la chimie et la médecine. De plus, les librairies orientales contiennent des milliers de manuscrits et d'encyclopédies dans tous les domaines scientifiques, littéraires et humaines. Après de longs efforts, l'orientalisme naît au XVIII<sup>e</sup> siècle où « S'impose la vogue des turqueries, où s'animent les sultanes de Boucher et les pachas de Fragonard, mode à laquelle participent aussi bien les Lettres persanes de Montesquieu (1721) ou l'enlèvement au sérail de Mozart (1782) » (Peltre 2003 : 10).

Le mouvement touche essentiellement l'histoire, la civilisation, la culture et les religions d'Orient. Les voyageurs occidentaux varient : des archéologues, des peintres, des historiens, des religieux ou des hommes de lettres. Nerval, Lamartine et Gautier ont transmis aux lecteurs leurs impressions, leurs connaissances et leurs expériences sur le monde oriental à travers leurs écrits regorgeant de descriptions fantastiques et mythologiques. En outre, ils encouragent le mouvement de l'orientalisme en incitant les autres auteurs et hommes de lettres à découvrir et à redécouvrir ce monde lointain. Pour eux, l'Orient incarne *l'Autre*. Ils cherchent à transmettre le mythe oriental au lecteur curieux qui cherche à en savoir plus sur ce lieu mystérieux. À travers les textes des voyageurs, des missionnaires ou des écrivains-voyageurs, tout ce qui vient d'Orient doit être documenté. Quelles utilisations, quelles interprétations, quelles adaptations font-ils des objets, images, entropies et anecdotes venus d'Extrême-Orient ? Nous exposons avec Galland comme l'un des pionniers du mouvement pendant du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Antoine Galland, un des orientalistes les plus connus de ce siècle, naît en France, à Rollot, en 1646. À l'âge de 4 ans, il devient orphelin de père. Dans un collège de Noyon, et avec un goût extraordinaire pour les langues étrangères, il apprend le grec, le latin et l'hébreu. En 1670, il accompagne le marquis de Nointel, alors nommé ambassadeur de France, lors de son voyage à Constantinople en qualité de bibliothécaire et de secrétaire particulier. Pendant cette mission, Galland part pour visiter la Syrie et la Palestine. Il achète des manuscrits anciens, des souvenirs, des médailles et des objets d'art et transmet

toutes ces objets à son pays en 1675. Il repart en voyage en 1679 dans le but de rassembler un grand nombre d'antiquités et d'objets d'art. Grâce à ses séjours en Orient, Galland perfectionne aussi l'arabe, le perse et le turc. Il réussit à traduire en français un grand nombre de chefs-d'œuvre orientaux. Sa traduction la plus célèbre reste à ce jour celle des *Milles et une nuit* qui est éditée de 1704 à 1717. Galland la traduit avant que le public allemand puisse y avoir lui aussi accès, grâce à une traduction allemande de 1825. Après son retour en France, il est nommé antiquaire du roi et ses collections, ses œuvres et ses manuscrits sont transmis à la Bibliothèque nationale de France, à l'Académie française et ainsi qu'au roi de France Louis XIV. Galland meurt le 17 février 1715 à cause d'un tremblement de terre qui détruit complètement sa maison à Izmir et est inhumé à Paris.

### 3.3 Au XIX<sup>e</sup> siècle

En abordant le mouvement orientaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, on se pose la question suivante : s'agit-il d'un mouvement plus artistique que littéraire ? Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le mouvement prend son essor en Occident, l'Orient devenant un thème central dans la littérature. L'essor de l'orientalisme pendant le siècle apparaît en premier lieu dans le domaine artistique et puis littéraire. Cet essor est lié aux bouleversements politiques que connaît l'Orient tout au long du siècle, comme l'expansion du colonialisme européen et le lent effondrement de l'Empire ottoman :

L'orientalisme du dix-neuvième siècle marqua, selon certains, la connaissance et la culture européennes de manière aussi profonde que le fit la découverte de l'hellénisme après la chute de Constantinople ; pour d'autres, il constitua, tout compte fait, un élément immanent de la formation de la conscience du dix-neuvième siècle. Ce fut un domaine qui se définit, avança, se perpétua à travers la représentation picturale et une grande variété de discours : scientifique archéologique, historique, philologique, anthropologique, politique, littéraire, pour ne nommer que ceux-là (Crichfield 1990 : 23).

Dans ses *Orientales* (1829), Victor Hugo introduit des scènes brillantes afin de décrire la nature fabuleuse et mystérieuse de l'Orient. Dans ce lieu lointain, le grand écrivain cherche une source d'inspiration vierge. La publication de cette

œuvre révèle à quel point Hugo et les hommes de lettres français admirent ce pôle géographique qui renferme les civilisations les plus anciennes du monde : « Pour Hugo, l'Orient deviendra un des casiers de lieux communs dont le génie a besoin pour secréter de la pensée » (Lafouge 1998 : 17).

Pour un grand écrivain comme Hugo, le Sahara est pauvre et aride comme sa nature sèche et il est toujours l'ennemi de l'homme. Dans son *Été au Sahara*, Fromentin s'efforce pour sa montrer le contraire : « Dans Un été au Sahara, Fromentin cherche précisément à montrer le contraire, du moins en un premier temps : le désert, par son aridité même, rendre possible une véritable communion avec la nature » (ibid. : 28).

Selon Fromentin, l'homme de lettres est un artiste et un créateur ou encore un intermédiaire qui vient aider le lecteur à voir le réel avec l'œil de l'intelligence. De ce point de vue, il nous semble très proche dans sa doctrine descriptive et littéraire de Gérard de Nerval. Les deux hommes partagent le même orientalisme romantique. En effet, celui-ci séjourne comme Fromentin pour un temps en Orient, contrairement à beaucoup d'autres écrivains et artistes qui écrivent sur l'Orient ou le dessinent sans l'avoir vu ou sans l'avoir visité. Gérard de Nerval voyage en l'Orient de 1839 à 1840, il visite l'Égypte et puis Constantinople et commence à rédiger son *Voyage en Orient* dans la revue *L'Artiste* en 1844. Il s'efforce, dans cette œuvre, d'offrir un portrait de son Orient imaginaire pour attirer petit à petit son lecteur. Après quelque temps, Fromentin revient de son voyage en Algérie et se prépare à l'écriture d'*Un été au Sahara*. Il veut également préparer son lecteur graduellement afin qu'il puisse pénétrer l'œuvre. Son objectif est d'amener le lecteur vers les mythes de l'Orient : « Fromentin a voulu également amener graduellement le lecteur vers l'Orient. Dans le but de démystifier aussi un Orient trop romantique » (ibid. : 48).

Pour sa part, le *Voyage en Orient* de Lamartine est un texte en prose, publié pour la première fois en 1835. Ce travail a déjà été l'objet de plusieurs études ; mais nous nous intéressons ici seulement à celles qui sont en rapport étroit avec l'orientalisme français et son élan pendant le XIX<sup>e</sup> siècle. Lamartine admire l'apparente paresse des musulmans. Ceux qui, selon lui, savent bien vivre en paix avec la création animée et inanimée (voir Lamartine Alphonse de, *Œuvres complètes. Souvenirs, impressions et pensées pendant un voyage en Orient*, Grosselin, Paris,

1837, p. 241), parce qu'ils connaissent un rythme de vie très différent de celui des occidentaux :

Les Turcs y ont imprimé ce caractère d'inaction et d'indolence qu'ils apportent partout ! Tout y est dans l'inertie et dans une sorte de misère. Mais ce peuple qui ne crée rien, qui ne renouvelle rien, ne brise et ne détruit rien non plus : il laisse au moins agir la nature librement autour de lui (Lafouge 1998 : 42).

Lamartine fait des recherches approfondies sur ce point et le culte des musulmans l'attire grâce à sa piété : « Quant à son sentiment vis-à-vis du culte musulman, il ne nous en cache rien : « ce culte est plein de vertus, et j'aime ce peuple, car c'est le peuple de la prière » (ibid. : 150).

Le goût d'étudier de près la religion dominante de l'Orient encourage cet intérêt pour l'art islamique qui est très proche du mouvement orientaliste et s'élargit au XIX<sup>e</sup> siècle :

À l'interprétation de cet Orient peu à peu dévoilé, aucune expression ne s'est au XIX<sup>ème</sup> siècle dérobée, de l'architecture à la musique, de la littérature aux arts décoratifs. Pour la peinture, qu'on le nomme « Orient » ou, comme les Anglais, « The East », cet ailleurs a vu converger des représentants de toutes les « écoles » de l'Ouest (Peltre 2003 : 10).

Mais Mohammad Ali, qui désire accéder au trône en Égypte, tente de fortifier ses relations avec l'Europe qui, selon lui, doivent transformer son pays pour le mieux. L'ouverture à l'Occident est favorable à la France qui soutient le vice-roi dans sa révolte contre l'autorité ottomane et ses ambitions territoriales et plusieurs écrivains et artistes se rendent alors en Égypte. Et depuis la campagne de Bonaparte, le goût et la curiosité des Européens à l'égard d'autres antiquités et d'autres cultures orientales n'ont pas cessé de se développer. Ainsi, l'orientalisme connaît un grand essor à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au XIX<sup>e</sup> siècle ; mais il est important de rappeler qu'il n'a certainement pas attendu le XIX<sup>e</sup> siècle pour voir cet élan, grâce auquel il devient un domaine d'étude pourvu de spécialistes, d'œuvres de références, d'œuvres majeures et de pionniers. Mouna Alsaid explique en bref cette évolution de l'orientalisme depuis les Croisades et jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle :

L'élan des Croisades refroidies, les luttes intérieures et les grandes guerres finies, les Occidentaux s'étaient de nouveaux intéressés aux régions lointaines. Comme nous l'avons déjà souligné, à la Renaissance l'esprit cosmopolite des Occidentaux rendait alors plus facile une étude objective de l'Orient musulman.

Néanmoins, c'est au XIX<sup>ème</sup> siècle que les diverses approches de l'Orient se constituent en un domaine de recherches spécifique (Saïd 2005 : 22).

Les récits spécifiques des orientalistes permettent aux Occidentaux de percer les mystères du passé, de réanimer des civilisations disparues depuis des siècles, et d'éclairer le présent en réanimant ce qu'ils pensent être le plus ancien foyer de l'humanité. Mouna Alsaïd va plus loin et ajoute qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, l'orientalisme aide à définir un certain nombre de sciences comme : l'anthropologie, l'ethnographie, l'ethnologie et d'autres :

On peut constater qu'avec la création des Sociétés savantes, le terme d'*orientalisme* apparaît pour définir des sciences en plein développement telle que l'anthropologie, l'ethnographie, l'ethnologie, l'archéologie, l'histoire comparée de la grammaire, des religions et la linguistique (id.).

L'ouvrage *Orientalism* d'Edward Saïd, paru en 1978 et les études innombrables qui l'ont suivi, déclarent que les œuvres d'inspiration orientale, écrites en Occident au XIX<sup>e</sup> siècle, ne sont qu'une représentation de la manière avec laquelle l'Occidental voit l'Oriental. Ce qu'affirme également Barbara Dell'Abate Çelebi dans son article paru en 2012 :

Le travail pionnier d'Edward Saïd, *Orientalism* (1978), et les nombreux travaux critiques qui l'ont suivi ont conduit à l'affirmation selon laquelle la littérature de voyage produit dans l'Ouest pendant le XIX<sup>e</sup> siècle n'est qu'une représentation de la mentalité européenne et nous dit très peu de choses sur l'Orient réel (2012 : 42).

La parution d'*Orientalism* de Saïd permet une confrontation avec les discours occidentaux sur cet Orient fabriqué. Pour Saïd, tout commence en 1798 avec l'expédition de Bonaparte en Égypte et pour lui, les études produites à cette occasion ne sont rien d'autre que le premier acte d'un discours colonial.

#### 4 Conclusion

Il est à présent manifeste que l'Orientalisme se compose de nombreuses études, de rapports et de recherches sur l'Orient ainsi que sur ses civilisations, ses religions, ses peuples, ses cultures, ses lettres, sa géographie et son histoire. Autrement dit, le concept de l'orientalisme, comme nous l'avons noté, ne

désigne pas seulement un ensemble de faits et de savoirs ; mais il implique d'une part un certain nombre d'institutions : des universités, des musées et des sociétés d'orientalistes et, d'autre part, le principe et le motif de la discipline qui suit. Cet article nous a permis de constater que le mouvement de l'orientalisme est une branche d'étude qui se situe à la frontière du savoir et du pouvoir. En conséquence, il s'agit de l'étude de *l'Autre* : sa culture, sa civilisation, ses traditions sociales et religieuses et son histoire.

En effet, depuis les *Turqueries* de Versailles jusqu'aux *Orientales* de Victor Hugo en passant par les *Lettres persanes* de Montesquieu, l'Orient captive l'imaginaire de la bourgeoisie européenne et nourrit l'inspiration des artistes et des écrivains. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la société française se passionne pour les voyages à l'étranger. La traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland (1704) est un signe annonciateur pour un grand nombre d'écrivains. Ainsi, le goût de l'Orient envahit la littérature française depuis la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et beaucoup d'écrivains et d'artistes connaissent le sujet et séjournent pour un certain temps dans un des pays orientaux. Il est normal que le début du XVIII<sup>e</sup> siècle poursuive cette tendance orientale et dans les *Lettres persanes*, Montesquieu peint un Orient avec des touches inspirées de la nature chaude et la beauté féminine. De ce fait, l'Orient constitue pour les écrivains-voyageurs une seule entité. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le voyage en Orient est une aventure risquée : attitude méprisante et hostile envers le voyageur occidental, maladies et difficultés d'hébergement. Mais la révolution industrielle, la navigation à vapeur et particulièrement le chemin de fer en 1850 facilite le désir de déceler *l'Autre*.

C'est au début du XIX<sup>e</sup> siècle que le terme d'*orientalisme* fait son apparition, et il s'agit alors de l'Orient vu de son opposé : l'Occident. Une étude orientaliste ne comporte ainsi que le regard que porte l'Occidental imaginant l'Orient, et l'orientaliste y enregistre tout ce qu'il pense sur *l'Autre* : sa civilisation, sa société, ses mœurs et ses traditions. L'écrivain qui perfectionne le jeu mêlant fiction et réalité, donnait vie à des spectacles et à des descriptions parfois fantastiques d'un Orient directement issu des mythes des *Mille et une nuits*. Dans ces anecdotes, le lecteur contemple : Constantinople, ses palais, son désert, son soleil et ses harems. Il représente alors une partie de la production littéraire et artistique française et européenne du XIX<sup>e</sup> siècle qui est influencée par l'Orient

et par les voyages vers cet ailleurs lointain. Le mouvement de l'orientalisme envahit les chefs-d'œuvre de Delacroix, de Benjamin Constant, du jeune Matisse, de Lamartine, de Barrès en passant par Gautier et Pierre Loti. Les hommes de lettres, les écrivains-voyageurs et les artistes commencent à rêver de ce monde mythique, de ses harems, de son soleil, de ses nuits emplies de musique et de parfums, de ses palais et de ses châteaux gigantesques, de ses paysages vierges et de ses monuments antiques qui révèlent les secrets et les histoires d'une antiquité disparue depuis des siècles.

Le mouvement gagne en importance et de nombreux ouvrages voient le jour. Finalement, l'expédition de Bonaparte marque le point de départ de l'orientalisme français pendant le XIX<sup>e</sup> siècle. Malgré son échec militaire, la campagne de Bonaparte apporte à la France des trésors culturels, artistiques et littéraires et nombreux sont ceux qui estiment que le succès de l'entreprise scientifique efface quelque peu la défaite militaire. L'influence importante que l'Orient exerce sur les hommes de lettres, comme lieu lointain plus ou moins vierge, donne naissance à des centaines de travaux qui vont à leur tour attirer l'attention d'autres écrivains en manque d'exotisme. Ainsi, le voyage de Chateaubriand, entrepris entre 1805 et 1806 et dont le récit est publié dans *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, influence par la suite plusieurs auteurs : ainsi, Lamartine commence son *voyage en Orient* en 1833, Nerval accomplit son séjour oriental entre 1842 et 1843 et Flaubert part entre 1849 et 1852 pour un long voyage en Orient. Chacun de ces écrivains fait son voyage, contribuant aux différents aspects de l'orientalisme et écrivant ainsi l'histoire du terme, tout en suivant les traces de ses prédécesseurs, respectant ainsi la longue tradition des écrivains-voyageurs et prenant en compte le lien mystique et spirituel existant déjà entre l'Occident et l'Orient.

## Bibliographie

- Alleaume, Ghislaine. 1982. « L'Orientaliste Dans le Miroir de la Littérature Arabe ». In : *Bulletin (British Society for Middle Eastern Studies)*. Vol. 9, N° 1, 5-13.
- Alsaïd, Mouna. 2009. *L'image de l'Orient chez quelques écrivains français : Lamartine, Nerval, Barrès et Benoit. Naissance, évolution et déclin d'un mythe orientaliste de l'ère coloniale*. Lyon : Université Lumière.
- Çelebi, Barbara Dell'Abate. 2012. « Orientalisme et identité de genre dans les écrits de voyage de Cristina di Belgiojoso ». In : *Turquie – Synergies*, Vol. 5, 41-53.
- Crichfield, Grant. 1990. « La Constantinople de Gautier : un miroir en Orient ». In : *Études françaises*. Vol. 26, N° 1, 23-33.
- Lafouge, Jean Pierre. 1988. *Étude sur l'orientalisme d'Eugène Fromentin dans ses « Récits algériens »*. New York : Peter Lang publishing.
- Laurens, Henry. 1978. *Aux sources de l'orientalisme. La bibliothèque orientale de Barthélemy D'Herbulot*. Paris : G.-P Maisonneuve et Larose.
- Peltre, Christine. 2003. *Les orientalistes. Nouvelle édition corrigée*. Paris : Édition Hazan.
- 2006. *Les arts de l'islam. Itinéraire d'une redécouverte*. Paris : Gallimard.
- Rajotte, Pierre. 2005. *L'Orient dans les récits des voyageurs québécois de la seconde moitié du vingtième siècle : une expérience de déperdition de soi*. Québec : Voix et Images. Vol. 31, N° 1.
- Rodinson, Maxime. 1993. *La fascination de l'islam*. Paris : Édition Agora.
- Saïd, Edward. 2000. *Culture et impérialisme. Traduit de l'anglais par Paul Chemla. Une coédition avec Arthème Fayard*. Paris : le monde diplomatique.
- 2005. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident. traduit de l'américain par Catherine Malamoud*. Paris : Éditions du Seuil.
- Thornton, Lynne. 1993. *Les Orientalistes. Peintres voyageurs*. Courbevoie : ACR Édition.



Bauvarie Mounga (Genf)

## **Stratégies narratives et violence dans le roman post-colonial africain : le cas de la technique du fragmentaire dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopès**

After independence, in the sixties, sub-Saharan Africa including Francophone, saw moving to the head of his governments, dictatorial powers. Henri Lopès translated this in his work by a formal violence. We will study in this paper, the violence employed by the Congolese novelist in *Le Pleurer-rire* (1982): the technique of fragmentary. Our work is structured in three parts: the presentation of formal violence in *Le Pleurer-rire*, manifestations of post-colonial political system in this novel and the operation of the technique of fragmentary.

Keywords: *postcolonial novel, violence, dictatorship, technique of fragmentary, narration;*

Au lendemain des indépendances, dans les années soixante, l'Afrique subsaharienne, notamment francophone, a vu s'installer à la tête de ses gouvernements des pouvoirs dictatoriaux. Certains romanciers ne sont pas restés insensibles à cette situation socio-politique complexe. Cela s'est notamment traduit à travers leurs écrits. Ainsi, à la violence subie par les peuples au quotidien, les écrivains répondent par une violence formelle dans leurs textes. C'est le cas d'Henri Lopès, notamment dans *Le Pleurer-rire* (1982) qui met en scène un dictateur loufoque, le Maréchal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, prêt à tout pour s'éterniser à la tête de l'Etat et exerçant un pouvoir sans partage. Dans cette perspective, le romancier congolais opte pour la technique du fragmentaire qui est une stratégie narrative se caractérisant par une implacable violence exercée sur la forme. C'est un moyen pour lui de s'insurger contre la dictature. Le but de cet article est justement d'analyser le fonctionnement et les enjeux de cette stratégie narrative. En d'autres termes, il s'agit d'explorer les éléments qui permettent à l'auteur de mettre en place une forme de la violence dans son œuvre, ainsi que les manifestations de cette dernière. Pour mener à bien cette étude, nous allons structurer notre travail en trois parties : la présentation de la violence formelle dans *Le Pleurer-rire*, les

manifestations du système politique post colonial dans ce roman et le fonctionnement de la technique du fragmentaire.

## 1 Présentation de la violence formelle dans *Le Pleurer-rire*

Il est question de faire un résumé du *Pleurer-rire* et de définir la technique d'écriture employée par Lopès pour s'inscrire en faux contre la dictature.

### 1.1 Synopsis

Classique de la littérature africaine, *Le Pleurer-rire* est la quatrième œuvre d'Henri Lopès ; cette œuvre paraît en 1982 à Présence africaine à Paris. Dans ce roman, l'histoire se déroule au lendemain des indépendances. Lopès met en scène un dictateur, Hannibal Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, ancien militaire arrivé au pouvoir à la faveur d'un coup d'État. Tout au long du roman, l'auteur recourt à la violence des mots pour lever un pan de voile sur les maux tragiques qui minent le pays de Tonton. *Le Pleurer-rire* se caractérise également par son rythme varié, sa structure polyphonique car les récits s'y entrecroisent et l'on note une pluralité de narrateurs. L'humour et l'ironie ne sont pas en reste, le titre de l'œuvre étant en lui-même assez révélateur.

### 1.2 Définition de la technique du fragmentaire

Nous avons emprunté ce vocable à Selom Komlan Gbanou dans son article intitulé « Le Fragmentaire dans le roman francophone africain » (2004). Selon lui, le fragmentaire est une technique narrative qui naît d'une situation socio-politique précise. Face aux différents faits et événements comme les pesanteurs idéologiques de l'époque postcoloniale, les mouvements migratoires vers l'Europe, l'hybridité culturelle née de la rencontre de plus en plus ouverte avec le monde, des mutations profondes vont être observées dans le traitement de

la forme romanesque. Cette technique acquiert ses lettres de noblesse avec *L'Apologie de la religion chrétienne* (1658) de Pascal et sera utilisée par la suite par un grand nombre d'écrivains tels que Marguerite Yourcenar, Robert Musil, Francis Ponge, Claude Simon, Marcel Schwob, Kateb Yacine, ... Le fragmentaire se manifeste au niveau de l'écriture par une révolution pacifique de destruction qui, en même temps qu'elle brouille l'identité des textes, fait éclater les frontières des genres et, surtout dans le roman, procède à un émiettement continu du récit et à une implacable violence exercée sur la forme.

La révolte formelle dont use Lopès, nous l'avons dit, n'est que l'écho d'une situation socio-politique dramatique. Toutefois, comment s'exprime cette injustice subie par les populations africaines ?

## **2 Manifestations du système politique post colonial dans *Le Pleurer-rire***

Henri Lopès s'intéresse à la gestion du pouvoir par les Africains au lendemain des indépendances. Cela n'est guère étonnant lorsqu'on sait que le pouvoir post-colonial est essentiellement répressif. Il apparaît donc normal que les romanciers africains portent un regard critique sur leur gouvernement. Dans ce contexte, selon Riva Silvia (2006 : 135), « le recours à la tradition est destiné à satisfaire des intérêts personnels [...] ou carrément est mis au service de l'oppression politique et familiale ». A ce niveau, Henri Lopès insiste sur la dictature employée par les hauts dirigeants, le culte de la personnalité et le règne tous azimuts de l'immoralité.

### **2.1 La dictature**

On parle de dictature dans la gestion d'un Etat lorsqu'il y a un abus de pouvoir, une autorité oppressive ; le président, à l'aide d'un gouvernement oppressif exerce un pouvoir sans partage et cruel. Au fait, sous quelle forme et par quels moyens s'exerce la dictature dans les œuvres de Lopès soumises à notre étude,

notamment dans *Le Pleurer-rire* ? Selon Alphonse Mbuyamba Kankolongo<sup>1</sup>, les principaux instruments de la tyrannie dans l'œuvre Lopèsienne sont entre autres le parti unique, les médias, la force armée, les services de sécurité et l'appareil judiciaire... Dans ce contexte, le président Bwakamabé considère la participation du peuple à la vie publique comme une aberration. Le narrateur du *Pleurer-rire* nous le révèle à cet effet :

- (1) En vérité, il le clamait, le vote était « une vaste blague », une hypocrisie, [...] Ce n'étaient pas les plus déterminés que la populace analphabète et irresponsable choisissait. [...] Abandonner la désignation des guides de la communauté à une masse indéfinie, c'était renoncer à ce sens inné des responsabilités qu'ont ceux qui se sentent une âme de chef. [...] Oui, les sociétés africaines, par tradition et nécessité historique, avaient besoin d'être bien tenues et bien dirigées. [...] Sinon, Dieux des ancêtres, où irait-on ? A quoi ressemblerait ce pays ? Et Bwakamabé répondait lui-même, emporté par sa péroraison : « A un conglomérat de toutes les tendances. Et ce n'est pas ainsi qu'on dirige. Non ce serait la voie tracée à l'anarchie, le lit fait pour que les communistes y couchent » (PR : 100-101).

Dans ces conditions, le vote pour le président Bwakamabé, n'est que distraction et anarchie. Il faut diriger le peuple d'une poigne de fer, car il n'est même pas assez éclairé. Côté média, la chaîne publique radio-télévisée règne en maître par la voix de son éditorialiste Aziz Sonika. Cette dernière diffuse à longueur de journée des slogans qui vantent la grandeur de Bwakamabé, magnifient ses actions, le présentant comme l'unique individu au Pays *pouvant* accomplir la fonction de président.

## 2.2 Le culte de la personnalité

Henri Lopès dénonce l'attitude des chefs d'Etat qui ramènent tout à leur seule personne. Ainsi, Tonton Ideloy Bwakamabé est considéré comme un messie dont le pouvoir vient de Dieu, une chance inespérée pour ses compatriotes. Le lecteur peut lire à la page 87 du *Pleurer-rire* :

---

<sup>1</sup> Alphonse Mbuyamba Kankolongo, « La Représentation du pouvoir politique post-colonial dans le roman africain », in, *Le Potentiel*, édition 3911 du 23 décembre 2006, [http://www.lepotentiel.com/afficher\\_article.php?id\\_edition=&id\\_article=39097](http://www.lepotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=39097).

- (2) Qui oubliera l'entrée du maréchal Hannibal-IdeloyBwakamabé Na Sakkadé, président de la République, chef de l'Etat, président du conseil des ministres, président du Conseil national de Résurrection nationale, père recréateur du pays, titulaire de plusieurs portefeuilles ministériels à citer dans l'ordre hiérarchique sans en oublier un seul, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa, la poitrine toute colorée et étincelante de plusieurs étages de décorations, au son du fameux Quand Tonton descend du ciel exécuté à l'harmonium par le curé de la paroisse Saint-Dominique du Plateau ? (PR : 87)

Nous constatons à la lecture du passage sus-cité que c'est le président qui dirige tout dans le pays, contrôle tous les postes et est même considéré comme un Dieu parmi les humains. Bien plus, le président considère son pays comme une grande famille dont il est le père, d'où d'ailleurs le nom tonton auquel il tient tant. Zezeze Kalonji fait remarquer dans cette lancée que « le pays se présente comme une vaste cour sous la coupe paternelle de Bwakamabé qui légifère... sans limites » (1984 : 50). Il n'est donc pas étonnant que le président déclare à ses subalternes :

- (3) moi, je suis le papa. Vous, vous êtes les enfants. (PR : 100)

Le président ramène donc tout à sa personne et se présente comme le père de tous ses compatriotes, le père de la nation. Cette dérive du président Bwakamabé ne s'arrête pas là, elle s'étend aussi à l'immoralité et à la bestialité.

### 2.3 Le règne tous azimuts de l'immoralité et de la bestialité

Dans *Le Pleurer-river*, Henri Lopès nous présente des dirigeants qui, au lieu de se préoccuper de la bonne marche de la cité, s'adonnent plutôt à des excès de toutes sortes. C'est ainsi que le narrateur décrit une scène dans laquelle le président a un comportement proche de celui d'un animal :

- (4) Ouvrez-moi sa gueule, maintenant, je vous dis... là... Et Bwakamabé d'uriner copieusement en visant la bouche de sa victime. Le jet de liquide jaune tombait bruyamment telle une bière écœurante. Tous les militaires assistaient sans commentaire à la scène. La vessie allégée, le maréchal dit en se reboutonnant :  
-Allez, débarrassez-moi de cette saleté... c'est ainsi qu'après la guerre on traitait les vaincus chez nous (PR : 299).

Le geste du président est proche de l'animalité et laisse sans voix. Il n'est donc guère étonnant que dans le roman, à la page 110, on peut lire : on ne se réveillait plus sans trouver les rues de la capitale jonchées de tracts exigeant des élections libres et traitant Bwakamabé de noms d'oiseaux, de poissons et d'animaux de la savane. Or, comme l'indique Alpha Noël Malonga (2007 : 80),

tous les animaux ont en commun d'être mus par l'instinct et d'être incapables de pensée logique. Cette dation de noms est à comprendre comme une dénégation de toute intelligence chez l'individu nommé Bwakamabé Na Sakkadé, et comme une stigmatisation de la brutalité humaine.

Le caractère bestial du président Bwakamabé qu'Alpha Noël Malonga (id.) tente de montrer se poursuit lorsqu'il ajoute :

Ainsi, le personnage du président est comparé tour à tour à un sanglier<sup>2</sup>, et à une panthère<sup>3</sup> ; il est né au cours de « l'année de cochon. Si l'on en croit l'astrologie chinoise, le 5 août, sous le signe du lion ». La panthère et le lion se caractérisent par leur férocité ; le sanglier figure le caractère massif du corps du président ; et le cochon se distingue par son impureté et son penchant pour les lieux boueux et scatologiques.

Dans cette perspective, le président Bwakamabé apparaît comme la pure incarnation des défauts que symbolisent les animaux sus-mentionnés. Il s'agit entre autres de la tyrannie, la brutalité, la naïveté, la sottise, l'orgueil. Après tout ce qui vient d'être dit, nous remarquons que Bwakamabé se rapproche à plus d'un titre des animaux eu égard à ses faits et gestes. C'est sans doute un moyen pour Lopès de discréditer les dirigeants tyrans et de montrer que la pratique du pouvoir doit être saine et sans excès. Dans cette optique un parallèle peut être établi entre le personnage de Tonton et le premier Guide providentiel de *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi dont Cécile Lebon (1996 : 103) estime à ce propos qu'

Il est décrit comme une bête primaire, instinctive, essentiellement dominé par des pulsions : il mange, s'accouple, se soulage comme une bête. Friand de viande rouge, il est carnivore, cannibale, monstrueux. De l'animalité, il dérape vers la tératologie physique et morale.

---

<sup>2</sup> Cf. *La Pleurer-rire* : 134

<sup>3</sup> Ibid. : 122.

A la lecture de cette citation de Cécile Lebon, on se rend compte que cette description du personnage de Sony Labou Tansi pourrait tout aussi bien convenir à Bwakamabé. Un président qui favorise l'instinct primaire au détriment de la raison et du bon sens. Ce sont ces désirs, ses passions et ses instincts qui le guident au lieu de la raison.

Par ailleurs, le président Bwakamabé fait reposer le règne de son gouvernement sur le népotisme. Il s'entoure des personnes originaires du même village que lui et tient à distance celles issues de villages étrangers. D'ailleurs, il le dit lui-même à la page 34 lorsqu'il embauche son maître d'hôtel :

- (5) -Ecoute, Maître, faut comprendre qu'il s'agit d'un poste politique. Là où je suis, dois être entouré des miens, rien que des miens (PR : 34).

Tonton démontre, à travers ces propos, son manque d'ouverture et son tribalisme. Il ne pense qu'aux personnes issues de sa tribu alors qu'il est le président de la République. A cet effet, Zezeze Kalonji fait remarquer : «Par le pouvoir confisqué, le dictateur exorcisé par sa « tribu » se propose l'assujettissement et l'anéantissement de toutes les autres tribus manichéiquement considérées comme ennemies et dangereuses. Il n'apparaît pas d'autre paramètre pour l'exercice et la conservation du pouvoir » (1984 : 53). Les tribus étrangères apparaissent comme des rivales aux yeux du président, et donc une menace pour son pouvoir. Il faut donc, selon lui, les assujettir et les faire souffrir.

Face à ce système socio-politique exécrationnel, Lopès développe une structure formelle qui se caractérise par l'imbrication des récits, la mise en abyme et la technique du collage.

### **3 Le fonctionnement de la technique du fragmentaire**

Nous observons un renouvellement esthétique dans l'œuvre d'Henri Lopès. A cet effet, dans cette dernière, on note une liberté d'écriture, le récit n'est pas structuré de façon classique. Dans cette optique, Daouda Mar explique :

l'être humain qui aime en général les histoires bien racontées, avec un début, un nœud et une fin clairs, est étonné par le cheminement chaotique des récits. Les

épisodes et les péripéties romanesques paraissent parfois ne répondre ni à la logique ni à la cohérence.<sup>4</sup>

C'est dire qu'une vraie violence de la forme est exercée dans le récit de l'œuvre du romancier congolais.

### 3.1 L'imbrication des récits

Lorsque nous parcourons la narration du *Pleurer-rire*, un fait marquant attire notre attention : l'enchâssement des récits. Comme le dit Cyriaque Laté Lawson-Hellu (1998 : 138), on y assiste à une « subversion des codes traditionnels, de réalisme et de linéarité narrative, au profit d'un texte et d'un discours « éclatés » ». Nous allons le constater en parcourant le récit du *Pleurer-rire*. L'histoire centrale porte sur la vie politique du Pays, un pays imaginaire d'Afrique sur lequel règne avec torpeur un bouffon sanguinaire, le Maréchal Bwakamabé Na Sakkadé. A ce récit, se greffent trois autres textes-satellites : le premier est le récit de la vie du Maître d'hôtel, ce dernier livre présente en une forme de journal intime d'une part les fantasmes libidineux que lui inspirent sa femme, ses maîtresses ; d'autre part ses rapports secrets avec un haut fonctionnaire en exil qui tient le rôle de critique intradiégétique, ses révélations sur la vie privée du président. Le deuxième s'étend sur huit chapitres du livre et est disséminé dans le cours central comme des faits divers. Il relate l'histoire du capitaine Yabaka, déchu sous le règne de l'ancien régime, réhabilité par le président qui le fera ensuite arrêter et exécuter pour complot contre l'Etat. Dans le troisième récit, il est question de la vie de Tiya, ancien instituteur et militant anticolonialiste. Ces différents textes-satellites, qui se présentent sous diverses formes typographiques, sont éparpillés dans le récit central et, organisés en un tout signifiant et pragmatique. Ils fonctionnent comme des fragments qui forment un tout harmonieux. Pascal Quignard (1986 : 48-49) compare, à cet effet, les fragments à

---

<sup>4</sup> Daouda Mar, « Le Roman des conflits en Afrique contemporaine », in : *Ethiopiennes* 71 Littérature, philosophie, art et conflits, 2<sup>e</sup> semestre 2003, [http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id\\_article=63](http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=63).

ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau. Une grande mare, ou tout l'océan, n'auraient répété le ciel qu'une fois.

Ainsi les fragments, mis ensemble, reflètent l'image de la totalité. Nous allons présenter un échantillon de ces différents récits qui jalonnent *Le Pleurer-rire* :

- (6) *Je* ne raconterai pas la cérémonie de prestation de serment du magistrat suprême de *notre* Nation. Aziz Sonika, dans son style habituel de cireur de chaussures, a rapporté dans le détail l'événement tel qu'il se déroula au siège de l'ancienne Assemblée nationale, en présence de toute la presse étrangère et qui ne fut rien d'autre que la copie conforme des fêtes des Blancs, au cours de laquelle Bwakamabé Na Sakkadé jouait, avec sérieux et un plaisir évident, son rôle ainsi qu'acteur consciencieux (PR : 44).
- (7) *Moi, je* la rassurais en plaisantant dès que *nous* abordions ce sujet, mais n'en faisais pas moins à *ma* tête, car sinon les amis se seraient moqués de *moi*. Un homme qui reste avec une seule femme est un infirme. Même les autres femmes le méprisent. Elles racontent à qui veut les entendre que l'homme-là, oh! C'est pas un homme. Et la honte retombe sur vos parents (ibid. : 20)
- (8) De nombreuses versions sur les derniers moments du capitaine Yabaka ont été relatées. *Je me* limiterai ici à deux variantes, qui sont, l'une et l'autre, les plus diffusées par Radio-trottoir (ibid. : 308)
- (9) C'était le vieux Tiya qui venait d'intervenir d'un ton tranchant. Les intellectuels ne daignaient même pas lui répondre. Ils contentaient d'arborer un sourire. *Moi, je* trouvais leur attitude méchante. Mais le vieux était aussi dur qu'eux. Il répondait par un autre sourire. Un sourire d'un autre univers, un sourire rempli de son propre mystère (ibid. : 15).

Les quatre exemples ci-dessus sont les extraits des différents récits relatés par le locuteur-narrateur *je* dans *Le Pleurer-rire* ; tous ces récits représentent des séquences narratives indépendantes que le lecteur peut choisir de sauter ou de ne pas lire sans que cela ne porte préjudice au sens des divers récits. De plus, ces séquences ont des caractères typographiques différents, ce qui ne facilite pas la tâche au lecteur. Au contraire, cela sème un trouble chez le lecteur qui peut être dérouté. Ces récits participent à la violence formelle, du roman de Lopès, qui fait écho à la violence politico-sociale décrite dans le roman. On a l'impression que pour conjurer cette situation dramatique, l'auteur violente à

son tour son texte et rompt ainsi avec les canons esthétiques classiques. Sélom Komlan Gbanou (2004 : 87) indique dans ce sillage :

la fragmentation ne se donne pas seulement à lire comme une manipulation du récit, mais comme une recherche d'effets visuels devant conduire le lecteur à un mouvement discontinu de va-et-vient à travers le texte, suivant les ressemblances graphiques entre les différents segments.

La morphologie du récit du *Pleurer-rire* favorise ainsi une liberté de parcours étant donné que les séquences y sont autonomes. D'ailleurs, le roman se termine sur la confession suivante du narrateur (PR : 315) : « Ici finit la relation d'un chapelet de rêves et de cauchemars qui se sont succédé à la cadence d'un feuilleton et dont je n'ai été débarrassé qu'une fois le dernier mot écrit ». Aussi *Le Pleurer-rire* s'apparente-t-il à un feuilleton à plusieurs épisodes qui débouchent sur un ensemble harmonieux. Dabla qualifie, de ce fait, le roman de Lopès de « structure de mosaïque circulaire » (1986 : 145).

Le texte de Lopès, nous l'avons montré, est très composite. L'écriture, comme le signale, Jacques Chevrier (1989 : 11) y est « heurtée, violente, tantôt baroque et polyphonique, tantôt surréaliste » et cela est aussi perceptible sur le plan formel.

### 3.2 La mise en abyme

En littérature, la mise en abyme est un procédé consistant à placer à l'intérieur du récit principal un récit qui reprend de façon plus ou moins fidèle des actions ou des thèmes du récit principal. L'expression *mise en abyme* apparaît pour la première fois chez André Gide en 1893 dans son journal (1889-1939). A cet effet, Gide (1948 : 41) écrit :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en « abyme ».

Il faut, toutefois, relever que la mise en abyme trouve son origine dans l'héraldique.<sup>5</sup> Ainsi, les blasons médiévaux contenaient une image dont le centre contient la même image réduite comme le reflet du miroir, et puis cette image se reproduit à plus petite échelle à maintes reprises en formant la chaîne des reflets. Nerminn Vucel ajoute :

« en abyme » devient un terme tiré de la langue héraldique désignant le procédé de multiplication d'une image en elle-même en réduisant ses contours, ce qui pourrait aller presque sans fin [...].

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le mot « (en) abîme » a perdu, surtout pour Gide, sa signification médiévale pour ne garder que sa signification poétique et même « imaginaire », [...].

En effet, l'orthographe originelle était « abisme », mais comme l'Académie française l'a prescrit, par un accent circonflexe sur la voyelle précédente. André Gide a décidé d'échanger î en y et, connotant l'antiquité grecque, il a opté pour son propre orthographe « abyme ». <sup>6</sup>

Ces propos de Nerminn Vucel montrent l'évolution de l'expression *mise en abyme* de l'héraldique à la littérature. En littérature justement, cette expression a plusieurs synonymes en fonction des narratologues,<sup>7</sup> et elle désigne la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut, principe souvent décrit de façon imagée comme un effet de miroir. Lucien Dällenbach déclare à cet effet : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (1977 : 18). Il apparaît ainsi que la mise en abyme est un procédé narratif essentiellement basé sur la similitude. Nous pouvons par exemple prendre le cas d'un romancier en train d'écrire un livre, un roman dont le sujet principal est ledit roman.

*Le Pleurer-rire* est en réalité le manuscrit, le projet d'écriture d'un personnage (le maître-narrateur). Il y relate les faits socio-politiques de son pays ainsi que les vicissitudes de sa vie personnelle. La tenue du journal intime constitue la mise en abyme du texte qui s'écrit et raconte le processus de sa

---

<sup>5</sup> L'héraldique est la science du blason, c'est-à-dire l'étude des armoiries (ou armes).

<sup>6</sup> Nerminn Vucel, « Le Narrateur gidien », in : *Bulletin des amis d'André Gide* 146, Centre d'Etudes Gidiennes de l'Université de Nantes, avril 2005, [http://www.nerminn.kokoom.com/gide\\_narrateur.htm](http://www.nerminn.kokoom.com/gide_narrateur.htm)

<sup>7</sup> Gérard Genette (1972 : 225) par exemple parle des récits internes ou *métadiégétiques*, Lucien Dällenbach (1977), quant à lui, emploie plutôt l'expression *récit spéculaire*, Michael Scheffel (1977 : 48) préfère *l'autoréflexion*, Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers (2004), pour leur part, utilisent le terme *épanalepse*.

production. Le maître-narrateur soumet même son manuscrit à l'appréciation d'un autre personnage comme nous l'avons montré plus haut. De plus, de la page 254 à 256, il cite un extrait de *Jacques le Fataliste et son Maître* de Diderot pour essayer d'expliquer certains passages de son projet d'écriture. Ainsi, le texte ne cesse de se replier sur lui-même afin de fournir volontairement des indications sur sa construction, sa production. On a de ce fait affaire à un texte hétéroclite qui fait penser au désordre de l'univers décrit. Outre la mise en abyme, le roman d'Henri Lopès se caractérise également sur le plan formel par la technique du collage.

### 3.3 La technique du collage

Par technique du collage, nous entendons le fait d'introduire dans le tissu narratif divers éléments composites qui rendent insolite l'homogénéité du récit. Pour expliquer les origines de la technique du collage, Sélom Komlan Gbanou fait remarquer que dans la seconde moitié du vingtième siècle,

des mutations profondes dans le projet littéraire voient le jour, qui n'affectent pas seulement les problématiques à l'œuvre dans les récits, mais se proposent comme une véritable sclérose de la forme par des reconfigurations tous azimuts du genre romanesque, une partition ininterrompue à la fois de l'espace textuel et du discours littéraire, une mise à l'honneur de l'exercice vingtiémiste du collage, du cut up, comme s'il s'agissait de développer une convergence esthétique avec l'époque postmoderne du chaos, du désordre, de l'éternel recommencement (2004 : 83).

A la lumière des propos de Sélom Komlan Gbanou, on dirait que la technique du collage est un procédé esthétique visant à exprimer sur le plan formel tous les soubresauts que connaît l'époque postmoderne. Le maître-narrateur dans *Le Pleurer-rire* affiche, dans cette perspective, un extrait du journal *Le Monde* à la page 272. Nous constatons donc que le narrateur du *Pleurer-rire* n'offre pas aux lecteurs un récit linéaire et compact, mais un texte hétéroclite et insolite qui fait écho au désordre, à l'image des thèmes développés et des univers décrits.

Au final, le but de cet article était d'analyser la violence dans le roman post colonial africain. Nous avons, dans cette optique, pris le cas d'Henri Lopès dans *Le Pleurer-rire*. En effet, le romancier congolais décrit dans son œuvre les

dérapages du dictateur Bwakamabé sur son peuple. Le système socio-politique mis en place par ce maréchal loufoque se traduit par la dictature, le culte de la personnalité, l'immoralité et la bestialité. Sur le plan formel, Lopès opère un renouvellement esthétique marqué par l'imbrication des récits, la mise en abyme et la technique du collage. L'auteur congolais procède à une révolte esthétique en martyrisant, en torturant son propre texte sur le plan formel, comme pour mieux exorciser la violence socio-politique qu'il décrit.

## Bibliographie

- Chévrier, Jacques. 1989. « L'Image du pouvoir dans le roman contemporain ». In : *L'Afrique littéraire*. Vol. 85, 3-13.
- Dabla, Sewanou. 1986. *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan.
- Dällenbach, Lucien. 1977. *Le Récit spéculaire, contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris : Seuil.
- Gbanou, Sélom Komlan. 2004. « Le Fragmentaire dans le roman francophone africain ». In : *Tangence*. Vol. 75, 84-105.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- Gide, André. 1948. *Journal (1889-1939)*. Paris : Gallimard.
- Kalonji, Zezeze. 1984. « Eléments pour une analyse plurielle du *Pleurer-rire* de Henri Lopes ». In : *Peuples noirs peuples africains*. Vol. 37, 30-54.
- Laté Lawson-Hellu, Cyriaque. 1998. « L'Ironie du « *Pleurer-rire* » chez Henri Lopes ». In : *Etudes littéraires*. Vol. 30, N°2, 123-140.
- Lebon, Cécile. 1996. « Sony Labou Tansi : rêver un autre rêve ». In : *Notre Librairie*. Vol. 125, 102-107.
- Malonga, Alpha, Noël. 2007. *Roman congolais. Tendances thématiques et esthétiques*. L'Harmattan.
- Mar, Daouda. 2003. « Le Roman des conflits en Afrique contemporaine ». In : *Ethiopiennes*. Vol. 71. (<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article63>, dernière visite : 10 janvier 2016)
- Mbuyamba Kankolongo, Alphonse. 2006. « La Représentation du pouvoir politique post-colonial dans le roman africain ». In : *Le Potentiel*, n° 3911 du samedi 23 décembre 2006. ([http://www.lepotentiel.com/afficher\\_article.php?id\\_edition=&id\\_article=39097](http://www.lepotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=39097), dernière visite : 15 février 2016)
- Meyer, Michel. 1991. « Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine ». In : Aristote éd. *Rhétorique*. Paris : Hachette. Le livre de poche, 5-70.
- PR = Lopès, Henri. 1982. *Le Pleurer-rire*. Paris : Présence Africaine.
- Quignard, Pascal. 1986. *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Montpellier : Fata Morgana.
- Riva, Silvia. 2006. *Nouvelle Histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*. Paris : L'Harmattan.
- Scheffel, Michael. 1997. *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Niemeyer: Tübingen.
- Vucel, Nermin. 2005. « Le Narrateur gidien ». In : *Bulletin des amis d'André Gide*. Vol. 33, N° 146, 231-246.





Moritz Rauchhaus (Berlin)

## **Topo-Analyse hin zur Ewigkeit:**

### **Catherine Pozzi zwischen Journal und *Peau d'Âme***

*Peau d'Âme* has often been regarded as an enigmatic and mysterious text which prevented a broad attention and interpretation since its posthumous publication in 1935. But putting the perspective on Pozzi's *Journal*, particularly during the years 1920 and 1921, allows us to discover a significant intertextuality between both of them. Catherine Pozzi's perception of space in her every day writing does not differ from her philosophical work, since for her the concepts of center and periphery do not form a strict dichotomy. It becomes superfluous in a world without limits. The perception and philosophy of Catherine Pozzi tends to go beyond the boundaries of space which allows us, as readers of these two forms of writing, to comprehend her vision of a spatial and temporal eternity.

Keywords: *Catherine Pozzi, Peau d'Âme, Raumwahrnehmung, Paris, Montpellier,*

## **1 Eine Einleitung: Die Haut als Grenze**

Das beginnende 20. Jahrhundert entdeckte eine neue, individualitätsorientierte Mode für sich, die innovative Schnitte ausprobierte, über Tragekonventionen reflektierte und so auf eigene Weise die philosophische Debatte über die Sichtbarkeit beziehungsweise Durchlässigkeit der menschlichen Haut spiegelte.<sup>1</sup> Sie wird in dieser Zeit zur « Metapher des Getrennt-Seins schlechthin » (Benthien 1999: 7), bildet also nicht mehr nur die unbedeutende Zwischenstation auf dem Weg des Auges zur Seele einer Person, sondern geradezu eine Schwelle, die von beiden Seiten überwunden werden musste: *In ihr* kann sich ein Subjekt verstecken, aber sich *durch sie* erst als Individuum verstehen. Demnach formiert sich auch die menschliche Wahrnehmung um die eigene Haut herum, weil sie ihr gleichzeitig als Grenze und Tor zur Außenwelt dient:

---

<sup>1</sup> « Both types of women's magazines tried to transform masculine features by focusing on feminine fabrics or trim and by declaring other troubling features of new styles to be feminine. [...] It is widely acknowledged that fashion is modern » (Stewart 2013: xii).

im Zentrum der Wahrnehmung befindet sich nun das Subjekt, an dessen Rand die ganze Außenwelt und in der Mitte, als Teil von beiden, das Kleid.

Catherine Pozzi ist nicht nur selbst begeisterte Trägerin dieser neuen Mode,<sup>2</sup> sondern auch als Philosophin der Haut und ihrer Wahrnehmung mit dem zeitgenössischen Interesse am Individuellen befasst. Sie ist somit ebenfalls beteiligt an dem Aufwertungsprozess des beginnenden 20. Jahrhunderts, der die Modeschöpferin als eine intellektuelle Figur versteht, die mittels ihrer Kreationen ein Hautverständnis propagiert und somit zur Diskussion um Wahrnehmung beitragen kann.<sup>3</sup> Es verwundert folglich nicht, dass der Nietzsche-Herausgeber und *Chanel*-Chefdesigner Karl Lagerfeld als einer der einflussreichsten Nachfolger dieser Traditionslinie knapp 80 Jahre nach Pozzis Tod neben einer Modezeichnung, die die Philosophin in einem weißen Kleid darstellt, zu folgenden anerkennenden Worten kommt :

J'ai rendu un hommage à Catherine Pozzi, une femme fascinante, brillante, moderne, assez peu connue en France. [...] Elle a peu écrit, son œuvre est brève et d'une intensité rare : *Agnès*, une nouvelle autobiographique, *Très Haut Amour*, un recueil de six poèmes, un journal et un essai, tous écrits sous le signe de la plus haute exigence, de la plus haute spiritualité, du plus haut idéal. Elle était extrêmement élégante, je l'ai imaginée dans une robe d'esprit Vionnet, le soir où elle a rencontré Paul Valéry au Plaza (Babkine 2013).

Aus dem Zentrum der Gegenwärtigkeit, der politischen und auch modischen Hauptstadt Frankreichs, klagt Karl Lagerfeld also über die ungerechtfertigte Aufmerksamkeitsperipherie, in der sich Pozzi befinde, um sie dann doch wieder nur auf ihre Bekanntschaft mit Paul Valéry zu beschränken. Zwar entstand ihr Werk in enger Auseinandersetzung mit Valérys Meinung, aber in einer gleichsam reziproken Auseinandersetzung, weil sie in einigen Fällen selbst Stichwortgeberin für seine Schriften gewesen zu sein scheint: So ist in seinem erstmalig 1934 erschienenen Dialog *L'idée fixe* die gesamte biologische Entwicklung des Menschen (« moelle, cerveau, tout ce qu'il faut pour sentir, pâtir, penser ») als aus der Haut kommend beschrieben,<sup>4</sup> die ihrem

---

<sup>2</sup> Cf. Bung (2006b).

<sup>3</sup> « Mag die Kirche mondäne Eleganz als diesseitige Eitelkeit verurteilen, in den Augen Catherine Pozzis eignet der Mode ein spezifisches Erkenntnisinteresse » (Bung 2006b: 169).

<sup>4</sup> « Nous avons beau creuser, docteur, nous sommes... ectoderme » (Valéry 1960: 216).

philosophischen Hauptwerk den Titel gibt: *Peau d'Âme*.<sup>5</sup> Mit einiger Wahrscheinlichkeit ließ Valéry, dem Pozzis Text seinen Vorstufen bereits gut bekannt war, für seinen 1931 entstandenen Text von ihr inspirieren.<sup>6</sup> Durch diese Nähe zu den Debatten und ihren bestimmenden Wortführerinnen ihrer Zeit lohnt sich ein detaillierter Blick auf ihr Schaffen, denn in all ihren Werken,<sup>7</sup> ob als Dichterin oder als Philosophin, wendet sie einen Blick auf die Welt an, der Grenzen wahrnimmt, aber in ihnen auch das Potential zur *Grenzüberwindung*: jedes wahrgenommene Hindernis auf der Welt, sei es räumlich, körperlich oder auch gedanklich, trägt folglich an seinen Rändern einen Hinweis auf die Unendlichkeit in sich. Die Methode dieser Welterkenntnis wollen wir, Gaston Bachelard folgend, eine « topo-analyse » nennen, denn für beide ist der Blick auf die räumliche Welt implizit auch ein Blick in die Seele des Schauenden.<sup>8</sup> Alle Raumerfahrungen sind entsprechend auch Körpererfahrungen, was wiederum Pozzis philosophisches Werk zu erhellen vermag, das an der menschlichen Haut und den von ihr umschlossenen Körper entwickelt wird.

---

<sup>5</sup> Über die genaue Herkunft des Namens gibt es verschiedene Theorien: Lawrence Joseph vermutet im Vorwort seiner Ausgabe (cf. Pozzi 1990a: 13) eine Inspiration aus der ägyptischen Mythologie und dem Märchen *Peau d'âne* von Charles Perrault. Andererseits taucht auch bei Nietzsche 1878 der Verweis auf die Eitelkeit als « Haut der Seele » auf (Nietzsche 1967, 84.), wobei Stephanie Bung darauf hinweist, dass es sich bei Pozzis Formulierung « nicht um einen genitivus possessivus, um die Haut *der* Seele, sondern um einen genitivus definitivus, um die Haut *aus* Seele [handelt] » (2006b: 179).

<sup>6</sup> Cf. Bung (2005: 139-149).

<sup>7</sup> Wie schon die Zusammenfassung Lagerfelds suggeriert, bietet es sich an, ihre Texte als Einheit zu lesen, weil sie gemeinsam entstanden sind und auch aufeinander verweisen: « Sie überschreibt Grenzen, auch jene zwischen den Textformen und Diskursen, weil in ihr die Sehnsucht nach etwas Grenzenlosem ist, und macht dabei Grenzerfahrungen, in denen sie für Momente die Trennung zwischen Ich und Du, zwischen Leben und Tod als aufgehoben erlebt » (Brink 1999a: 172).

<sup>8</sup> Das Konzept der *topo-analyse* definiert Bachelard in prägnanter Weise wie folgt: « La topo-analyse serait donc l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime » (Bachelard 1957: 27).

## 2 Grundprobleme des Schreibens: Zwei Körper unter einer Haut

Alle Versuche einer Verortung ihrer selbst sind ein Anschreiben gegen die vermeintliche Enge des Raumes<sup>9</sup> oder die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz. Doch deren Überwindung kann selbstverständlich nicht mittels philosophischer Reflexion allein geschehen, denn sie stößt in ihrem Alltag weiterhin auf körperliche, nicht nur geistige, Grenzen. Deren Beschreibungen finden Einzug in ihr Journal, in dem sie den Raum mit ihrem Blick genau beobachtet und mit Worten ausmisst.<sup>10</sup> Die ersten Entwürfe zu *Peau d'Âme* entstehen zur gleichen Zeit und werden, wie hier gezeigt werden soll, viele im Journal geschilderte Erlebnisse verarbeiten. Es bietet sich an, beide Texte gemeinsam zu lesen, den Spuren des einen Werks im anderen zu folgen, gerade auch trotz des ersten Satzes der Einleitung zu *Peau d'Âme* von Lawrence Joseph, in der er zur Beschreibung des Textes das Wort « énigmatique » (Pozzi 1990: 7) verwendet. Eine solche Zuschreibung versucht geradezu eine ernsthafte Untersuchung des Textes, auch im Kontext des gesamten Schaffens Pozzis, zu verhindern. Alles Rätselhafte muss schließlich nicht mehr verständlich sein, sondern kann belacht, bewundert oder ignoriert werden, wie es bis dahin auch passiert ist. Das Enigmatische in Pozzis Sprache sollte nicht zum Eindruck verleiten, dass die argumentative Struktur defizitär sei. Ganz im Gegenteil. Ein Blick in ihre Journaleinträge aus den ereignisreichen Jahren 1920 sowie 1921<sup>11</sup> ermöglicht einen konkreteren Eindruck der Beziehung ihrer Erlebnisse und der Aufarbeitung im Schreiben zu gewinnen. Die ausschlaggebende Verbindungs-

<sup>9</sup> Der Begriff des *Raumes* soll hier allgemein verstanden werden als sinnlich wahrnehmbare Außenwelt um das sinnlich wahrnehmende Subjekt, ganz ähnlich wie ihn Gaston Bachelard versteht, wenn er seine Untersuchung der « Topophilie » (Bachelard 2006: 166) beschreibt.

<sup>10</sup> Entsprechend schlägt Anne Malaprade vor, Pozzis detaillierte Raumbeschreibungen als solche des Nicht-Mehr oder Noch-Nie zu lesen (cf. Malaprade 1994: 70).

<sup>11</sup> Es handelt sich dabei um die unmittelbare Anfangszeit des direkten Kontakts zwischen Pozzi und Valéry. Sie unternimmt zahlreiche Reisen und dokumentiert ihren Alltag in einem verschließbaren Heft, das sie von Valéry geschenkt bekam. Es soll das einzige seiner Art sein, was die Einschränkung des Korpus auf diesen Zeitraum zusätzlich legitimiert. So begreift sie – wie am Eintrag des Neujahrsabends 1921 deutlich zu erkennen ist – das Jahr auch als eine sinnhafte Einheit, die in gewissem Maße abgegrenzt ist und in sich betrachtet und verglichen werden kann: « Ici, le dernier soir de l'année : 1921, je te finis sur cette perplexité » (Pozzi 2005: 238).

stelle, die der Untersuchung ihre Richtung geben soll, findet sich am Schluss von *Peau d'Âme*:

J'ai deux corps, CHAIR-ET-SANG et PLAISIR-ET-PEINE : CHAIR-ET-SANG est un endormi, PLAISIR-ET-PEINE est comme un cri ; ils sont toujours inséparables. [...] tout le monde parle à CHAIR-ET-SANG, je ne parle qu'à PLAISIR-ET-PEINE. CHAIR-ET-SANG paraît persister, mais suit la seconde loi de thermodynamique et finit mal. PLAISIR-ET-PEINE paraît s'anéantir à la vitesse du cadran à secondes, et il a l'immortalité. Je quitterai CHAIR-ET-SANG un jour, emmené par PLAISIR-ET-PEINE (Pozzi 1990: 124).

Hier kann Pozzis Leserin einer stringenten begrifflichen Erarbeitung eines Gedankens folgen: Im Nachdenken über die Gestalt dieses Getrennt-Seins der beiden Körper drängt sich der Eindruck einer Körper- und Raumerfahrung als Projekt der Grenzenlosigkeit auf, die die starre Dichotomie von Innen und Außen hinter sich lässt. Catherine Pozzis Blick ist zweifellos von einer besonderen Wahrnehmung bestimmt, die sie in *Peau d'Âme* erarbeitet. Es handelt sich dabei um eine kontinuierliche Arbeit, an der sie von 1915 bis zu ihrem Tod 1934 unaufhörlich schreibt, die sie begleitet und auch deshalb eine Summe ihres Denkens genannt werden kann (cf. Malaprade 1994, 57). Dort reflektiert sie beispielsweise über die Umweltreize, die auf ihrem Weg durch den Körper ins Innere des Menschen zu Bildern werden. Der dafür notwendige Wahrnehmungskörper heißt entsprechend *Seelenhaut*.<sup>12</sup>

Wie aber läuft eine solche Wahrnehmung ab? Pozzi schreibt, dass die Qualitäten des Wahrgenommenen erst durch das interpretierende Wahrnehmen des Lebendigen entstehen, sonst sei alles für sich farb-, geschmack- und geräuschlos: « Mouvement vibratoire du monde extérieur expédiant du rond; réception du rond dans un vivant sur du rond pareil; spasme-résonance [...]; spasme-résonance, spasme-accord, sensation brute » (Pozzi 1990, 87).

Wir sammeln also die vom Weltall ausgesendete Energie, lassen sie auf uns zu einer Masse an Erfahrungen kulminieren und können erst am Schluss *Mensch* genannt werden. Descartes' kanonisch gewordene Formel klingt in ihrem « je-sens-donc-je-suis » (Pozzi 1990: 30) noch deutlich an, aber wird hier mit

---

<sup>12</sup> « Wobei sie damit nicht eine Haut meint, die die Seele umgibt, sondern die Seele selbst als Organ, als Haut, manchmal auch als Schleier oder als Kleid imaginiert, die den immateriellen Anteil der Menschen – seinen Geist, sein Ich – bedeckt und nach außen kommuniziert » (Bung 2006a: 92).

modernem physikalischen Vokabular reformuliert, wobei ihr *sentir*, das das *penser* des Vorbilds ersetzt, weit synästhetischer ist als die vermeintlich naheliegende deutsche Übersetzung 'fühlen'.<sup>13</sup> Aus der reinen *sensation*, die auch Tieren zukommen würde, gelangt der Mensch durch seine *Peau d'Âme* zu einer *perception*, die als eminent (mode-)schöpferischer Akt verstanden werden kann: « Cette longue robe de nature, peau d'ame ... J'entre dedans, et les choses sont » (Pozzi 1990: 119).<sup>14</sup>

Das anfangs angesprochene Subjekt im Schutz seiner Haut wird also eindeutig positiv wahrgenommen. Jedes Individuum ist sich selbst ein Zentrum, von dem aus das Außen erschlossen und womöglich auch integriert wird. Genau darin liegen Grenze und Befreiung von der Grenze begründet, denn mit dieser Erschaffung der Welt gelangt jedes Individuum zu einer Form von Ewigkeit, in der Gestalt einer überwundenen Zeitgrenze: « Quelle différence précise y a-t-il entre l'Univers hors de moi et l'Univers en moi? Celle-ci : hors de moi il est instantané. En moi, infini » (id.).

Dieser kursorische Überblick über ihre Wahrnehmungstheorie deutet bereits an, wie nachdrücklich menschliche Wahrnehmungsfähigkeit mit der Hoffnung auf eine körperlose Transzendenz in Verbindung gebracht wird. Diese sollen der vorliegenden Analyse als erkenntnistheoretischer Hintergrund für die Topo-Analysen im *Journal* dienen, die nun in ihrer chronologischen und inhaltlichen Reihenfolge nachverfolgt werden sollen.

---

<sup>13</sup> Eine erste Wahrnehmung, eine in der Philosophiegeschichte häufig diskutierte *sensation pure*, bezeichnet sie als träumerisch und widersinnig, denn echtes Wahrnehmen sei relational zu allem vorher Wahrgenommenen, was auf der Seelenhaut dann gespeichert liegt. Gedanklich umkreist ihre Philosophie also einen aus der Naturwissenschaft geborenen Sensualismus, zum Beispiel in der Tradition von Protagoras bis hin zum Relativismus Einsteins. Ihr Begriff von *sentir* ist allein durch die zeitliche Ebene erinnertes und verarbeiteter Wahrnehmungen mehr als nur bloßes Fühlen. Pozzi selbst, als passionierte Mathematikerin, spricht prägnanter Weise an anderer Stelle vom Wahrnehmen als einen « danse de nombre » (Pozzi 1990: 65).

<sup>14</sup> Zum impliziten Bezug auf die Haut als Kleid, cf. die hervorragende Studie von Bung (2006b) zu Pozzi als Zeitgenossin des beginnenden 20. Jahrhunderts und ihrem Verhältnis zur Mode sowie den Verweis bei Stewart (2008: 52).

### 3 Erste Grenze: Im Angesicht der fremden Haut

Am 22. Mai 1920 besichtigt sie ein Haus in Montpellier, dem Wohnort ihrer Mutter und schildert ihre Eindrücke anschließend minutiös in ihrem *Journal*.<sup>15</sup> Sie betrachtet es mit einer Kaufabsicht und stellt sich eine mögliche Zukunft darin vor. Dieser Gedanke wird jedoch dadurch gestört, dass sie sich mit der Vormieterin auseinandersetzen muss, deren Lebensstil sich auf dramatische Weise auf das Haus übertragen hat: « Il appartenait à une grande famille d'autrefois. A présent, une grue l'habite, en usufruit, et cette vie charnelle et contente » (Pozzi 2005 : 140). Generell scheint über die gesamte Beschreibung hinweg ein Reiz vom *Fleischlichen* auszugehen, indem sie sogar einen sich anbahnenden Wettbewerb zwischen dem Haus und ihr selbst als zukünftiger Bewohnerin vermutet: « Que ferai-je contre cette maison? Faudra-t-il qu'elle cède, comme cet appartement-ci a cédé, s'est empli de dure pensée ? » (Pozzi 2005: 140).

Das Haus ist ganz Körper geworden, denn Beschreibungen ihres Aussehens stehen neben denen ihrer Möbel, in denen sie wieder auftaucht.<sup>16</sup> So findet sich Pozzi mit der Grenze der Körperlichkeit des eigenen Körpers im Spiegel fremder Sexualität konfrontiert: Sie hat sich bisher nur ihren Studien hingeeben und begriff sich – trotz einer großen Passion für sportliche Aktivitäten<sup>17</sup> – nicht primär als durch ihren Körper bestimmt. Nun muss sie sich mit einem komplett gegensätzlichen Lebensentwurf auseinandersetzen, der den Wänden und Möbeln eingeschrieben ist. Ihre Besorgnis gilt also der

---

<sup>15</sup> Die Relevanz dieses Journaleintrags zeigt sich im theoretischen Gesamtkontext ihrer zuvor als *topo-analyse* beschriebenen Wahrnehmungsform, die, laut dem Stichwortgeber Bachelard, das Haus als wichtigsten ersten Betrachtungsgegenstand wählen sollte: « Pour une étude phénoménologique des valeurs d'intimité de l'espace intérieur, la maison est, de toute évidence, un être privilégié » (Bachelard 1957: 23) beziehungsweise in noch deutlicher an Pozzi erinnerndem Vokabular: « Car la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers » (ibid.: 24).

<sup>16</sup> « Mais dans toute la maison, il semble que, depuis deux cents ans, on n'ait pas cessé de faire l'amour. Des plafonds doux et ronds comme des seins. Sur chaque lit à la soie délicieuse, la forme – l'entéléchie – d'une femme est courbée de plaisir... » (Pozzi 2005: 140). Zur Bedeutung des Adjektivs *rond*, cf. Bachelard (1957: 208-214), der ihm ein eigenes Kapitel seiner Untersuchung von Räumen und Häusern widmet: « La phénoménologie du rond ».

<sup>17</sup> Cf. Pozzi (1935: 9).

Zukunft, in der sie ihre geliebten Studien nicht weiterführen kann, wenn das sie umgebende Haus eigentlich andere Beschäftigungen von ihr fordert.<sup>18</sup> Wieder lässt sich Pozzis Sensibilität für Räume erkennen, die auch für die Philosophin der Haut und der Grenzüberwindung signifikant werden wird. Wenn sie sich also als Gegenspielerin des Hauses betrachtet, dann besonders durch die vorherige Selbstinszenierung als rein denkendes Wesen, das auf den eigenen Körper nur in der Erscheinungsform des kranken und zum Tode verurteilten einging und zum Wohnen fast nicht in der Lage ist.<sup>19</sup>

Das Haus fordert sie auf körperlich heraus, wenigstens in ihrer eigenen Wahrnehmung, und mit der Annahme dieser Herausforderung weicht ihre Abneigung einer reservierten Neugier.<sup>20</sup> Die vorher vermutete Ruhe im eigenen Ich-Zentrum kann aber anscheinend nicht aufrechterhalten werden, wenn dieser Fremdeinfluss in ihr so starke Abneigung erzeugt. Im Angesicht der professionalisierten Körperlichkeit der *grue* gewinnt vorerst die negative Konnotation der *curiosité*: sie wird das Haus nicht kaufen. Es scheint, als sei Pozzi die Haut der Fremden sowie ihre damit verbundene Sexualität zu deutlich wahrnehmbar, wodurch ihre Vorstellung vom eigenen Leben in diesem Haus gestört wird. Das heißt, dass sie Grenzen sieht, die auf besondere Weise jedoch mit ihrer eigenen Überwindung zusammenhängen: Wenn ein Raum zu stark durch eine Partei ausgefüllt erscheint, ist ein Dialog auf Augenhöhe bis zur Unmöglichkeit erschwert. Das teilende Miteinander (die *Kommunikation* mit der Betonung auf der ersten Silbe) ist Pozzis Ideal und die Ablehnung des überdeterminiert Sexuellen bedeutet die Anerkennung der eigenen Sexualität, wie nun weiter ausgeführt werden soll.

---

<sup>18</sup> Paradigmatisch dafür steht der Journaleintrag vom 13. Februar 1920, als sie im Haus ihrer Mutter glücklich von ihren Studien berichtet: « Ainsi le bonheur. Je ne souhaite rien du tout que rester là, qu'apprendre » (Pozzi 2005: 126-127). Spuren davon lassen sich außerdem auch in der (wenigstens zu Teilen) autobiographischen Novelle *Agnès* finden, deren gleichnamige Protagonistin sich aus diesem Grund sehnlichst ein eigenes Zimmer wünscht (cf. Pozzi 1988: 28).

<sup>19</sup> Cf. Brink (1999b: 81).

<sup>20</sup> « Si je l'achète: curieuse, curieuse expérience... » (Pozzi 2005: 127).

#### 4 Zweite Grenze: Eigene Haut und fremde Haut

Die Beobachtung einer derartigen Reserviertheit gegenüber Körpern – menschlichen, dinglichen oder aus Haus und Mensch kombinierten – kehrt auch bei noch fremderer, gleichzeitig noch persönlicherer Sexualität wieder, nämlich bei der zwischen ihr und Paul Valéry. Diese hat einen Ort in den Ankündigungen und Träumen der Korrespondenz, manchmal aber auch einen ganz physischen: Am 1. April 1921 besucht sie ihn zum ersten Mal in seinem Haus. Hier bewegt sie sich auf der Suche nach Unendlichkeit des Geistes im Raum aus der gesellschaftlich-sozialen Peripherie in ein wohlhabendes, künstlerisch gebildetes Paris. Dabei ist bemerkenswert, dass dieser heimliche Besuch selbstverständlich nur dann möglich ist, wenn seine Familie nicht in der Stadt weilt. Doch obwohl Pozzi allein ist, muss sie unsichtbar bleiben. Aus der Abwesenheit der Bewohner heraus, wird in den noch übrig- und stehengelassenen Gegenständen nach Lebendigkeit gesucht:

Et j'ai vu la chambre – deux mètres sur deux, peut-être moins – où ils dorment. J'ai vu le lit dans lequel il passait des nuits à m'écrire, pendant qu'elle dormait ou feignait de dormir. [...] J'ai vu le lit pliant de la jeune fille, bord contre le dossier du vôtre, témoin naïf et toujours ignorant des échanges conjugaux de l'aube profonde (Pozzi 2005: 183).

Besonders der letzte Abschnitt zeigt die emotionale Steigerung, die diese Beschreibung als dynamisches Prinzip bestimmt, um in der imaginierten ehelichen Erotik zu gipfeln, die von der scheinbar unbeteiligten Perspektive der Kinder wahrgenommen wird. Pozzi scheint Wert darauf zu legen, dass sie als Adressatin seiner Briefe ein Teil des Zimmers ist. So erscheint sie nicht als vollkommen fremde Person, sondern eher als heimliche Mitbewohnerin, die den Blick nicht nur schweifen lässt, sondern gezielt katalogisiert, was signifikant für ihre Beziehung zu Valéry ist. Sie will sich seinen Alltag gleichsam einverleiben, darf dabei aber nur Gast bleiben.

Natürlich legt sie einen besonderen Fokus ihres Erzählens auf das Bett des Ehepaares, das in dem kurzen Absatz eine rasante Entwicklung durchlebt: Es funktioniert zuerst als materielle Grundlage des Briefeschreibens an die heimliche Geliebte. Danach ist es die Vorderseite des Faltbetts der Kinder, die nicht, oder vielleicht doch, mitbekommen, was dort in der *tiefen Morgendämmerung*

passiert. Der Fokus ihres Blicks hat sich damit über einige größere an das kleinste Zentrum herangetastet: von der Großstadt Paris geht er über das Haus Valéry direkt in den Raum, der Schreibtisch und Bett direkt nebeneinander präsentiert, als wären sie eins: Schlaf, familiärer Alltag und sein Werk gehen ineinander über und dabei immer mit ihr als Adressatin.<sup>21</sup>

Von der Vergangenheit wechselt der Bericht daraufhin wieder in die Gegenwart ihres Aufenthalts, als sich plötzlich auch Valéry's Körper verändert und eine Anziehungskraft entwickelt, der sich beide im Kuss vereint sofort hingeben. Dabei hört die Beschreibung des Hauses nicht auf. Abermals verschränkt Pozzi Räume mit Körpern und stößt dabei auf Grenzen:

Dans une des salles de la collection R., au-dessus [...] nous nous ommes embrassés avec violence. [...] Nous sommes redescendus. J'ai fui devant la silhouette entre deux portes, de votre mère qui, à demi aveugle, n'a rien deviné de la passante. [...] Seulement en plus, de la peinture, des tableaux partout (Pozzi 2005: 184).

Die Szene spielt sich in der Sammlung impressionistischer Kunst Ernest Rouarts ab, in dessen Haus die Familie Valéry wohnte. Die körperliche Annäherung in Form des leidenschaftlichen Küssens reagiert mit dem sie umgebenden Raum, sodass sie sich ihrem Ideal einer geistigen Verbindung nahe fühlen kann. Die eingeschlossene räumliche Enge des Familienlebens in dem vorher von ihr beschriebenen Schlafzimmer weicht einer künstlerischen Weite in den Sammlungen von Rouart. Diese, das kommt ihrem Narrativ entgegen, befanden sich in einem Obergeschoss des Hauses, sodass der Weg zu ihnen ein Aufstieg, der Weg von ihnen, zurück zur Wohnung Valéry's, ein Abstieg sein muss. Selbstverständlich ist sie nicht für den Aufbau der Wohnung verantwortlich und fingiert auch keine nichtexistierende Ebene des Hauses, aber durch die pointierte Benutzung der Lokaladverbien gelingt es ihr, eine Geschichte zu erzählen: *Oben* gab es romantische Vereinigung vor und in der Kunst, *unten* erwartet sie die halb erblindete Mutter Valéry's, vor der sich Pozzi verstecken muss. Die vorher beobachtete Heimlichkeit, die aus ihrer Beziehung

---

<sup>21</sup> Natürlich ist die Pozzi der Korrespondenz eine andere Figur als diejenige, die sich nun physisch an diesem Bett befindet. Trotzdem scheinen in ihrer Wahrnehmung beide miteinander zu verschwimmen, was eine epistemologische Funktion des Hauses ist, in das man in sich selbst wie in eine Landschaft schauen kann: « La maison, plus encore que le paysage, est un état d'âme » (Bachelard 1957: 77).

nicht auszuschließen ist, beziehungsweise immer vorgefunden wird, verstärkt sich ins Räumliche hinein: Wo die Kunst hängt, können sie sich ungestört treffen.

Aber wieso gelten im Umfeld von gerahmten Gemälden keine sozialen Regeln mehr? In dieser Szene ist das Zentrum des Erzählens immer dort, wo sie auch gerade ihren Blick hinwendet. Die ganze Welt um sie herum scheint mit ihrem Interesse zu wandern, sodass ständig neue Zentren aus der Peripherie ihres Wahrnehmens auftauchen, andere verschwinden. Somit wird aber in letzter Konsequenz das Konzept des Zentrums an sich überflüssig, weil im geistigen, von der Kunst beherrschten Raum keine Peripherie existieren kann. Potentiell kann alles interessant werden, nichts befindet sich nur am Rand, auch wenn es zufällig noch nicht erblickt wurde. Weil Valéry und Pozzi, den Schilderungen ihres Journals nach, in den ersten Jahren ihrer Bekanntschaft fast nie ungestört oder unbeobachtet Zeit miteinander verbringen können, vermittelt uns diese Szene also auch einen Eindruck von ihrem Ideal liebevollen Beisammenseins. Dieses ist gerade nicht in erster Linie körperlich. Im Obergeschoss seines Hauses sind statt Menschen die künstlerischen Vermächtnisse ihrer Zeit anwesend; dort beschreibt sie sich weder als krank noch bedrückt, sondern als leidenschaftlich in ihrer Nähe zu Valéry. Dass es sich mit diesem Kuss um eine Ausnahme in der sonst durch Enthaltensamkeit und Idealisierung des Geistes bestimmten Reflexion ihrerseits handelt, sollte demnach nicht nur mit « christlich beeinflusste[r] Leibfeindlichkeit verbunden mit dem Wunsch, der *condition de femme* zu entkommen » (Brink 1999a: 167) erklärt werden. Es geht um viel komplexere Beziehungen zu Körper- und Weltgrenzen, die die Liebe aufheben kann. Sie kann sich dem Kuss hingeben, weil es in der Galerie nicht mehr nur um die bloßen Körper geht, sondern deren Eingebettet-Sein in den Kontext der ausgestellten Kunst, die räumlich und zeitlich über diesen Ort hinausweist. Zentrum und Peripherie sind, wenigstens für kurze Zeit, vergessen. Aber auch nach diesem Moment bleibt Pozzi eine skeptische Philosophin, die eine endgültigere Form der Freiheit sucht – nicht nur die momentane. Diese Liebe wird ihr nicht reichen, weil ihr Ewigkeitsbegriff, der am Ende der Grenzüberwindung steht, mehr fordert. Dazu kommen wir noch einmal zu ihrem Wahrnehmungskonzept zurück:

Wie schon festgestellt, schickt das Weltall Energie umher, die verlorengehen würde, wenn sie nicht auf einen *lebendigen* Widerstand treffen würde: « Il existe, distinguée du corps, une surface vivante; elle reçoit l'excitant », signe qui fait sentir; l'excitant, grain ou morceau d'énergie » (Pozzi 1990: 113). Im aus dieser Anhäufung entstehenden *je* wird aufgenommen und verarbeitet: manche Wellen heißen *Gelb*, manche *Blau*, aber ohne ein Subjekt würde die Welle einfach weiterschwingen und nichts sein außer sie selbst. Folglich verhält sich das Universum gegenüber menschlicher Existenz vollkommen gleichgültig, weil es sich gar nicht verhält. Pozzis Leistung ist wieder einmal ein *Trotzdem*. Auch aus dem unbedeutenden Menschenleben heraus sieht sie einen Weg zu einer Form von Transzendenz. Der oben zitierte Wettbewerb zwischen ihr und dem verkörperten Haus der Prostituierten und auch der implizite Wettbewerb einerseits zwischen Pozzi und Valéry's Frau, andererseits zwischen Pozzi als Briefschreibende und Pozzi als physisch Liebender, sind Abbilder des Wettbewerbs zwischen den genannten Körperformen *chair-et-sang* und *plaisir-et-peine*. Die erste soll zu Gunsten der unsterblichen letzten überwunden werden.

Dabei sind Pozzi Grenzen der Wahrnehmung wie die Grenzen des Seins Resultate einer Fehleinschätzung ihrer vermeintlichen Un-Überwindbarkeit. Während alles Fleischliche einmal vergehen wird, rettet sich das Empfinden, der Intellekt, also all das, was unter *Seele* zusammengefasst werden kann, in die Ewigkeit. Pozzis Vorfriede geht so weit, dass sie sich schon Sorgen macht, im nun wirklich letzten Satz aus *Peau d'Âme*, was alles auf sie zukommen wird: « Mais que faire, pour me préserver des hasards de l'éternité? » (Pozzi 1990: 124).<sup>22</sup> Dementsprechend wird sie am Ende nicht nur die « grue » besiegt haben, sondern auch ihr Haus, ihren Körper und die Zeit selbst. Das Buch hält uns konkretere Ausführungen vor, aber eine Passage aus ihrem Journal mag uns schließlich noch einen Eindruck der Richtung zu vermitteln.

---

<sup>22</sup> In der Erstausgabe von 1935 ist dieser Satz nicht mit Fragezeichen notiert, sondern mit einfachem Schlusspunkt. Hier sei die ansonsten vorzüglich kommentierte Edition Lawrences zitiert, weil die Intention einer Frage durch den Aufbau des Satzes deutlich wird. Gleichzeitig ist die Offenheit der Frage, die implizite Ironie womöglich, in der ursprünglichen Interpunktion noch stärker erkennbar, die sich lediglich an dieser Stelle von Lawrences Neuausgabe unterscheidet.

## 5 Letzte Grenze: Meine Haut wird deine Haut

Der Eintrag vom 10. August 1921 deutet an, was unter der postulierten Trennbarkeit-Untrennbarkeit von *chair-et-sang* sowie *plaisir-et-peine* gemeint sein kann. Dort berichtet sie unter anderem von der Hochzeitsnacht mit Édouard Bourdet, dessen schweigender, weil schlafender Körper sie zu folgender Reflexion anregt:

Quand on est petit enfant, on connaît le goût du baiser de la chair. C'est l'odeur de maman, qui vous recueille serré, serré ; tant, qu'on retrouve l'instant profond où l'on était la même chose qu'elle. Je suis toute petite, je me perds en toi, maman ; j'ai joué avec les puissantes choses qui circonscrivent mon univers, et je suis étourdie, soudain effrayée ; je me jette sur toi, mes genoux serrent tes genoux et ma figure se fond au creux de ton épaule délicieuse (Pozzi 2005: 210).

An der Grenze des eigenen Universums liegt die Auflösung im fremden Körper, der sogar der ursprünglichere, beziehungsweise ‚eigenerer‘ Körper ist, da er der Mutter gehört. Darüber denkt Pozzi nach, während sie mit dem vom Beischlaf ermüdeten, reglosen Körper des Ehemanns konfrontiert ist. Die Situation ist anscheinend so fremd und unangenehm, dass ihr Geist sich in Grenz- und Körperüberwindung übt.<sup>23</sup>

Er wird zur Mutter, wird zum Selbst und dann denkt sie an die Befreiung von sozialen Abhängigkeiten als Wieder-Neugeborenes.<sup>24</sup> Die Fluchtbewegung geht zur Schulter der Mutter, an ihren Körper beziehungsweise den Widerstand zwischen Haut und Haut. Diese Passage hebt sich auch stilistisch vom Duktus der Tagebuchschreiberin Pozzi ab, indem sie hier eine sehr poetische Sprache wählt, die den Wert der Imagination, in die sie sich flüchtet, noch deutlich steigert. Die eingangs nach Benthien zitierte Beobachtung der Verfestigung der Hautwahrnehmung in diesen Jahren von Pozzis aktivem Schreibprozess wird hier auf entscheidende Weise hintergangen: der Körper wird zurückgeführt in einen anderen, gibt die schützende Funktion der Haut an eine andere ab und

---

<sup>23</sup> Cf. Brink (1999a, 178).

<sup>24</sup> Dass in dieser Situation nach der ehelichen Vereinigung die Assoziation einer der ersten Körperkontakte zur Mutter folgt, mag an der Erinnerung an Geborgenheit liegen, ziemlich sicher aber an der suggestiven Kraft dieser Erinnerung aus dem ersten Haus (das der Körper der Mutter in ganz besonderer Form ist): « La maison natale est plus qu'on corps de logis, elle es tun corps de songes » (Bachelard 1957: 33).

fordert aktiv die Durchlässigkeit des eigenen Außen, um mit dem Innen des Anderen gleich zu werden.

Die Relevanz dieses kurzen Textausschnitts wird außerdem vor dem Hintergrund evident, dass Pozzi in ihren letzten Jahren, fast zehn Jahre nach dem ersten Niederschreiben, den Wortlaut wieder aufnimmt und ihrer Novelle *Agnès* anhängt.<sup>25</sup> Dort sollte es, eingebettet in eine Hochzeitshandlung, ebenfalls die Funktion einer Reflexion während der Hochzeitsnacht erfüllen und außerdem ihrem *Journal* als Prolog dienen. Abermals zeigt sich die Verknüpfung aller ihrer Werke, die besonders auch im Zusammenspiel mit *Peau d'Âme* aufscheint.

## 6 Ohne Grenzen: Die Seelenhaut

Der eingangs zitierte Vorwurf des Enigmatischen darf die gründliche Lektüre der zahlreichen eingestreuten Zitate und Pozzis Mut zu sprachlicher Artistik nicht von dem durchaus bestehenden argumentativen Pfad abbringen. *Peau d'Âme* heißt dieser Text, um die Grenze, die Haut, und ihren Inhalt, die Seele, gleichzeitig zu zeigen, auch wenn – wie wir gesehen haben – das Leben vom Körper regiert zu werden scheint. Dass dies kein Widerspruch ist, ist aus der Veränderung der Titel leicht zu erkennen: *Peau d'Âme* wurde es erst kurz vor ihrem Tod genannt, davor hieß es noch größer und unspezifischer *Le corps d'Âme*, aber begonnen wurde es 1915 mit einem Titel, der stets mitschwang und zeigt, dass die Grenze der Welt das Fenster zu ihr ist: *De Libertate*.

Deshalb stehen die Raum- neben den Körperbeschreibungen, was auch so weit gehen kann, dass Häuser mit ihren Einwohnern verschmelzen, beziehungsweise sich beide aufeinander beziehen und den Körper des anderen gleichsam in die lebendige Welt hinein verlängern, wie es im Beispiel des zu kaufenden Hauses in Montpellier zu sehen ist. Schließlich wohnt die Seele, die sie beständig als existent annimmt, gewissermaßen in dem sie umgebenden Körper, der in Pozzis Fall, von der Schwindsucht bedroht, sehr deutliche Grenzen aufzeigt. Dieser Körper wohnt seinerseits in Häusern, die in Städten

---

<sup>25</sup> Cf. Pozzi (1988, 56).

oder Dörfern stehen, deren Summe dann die Welt ergibt. Jede Grenze verweist auf die am schwersten zu überwindende: die des eigenen Am-Leben-Seins.<sup>26</sup>

Das Denken findet im Körper statt, wie es auch vor oder nach ihm nicht möglich war und sein wird, aber verweist auf seinen Rand und auch darüber hinaus. So mündeten fast alle Beispiele immer auch in eine Auflösungsphantasie oder die Möglichkeit des Aufbruchs in die Körperlosigkeit, sowohl für Menschen als auch für Häuser. Pozzis Reisen, ihr Wohnen oder generell jede Form von Aufenthalt geschehen nicht unreflektiert und sicher nicht unkommentiert; an ihnen wird die ganze Bandbreite nicht nur ihrer Epistemologie, sondern auch der ihr zugrundeliegenden Methode erkennbar: Jeder Rand zwischen Zentrum und Peripherie ist nur so lange beschränkend, wie er als Schranke wahrgenommen wird. Auch darin besteht für Pozzi ein Grund zur Freude – bei allem Leid, das sie erlebt. Sie schreibt eine « hymne à la beauté du monde » (Malaprade 1994: 78), die noch, da ist Karl Lagerfeld uneingeschränkt Recht zu geben, auf den Ruhm wartet, den sie verdient hat.

---

<sup>26</sup> Stephanie Bung beschreibt dies als « Motor ihres Schreibens » (2006a: 90).

## Bibliographie

- Babkine, Bernard. 2013. « Mode et littérature, les liaisons heureuses », [http://madame.lefigaro.fr/style/mode-litterature-liaisons-heureuses-300613-405448#diaporama-495236\\_11](http://madame.lefigaro.fr/style/mode-litterature-liaisons-heureuses-300613-405448#diaporama-495236_11) (zuletzt eingesehen am 26.11.2016).
- Bachelard, Gaston. 2006. « Poetik des Raumes ». In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (edd.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 166-179.
- . 1957. *La poétique de l'espace*. Paris: Bibliothèque de philosophie contemporaine.
- Benthien, Claudia. 1999. *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Brink, Margot. 1999a. *Ich schreibe, also werde ich. Nichtigkeitserfahrungen und Selbstschöpfung in den Tagebüchern von Marie Bashkirtseff, Marie Lenéru und Catherine Pozzi*. Königsstein/Taunus: Helmer.
- . 1999b. « Auf den Spuren einer anderen Passion. Zur (Un)Möglichkeit eines weiblichen Selbstentwurfs im Schreiben von Catherine Pozzi (1882-1934) ». In: Renate Kroll, Margarete Zimmermann (edd.): *Gender Studies in den romanischen Literaturen: Revisionen, Subversionen*. Bd. 2. Frankfurt a.M.: dipa-Verlag, 77-94.
- Bung, Stephanie. 2005. *Figuren der Liebe. Diskurs und Dichtung bei Paul Valéry und Catherine Pozzi*. Göttingen: Wallenstein.
- . 2006a. « Den Kosmos kommunizieren: *Peau d'âme* von Catherine Pozzi ». In: Margot Brink, Christiane Sollte-Gresser (edd.): *Écritures. Denk- und Schreibweisen jenseits der Grenzen von Literatur und Philosophie*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 89-104.
- . 2006b. « Le catholicisme et les robes: Geist und (textile) Materie im Tagebuch der Catherine Pozzi ». In: Stephanie Bung, Margarete Zimmermann (edd.): *Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre*. Göttingen: Wallstein, 164-182.
- Malaprade, Anne. 1994. *Catherine Pozzi, architecte d'un univers*. Paris: Larousse.
- Nietzsche, Friedrich. 1967. « Menschliches, Allzumenschliches I ». In: id.: *Werke: kritische Gesamtausgabe, Bd. 4.2, Menschliches, Allzumenschliches. Nachgelassene Fragmente 1876 bis Winter 1877-1878*. Berlin: Walter de Gruyter, 3-378.
- Pozzi, Catherine. 1935. *Peau d'Âme*. Paris: Éditions R. A. Corrêa.
- . 1988. *Agnès*. Paris: Éd. de la Différence.
- . 1990. *Peau d'Âme*. Paris: Éd. de la Différence.
- . 2005. *Journal 1913-1934*. Paris: Éditions Phébus.
- Stewart, Mary Lynn. 2008. *Dressing Modern Frenchwomen: Marketing Haute Couture, 1919-1939*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Valéry, Paul. 1960. « L'idée fixe ». In: id.: *Œuvres. Bd. 2*. Paris: Gallimard, 200-275.





Elena Schäfer (Frankfurt a.M.)

***Veo veo. ¿Qué ves?***

## **Durch Hör-Seh-Verstehen zu Mehrsprachigkeitskompetenz**

Multilingualism is part of our everyday lives and has recently entered the medium of film. Based on the linguistic diversity of Spanish-speaking countries, the present paper explores multilingualism as a key competence of foreign language learning. Since film provides students with audiovisual access to multilingual situations, a selection of educational videos that form parts of German textbooks will be critically explored concerning the presentation of multilingual phenomena. The results will be discussed in order to contribute to the systematic acquisition of multilingual skills in the sense of language and cultural awareness during classroom learning.

Keywords: *Mehrsprachigkeit, Hör-Seh-Verstehen, Spanisch, Lehrwerkanalyse, Lernvideo;*

### **1 Mehrsprachigkeit als Schlüsselkompetenz – auch im Spanischunterricht**

In Anbetracht des sich vollziehenden soziokulturellen Wandels unserer Gesellschaft (cf. Statistisches Bundesamt 2016) ist Mehrsprachigkeit ein aktuelles und hochrelevantes Thema. Ob in der Wissenschaft, in der Bildungspolitik oder im Stadtgespräch – die gesellschaftliche Debatte um Mehrsprachigkeit hat in den letzten Jahren immer mehr an Gewicht gewonnen und ist zu einem zentralen Thema unserer Zeit avanciert. Hintergrund sind u.a. das Phänomen der Globalisierung, die weltweite Mobilität sowie Migrationsbewegungen, die dazu beigetragen haben, dass sich nationale Grenzen allmählich auflösen und sprachliche und kulturelle Vielfalt zum normalen Alltag gehören (cf. Meißner 2007: 82).

Vor diesem Hintergrund manifestiert sich Mehrsprachigkeit als bildungspolitisches Leitmotiv der EU: Demnach ist « Sprache [...] ein wesentlicher Bestandteil unserer Identität und der unmittelbarste Ausdruck von Kultur » (Franke/Mennella 2017: 1). Der frühzeitige Erwerb mindestens zweier Fremdsprachen gilt in diesem Zusammenhang als unverzichtbare Kompetenz

eines jeden EU-Bürgers und steht sinnbildlich für die gelebte Sprachenvielfalt Europas (cf. KOM 1995: 59).

Bei der Befähigung zur Mehrsprachigkeit geht es nicht allein um Kommunikation, sondern ebenso um die zu Grunde liegende Symbiose aus Sprache, Kultur und Identität. Im Hinblick auf die Vorbereitung auf das Leben in einem multikulturell und plurilingual geprägtem Europa erweist sich Mehrsprachigkeit als wichtige Komponente des Fremdsprachenunterrichts mit dem Ziel, Schüler zu einem positiven und aufgeschlossenen Umgang mit Menschen fremder Kulturkreise zu befähigen, sprachliches Wissen und Können zu reflektieren, individuelle Lernprozesse zu bereichern und für die eigene Identitätsbildung heranzuziehen (cf. Meißner 2007: 82; cf. Europarat 2001: 17).

Ausgehend von der auch in Deutschland zu konstatierenden Tatsache, dass « [...] gesellschaftliche [...] Einsprachigkeit mehr und mehr der Vergangenheit [...] » angehört (Ehlich 2009: 88), findet die Schulung von Mehrsprachigkeitskompetenz im Fremdsprachenunterricht idealerweise auf zwei Ebenen statt: (1) Auf der Ebene der individuellen Mehrsprachigkeit und (2) im Hinblick auf eine Sensibilisierung für die gesellschaftlich-kollektive Mehrsprachigkeit im Zielsprachenland.<sup>1</sup> Die Förderung der (1) individuellen Mehrsprachigkeit steht im Zeichen der Sprachlernorientierung und impliziert, abgesehen vom integrativen Erwerb der neuen Fremdsprache, zunächst die Wertschätzung individueller Sprach(lern)biographien (cf. Reimann 2015: 7). Dies äußert sich insofern, als Schüler lernen, ihr mehrsprachiges Wissen zu reflektieren, zu analysieren und als Sprachlernkompetenz zu nutzen (cf. KMK 2012: 22). Im Mittelpunkt steht die Heranführung an einen interkomprehensiven Spracherwerb, sodass Wissensbestände unterschiedlicher Sprachen miteinander verknüpft und auf die Strukturen der Zielsprache übertragen werden können.

---

<sup>1</sup> Der Begriff der *individuellen Mehrsprachigkeit* bezieht sich auf Sprecher, die über mindestens zwei Sprachen oder Varietäten verfügen: « Danach ist mehrsprachig, wer sich irgendwann in seinem Leben im Alltag regelmäßig zweier oder mehrerer Sprachvarietäten bedient und auch von der einen in die andere wechseln kann, wenn dies die Umstände erforderlich machen [...] » (Lüdi 1996: 234). Von *gesellschaftlich-kollektiver Mehrsprachigkeit* spricht man dagegen, wenn diese territorial, sozial oder institutionell präsent ist (cf. id.; Abendroth-Timmer/Fäcke 2011: 16-17)

Die zweite Ebene betrifft dagegen die Bewusstmachung (2) gesellschaftlich-kollektiver Mehrsprachigkeit im Zielsprachenland. Sie umfasst zum einen Kenntnisse über die Vielfalt an Sprachen, Sprachvariationen sowie Implikationen von Sprachpolitik, zum anderen aber auch eine Sensibilisierung für die Trias Sprache, Kultur und Identität (cf. *ibid.*: 21). Übergeordnetes Ziel der damit verbundenen Sprachbewusstheit ist die Öffnung für den Sprachenreichtum in der Welt, bei dem auch « [...] Minderheitensprachen und [...] -kulturen offenkundige Wertschätzung [...] » (Nelde 2009: 34; cf. Wiater 2009: 11) erhalten. Letzteres setzt die Reflektion über die eigene kulturelle Verwurzelung voraus, um kulturelle wie auch sprachliche Unterschiede und Gemeinsamkeiten wahrzunehmen und interkulturelle Kompetenzen zu erwerben.

Für den schulischen Spanischunterricht ist an dieser Stelle relevant, dass sowohl individuelle als auch gesellschaftlich-kollektive Mehrsprachigkeit in Spanien und in Lateinamerika Teil des kulturellen Erbes darstellen und seit langer Zeit zum normalen Alltag gehören: So sind abgesehen vom Varietätenreichtum des Spanischen in diversen Regionen Spaniens neben dem Kastilischen ebenfalls das Katalanische, Baskische oder Galicische als autonome Regionalsprachen präsent (cf. Schumann 2009: 14). In Teilen Lateinamerikas stößt man hingegen auf indigene Sprachen wie das Aymara, Quechua, Guaraní oder Nahuatl.

Damit Mehrsprachigkeit seiner Rolle als Schlüsselkompetenz gerecht werden kann und im Sinne einer aufgeklärten Mehrsprachigkeit (cf. Reimann 2015) sowohl die sprachliche als auch die persönliche Entwicklung von Schülern fördert, müssen aus didaktischer Sicht systematische Lernangebote bereitgestellt werden, die Mehrsprachigkeit sowohl auf inhaltlicher und methodischer als auch auf medialer und reflexiver Ebene aufgreifen (cf. Elsner 2010: 118). Unter Berücksichtigung dieser Forderung und in Anlehnung an jüngste Studien zur mehrsprachigkeitsorientierten Lehrwerkforschung widmen sich die nachfolgenden Ausführungen der medialen Ebene von Mehrsprachigkeit am Beispiel des Hör-Seh-Verstehens.

## 2 Mehrsprachigkeit hör-sehend entdecken

Filme geben Wirklichkeitsbilder wieder und laden Lernende dazu ein, in fremde und unbekannte Welten einzutauchen. Obgleich sie keinen Anspruch auf wirklichkeitsgetreue Darstellung erheben, sind sie dennoch äußerst realitätsnah und vermitteln facettenreiche Einblicke in das Land, die Geschichte und die Kultur der Zielsprache (cf. Sass 2007: 7; cf. Vences 2006: 4). Als Träger kultureller Inhalte lassen sich in Filmen immer häufiger auch Situationen der Mehrsprachigkeit beobachten. Um etwaige Phänomene zunächst im Film und später auch im Zielsprachenland entdecken zu können, kommt der systematischen Schulung des Hör-Seh-Verstehens eine besondere Bedeutung zu, zumal deren Erwerb in enger Verbindung zur Herausbildung von Sprachbewusstheit und Sprachlernkompetenz steht (cf. KMK 2012: 13).

Im Hinblick auf die Vorbereitung auf authentische Kommunikationssituationen eröffnet der Einsatz von Filmen insofern Zugänge zur sprachlich-kulturellen Vielfalt Spaniens und Lateinamerikas, als es selbst in kurzen Szenen « [...] immer wieder neue Details zu entdecken » gibt (Rössler 2007: 18), die Neugierde wecken, Fragen aufwerfen und auf diese Weise echte Sprech- und Schreibenanlässe schaffen. Mögliche Schlüsselszenen können in diesem Zusammenhang beispielsweise zweisprachige Straßenschilder, Gespräche mit *code-switching* oder aber themenspezifische Berichte, Reportagen und Interviews mit dokumentarischem Charakter sein.

In Abhängigkeit von dem Bild- und Tonmaterial empfiehlt es sich, die Aufmerksamkeit der Lerner durch gezielte Arbeitsaufträge phasenweise auf das Hör- und/oder Sehverstehen zu lenken. Ziel ist es, dass die Lerner im Zuge des Spanischunterrichts nicht nur einkanalig (visuell oder akustisch) mit Phänomenen der Mehrsprachigkeit konfrontiert werden, sondern diese entsprechend der Alltagsrealität auch *hör-sehend* erleben können. Die daraus gewonnenen Eindrücke begünstigen sowohl eine inhaltliche als auch eine sprachliche Auseinandersetzung: Zum einen erlauben die im Film präsentierten Inhalte eine Annäherung an die gesellschaftlich-kollektive Mehrsprachigkeit in Teilen der Hispanophonie und schaffen damit ein Bewusstsein für den Sprachenreichtum des Zielsprachenlandes. Zum anderen bilden sie auf sprachlicher Ebene den Ausgangspunkt für die Förderung der individuellen

Mehrsprachigkeit, indem die Lerner bei der Herleitung unbekannter Wörter auf ihre individuell geprägte Sprachlernkompetenz zurückgreifen.

Inmitten der Vielfalt an Filmangeboten erweist sich gerade die Kategorie *lehrwerksintegrierter Lernvideos* als vielversprechende Grundlage für die Schulung des Hör-Seh-Verstehens bei gleichzeitiger Entwicklung von Mehrsprachigkeitskompetenz. Folglich kommt ihnen im Zuge einer explorativen Analyse im nachfolgenden Abschnitt eine besondere Aufmerksamkeit zu.

### **3 Mehrsprachigkeitskompetenz durch lehrwerksintegrierte Lernvideos? Ergebnisse und Diskussion einer explorativen Analyse**

Als lehrwerksintegrierte Lernvideos werden didaktische und authentische Videoproduktionen bezeichnet, die als Teil des Lehrwerkkompendiums angeboten werden und sich insbesondere durch die lexikalische, grammatische und inhaltliche Verzahnung mit den einzelnen Lektionen eines Lehrwerks kennzeichnen (cf. Schäfer 2017). Dies bedeutet, dass etwa die Sprecheranzahl, das Sprechtempo und das verwendete Vokabular an die Anforderungen und Bedürfnisse verschiedener Lernjahre angepasst sind und mit fortschreitender Progression zunehmend komplexer werden. Gleiches gilt für das allmähliche Auftreten sprachlicher Varietäten im Sinne diastratischer und diaphasischer Markierungen (cf. Schäfer 2014). Aufgrund ihrer besonderen Eigenschaften und der Tatsache, dass lehrwerksintegrierte Lernvideos fast flächendeckend für alle Jahrgangsstufen zur Verfügung stehen, ergeben sich für den Spanischunterricht neue Chancen, mit der kulturellen und sprachlichen Vielfalt des Zielsprachenlands in Verbindung zu treten und diese audiovisuell zu entdecken.

Angesichts der skizzierten Forderungen nach Mehrsprachigkeitskompetenz und dem damit verbundenen Mehrwert stellt sich die Frage, welchen Beitrag aktuelle lehrwerksintegrierte Lernvideos zum einen in Bezug auf (a) die Förderung individueller Mehrsprachigkeit und zum anderen in Bezug auf (b) die Sensibilisierung für die gesellschaftlich-kollektive Mehrsprachigkeit der Zielsprachenländer leisten.

Um sich der Fragestellung anzunähern, wurden die lehrwerksintegrierten Lernvideos der Lehrwerkreihe *Encuentros 3000* des Cornelsen-Verlags einer explorativen Analyse unterzogen. Das Lehrwerk richtet sich an Schüler des Gymnasiums, die Spanisch als dritte Fremdsprache erlernen. Als Analysegrundlage dienen die lehrwerkintegrierten Lernvideos des ersten und zweiten Lernjahrs sowie die der beginnenden Oberstufe. Sie wurden entsprechend dem geschilderten Erkenntnisinteresse hinsichtlich der Merkmale (1) Filmmaterial (didaktisch/authentisch), (2) Schauplatz (Spanien/Lateinamerika) sowie (3) visuellen und akustischen Hinweisen auf Mehrsprachigkeit untersucht. Die daraus gewonnenen Ergebnisse sollen in Abschnitt 3.1 vorgestellt, diskutiert und durch kritische Einblicke in ausgewählte Oberstufenlehrwerke ergänzt werden (cf. Abschnitt 3.2).

### 3.1 Mehrsprachigkeit in den Lernvideos von *Encuentros 3000*

Im ersten Lernjahr von *Encuentros 3000* stehen für Lerner ausschließlich didaktische Lernvideos zur Verfügung, die ausgehend von der spanischen Hafenstadt Alicante vor allem die Vermittlung von Orientierungswissen anstreben. Demnach erhalten die Lerner im Sinne einer sprachlichen und kulturellen Annäherung an das Zielsprachenland sowohl einen Einblick in öffentliche Schauplätze als auch in die privaten Lebensräume der Protagonisten und begleiten diese in ihrem Schulalltag und in der Freizeit.

Auf den ersten Blick enthalten die Lernvideos keine Hinweise auf Mehrsprachigkeit, zumal die Protagonisten ausschließlich europäisches Standardspanisch sprechen. Erst bei genauerem Hinsehen lassen sich versteckte Hinweise auf die gesellschaftlich-kollektive Mehrsprachigkeit der Bevölkerung entdecken. Diese äußern sich visuell in Form von zweisprachigen Straßenschildern, Plakaten und Notizen (cf. Abb. 1). Sie werden von den zugehörigen Aufgaben allerdings nicht aufgegriffen.

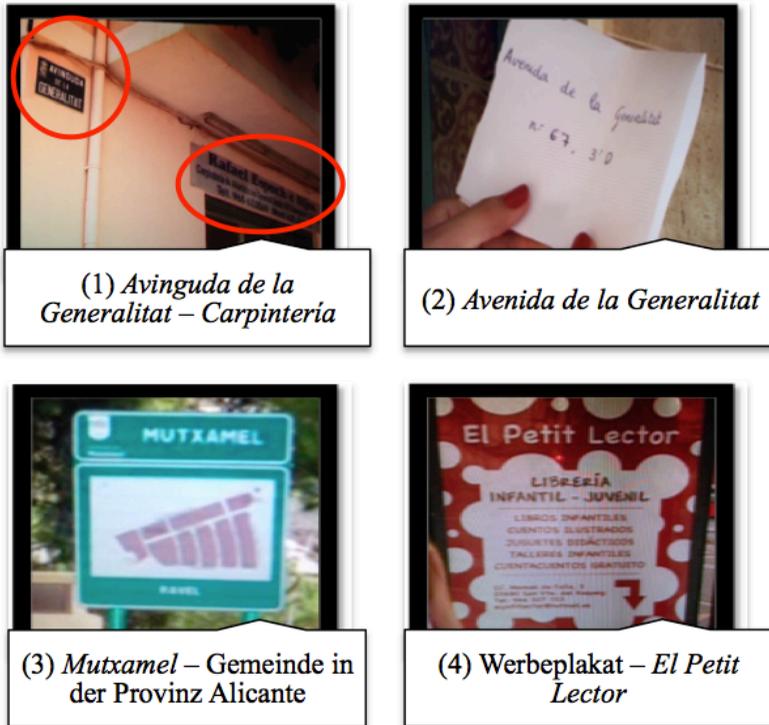


Abb. 1: Visuelle Hinweise auf Mehrsprachigkeit in den Lernvideos von *Encuentros 3000* (1) (modifiziert durch E.S., © 2011 Berlin: Cornelsen Verlag.)

Dieser Umstand führt zu mehreren verpassten Lernchancen und hat zur Folge, dass weder die individuelle Mehrsprachigkeit der Lerner explizit gefördert wird, noch die gesellschaftlich-kollektive Mehrsprachigkeit der Bewohner Alicantes thematisiert wird.<sup>2</sup> Um dem entgegenzuwirken, wäre es einerseits denkbar, den

<sup>2</sup> In der Region Valencia sind sowohl das kastilische Spanisch als auch das Valencianische offizielle Amtssprachen, wobei es sich bei dem Valencianischen aus historischer Perspektive um eine Varietät des Katalanischen handelt (cf. Badia i Margarit 1991: 132). Das valencianische Sprachgesetz differenziert zwischen « [...] dominant valencianischsprachigen und dominant kastilischsprachigen Gemeinden (*municipales de predominio lingüístico valenciano/castellano*) [...] » (Tacke 2012: 361). Die gesellschaftlich-kollektive Mehrsprachigkeit Alicantes spiegelt sich z.B. im Bildungssystem, in Justiz und

valencianischen Ortsnamen *Mutxamel* von leistungsstarken Lernern durch Interkomprehension zu entschlüsseln und ins Spanische zu übersetzen (sp. *mucha miel* ‘viel Honig’). Andererseits könnte das zweisprachige Werbeplakat mit dem valencianischen Titel *El petit lector* und den spanischen Zusatzinformationen als Diskussionsgrundlage herangezogen werden, um über die gesellschaftlich-kollektive Mehrsprachigkeit Alicantes zu reflektieren und zu überlegen, an wen sich die Veranstaltung richtet, in welcher/n Sprache(n) sie stattfinden könnte und warum.

Statt einer punktuellen Förderung von Mehrsprachigkeitskompetenz ist bei der aktuellen Mediengrundlage nicht auszuschließen, dass beispielsweise der handgeschriebene Notizzettel in Beispiel (2) aus Abbildung (1) bei Lerngruppen zu Verwirrungen oder Fehlern führt, da sich die Adresse aus dem spanischen Lexem *Avenida* und der valencianischen Präpositionalphrase *de la Generalitat* zusammensetzt, dies aber von den videobezogenen Aufgaben nicht berücksichtigt wird. Somit bleibt insgesamt festzuhalten, dass die Lernvideos des ersten Lernjahrs zwar Rückschlüsse auf alltägliche Situationen der Mehrsprachigkeit zulassen, indem sie vereinzelte, visuelle Hinweise enthalten. Das zu Grunde liegende Potential wird jedoch didaktisch nicht ausgeschöpft und zeugt lediglich von der Authentizität des Schauplatzes.

Im Gegensatz zum ersten Lernjahr tauchen im Folgejahr erstmals authentische Beiträge mit lateinamerikanischen Varietäten des Spanischen auf. Neben landschaftlichen Eindrücken und kulturspezifischen Gepflogenheiten erhalten die Lerner Einblicke in die Lebenswelten gleichaltriger Jugendlicher in Spanien und Lateinamerika. Als Schauplätze dienen Madrid und Alicante in Spanien sowie die Länder Mexico und Venezuela. In diesem Kontext thematisiert eines der Lernvideos die Herstellung eines traditionellen mexikanischen Kleidungsstücks, eines sog. *huipils*. Das *huipil* ist sowohl von kultureller als auch sprachlicher Bedeutung. Es symbolisiert kulturelle Traditionen und unterstreicht gleichermaßen die Präsenz indigener Lexeme im Wortschatz lateinamerikanischer Varietäten des Spanischen. Konkrete Verweise auf Mehrsprachigkeit kommen in den Lernvideos des zweiten Lernjahrs von *Encuentros 3000* allerdings nicht vor.

---

Verwaltung sowie in den Medien wider (cf. *ibid.*: 361-366).

In der Oberstufe erhalten die Schüler einen vertieften Eindruck landeskundlicher Aspekte, wobei sich die lehrwerksintegrierten Lernvideos ausschließlich aus authentischen Beiträgen zusammensetzen. Im Mittelpunkt steht einerseits das kulturelle Erbe der Mayas, andererseits aber auch die Auseinandersetzung mit kritischen Themen, wie etwa den wirtschaftlichen Problemen Spaniens und Lateinamerikas und daraus resultierenden Konsequenzen und Migrationsbewegungen. Im Gegensatz zu den ersten beiden Lernjahren tauchen verstärkt Hörbeispiele lateinamerikanischer Varietäten auf. Ausgehend von den Schauplätzen Spanien, Argentinien, Mexiko, Bolivien, Ecuador und Kolumbien lernen die Schüler spanischsprachige Länder in ihrer Vielfalt und damit auch Aspekte der Mehrsprachigkeit kennen. Diese kommen im Rahmen der Lernvideos insbesondere durch den Verweis auf bilinguale Andenregionen zur Geltung: So erhalten Schüler am Beispiel einer kleinen Gemeinde in den Hochanden Ecuadors Einblicke in deren Leben zwischen Tradition und Moderne, Quechua und Spanisch sowie dem Stadt- und dem Landleben. Mit einem besonderen Fokus auf Schule und Bildung verweisen die Darsteller in einem authentischen Beitrag auf den großen Einfluss der spanischen Sprache und verdeutlichen, dass spanischsprechenden Kindern in ihrem lebensweltlichen Umfeld mehr Zukunftschancen zuteilwerden als monolingualen Sprechern des Quechua:

La diferencia entre la escuela rural y la escuela citadina es bastante grande. [...] [En] los establecimientos de la ciudad [...] los niños hablan más castellano, [...] tienen más oportunidades. Sobre todo como es ciudad, los niños a diario practican el español. Entonces tienen una facilidad de comunicación y entendimiento. Y por otro lado, la lengua castellana siempre ha influido desde la Conquista en las comunidades de manera que en el campo asimismo los niños también sí hablan el castellano pero muchas palabras hablan a veces sin entender. Es decir sobre todo se acostumbran a hablar y a la larga, poco a poco van entendiendo su significado. En estos últimos años, pues la Dirección Bilingüe ha tratado de que estandaricemos el quechua y que hablemos de una sola forma. Pero en vista de que hemos aprendido así desde muchos años atrás, hasta el momento se nos hace difícil pero estamos aprendiendo el quechua unificado (Lucentum Digital Alicante 2011).

In diesem Kontext erfahren die Schüler ebenso, dass es verschiedene Varietäten des Quechua gibt und dass eine Standardisierung für die Sprecher eine große Herausforderung darstellt. Bedauerlicherweise enthält das

Lernvideo weder Hör- noch Sehbeispiele, weswegen die Schüler mit dem Quechua sprachlich nicht in Berührung kommen.

Der Vergleich der drei Lernjahre von *Encuentros 3000* zeigt, dass das Potential v.a. in der Integration von Varietäten des Spanischen liegt. Ihre zunehmende Präsenz fördert die rezeptive Varietätenkompetenz der Schüler (cf. Reimann 2016: 24-26) und zeugt von einer wenn auch implizit bleibenden Progression. Eine Sensibilisierung für die gesellschaftlich-kollektive Mehrsprachigkeit ist hingegen nur ansatzweise zu erkennen. Folglich mangelt es nicht nur inhaltlich, sondern auch methodisch an Vorschlägen, wie das vorhandene Potential etwa durch Perspektivwechsel und Sprachvergleiche zur lernerseitigen Reflexion genutzt werden kann. Im Sinne der Förderung individueller Mehrsprachigkeit erweist sich das Material außerdem ungeeignet für die Integration verschiedener Herkunfts- und Familiensprachen.

### 3.2 Mit Lernvideos zu rezeptiver Mehrsprachigkeit in der Oberstufe

Die Tatsache, dass sich die Lernvideos von *Encuentros 3000* erstmals in der Oberstufe auch inhaltlich mit Phänomenen der Mehrsprachigkeit und sprachpolitischen Aspekten beschäftigen, wurde zum Anlass genommen, weitere Lernvideos der Sekundar- und Oberstufe auf die Präsenz von Mehrsprachigkeit zu untersuchen. Als Grundlage dienten die Lernvideos von *Rutas para tí* (Schöningh-Verlag, seit 2012), *Bachillerato* (Klett-Verlag, seit 2013) und *Punto de Vista nueva edición* (Cornelsen-Verlag, seit 2014). Deren Analyse ergab, dass Mehrsprachigkeit in Lernvideos fast ausschließlich am Beispiel des Katalanischen präsentiert wird. Neben katalanischen Werbespots (z.B. *Encomana el català*) erwiesen sich vor allem Ausschnitte aus der spanisch-französischen Komödie *Una casa de locos* aus dem Jahr 2002 (deutscher Titel: *L'auberge espagnole* – Barcelona für ein Jahr, cf. Klapisch 2002) als besonders beliebt. Letztgenannte thematisiert nicht nur die Präsenz gesellschaftlich-kollektiver Mehrsprachigkeit, sondern ebenso daraus entstehende Konflikte

und Identitätsfragen,<sup>3</sup> die in den videobezogenen Aufgaben des Lehrwerks weiter vertieft und im Hinblick auf die eigene Lebenswelt behandelt werden (cf. Arriagada Espinoza 2013a: 93). Die Szenenauswahl aus *Una casa de locos* stellt im Vergleich zu den Beiträgen anderer Lernvideos eine Besonderheit dar, weil sie diverse Hörbeispiele für gesellschaftlich-kollektive und individuelle Mehrsprachigkeit enthält und zudem zur romanischen Interkomprehension zwischen dem Französischen, Spanischen und dem Katalanischen herangezogen werden kann.<sup>4</sup>

Andere Sprachen, wie etwa das Baskische oder das Galicische, finden in den genannten Lernvideos der Oberstufe bislang kaum Berücksichtigung, obgleich deren Region Schauplatz mehrerer Lernvideos ist. Dieser Umstand ist umso verwunderlicher, wenn man bedenkt, dass Aspekte der Mehrsprachigkeit auch nonverbal dargestellt werden können, wie im ersten Lernjahr von *Encuentros 3000*. Die einzige Ausnahme bilden die Lernvideos des Schülerarbeitshefts von *Bachillerato* des Klett-Verlags, von denen sich jeweils ein Lernvideo dem Katalanischen, dem Baskischen und dem Galicischen widmet. Letztgenannte ermöglichen Schülern den Zugang zu authentischen Hörbeispielen der Einzelsprachen, wobei das Schriftbild lediglich über die Transkripte der Lehrerhandreichungen eingesehen werden kann (cf. Abb. 2).

---

<sup>3</sup> An dieser Stelle sei exemplarisch auf folgende, dem Spielfilm entnommene Aussage verwiesen: «Estamos en Cataluña y aquí el catalán es idioma oficial. Si usted quiere hablar español se va a Madrid o se va a Sudamérica» (Arriagada Espinoza 2013b: 0:52-1:00).

<sup>4</sup> Exemplarische Anregungen zur methodisch-didaktischen Verknüpfung von Hör-Seh-Verstehen und Mehrsprachigkeitskompetenz finden sich abgesehen von den Lehrwerken *Punto de Vista* (2006) und *Punto de Vista nueva edición* (2014) in Koch (2016: 215-218).

<p><b>Katalanisch</b></p> <p>Som el foc, el ritme i la força. Som el cel i l'infern. Estimem la gent i els colors. I tots junts fem la festa. Per la cultura popular, som.</p>		<p><b>Baskisch</b></p> <p>Ezagutuko al zenuke historia eta natura uztartzen dituen leku ezinederragoa? Bazatoz, Flysch-aren ibilbidera! Denboran zehar bidaiatuko zara, naturak Euskadin utzi dizkigun altxorrak ezagutuz. Hirurogei milioi urteko historia zeharkatuko duzu, ezin leku ederragoak bisitatuz es. Flysch-aren ibilbideak kontrastez beteriko esperientzia dibertigarria eskaintzen digu, txalupan ibili, museoa bisitatu baita ametsetako hondartza eta herriska ederretan zehar lasai paseatu ere.</p>	
<p><b>Galizisch</b></p> <p>Só se queres volver ao lugar onde sempre te sentes ben, e desexas rencontrar unha paixón... Só se comprendes que o tempo pode ser máis tempo e converteres un segundo nunha eternidade... Só se soñas con gozar dunha forma de vida única e con descubrir o carácter dunha terra auténtica... Só se sentes a esencia do Atlántico... saberás o que é morriña. Galicia, séntela.</p>			

Abb. 2: Ein Land, drei Sprachbeispiele (modifiziert durch E.S., © 2013 Stuttgart: Klett Verlag)

Bei den lehrwerksintegrierten Lernvideos fällt auf, dass der Fokus ausschließlich auf der Einzelsprache liegt. Konkrete Situationen, in denen die Regionalsprachen mit dem Spanischen koexistieren, werden nicht gezeigt. Stattdessen leistet die zugehörige Aufgabe zwar in einem ersten Schritt einen Beitrag zur Mehrsprachigkeit durch interkomprehensives Hörverstehen und fördert damit die Erweiterung des rezeptiven Wortschatzes (cf. Decke-Cornill/Küster 2010: 171). Das Potential der Lernvideos wird aber insofern nicht ausgeschöpft, als Lerner in dem weiteren Teil der Aufgabenstellung lediglich dazu aufgefordert werden, zu begründen, welche der Regionalsprachen ihnen am besten gefallen hat (cf. Abb. 3).

**6 Catalán, gallego y euskera** COMPRESIÓN AUDIOVISUAL

El castellano es la lengua oficial en toda España, pero hay algunas Comunidades Autónomas que tienen también otra lengua oficial.

a) Mira los vídeos en gallego, catalán y en euskera. Explica de qué van y apunta las palabras que has entendido.

catalán	gallego	euskera

b) ¿Qué lengua te ha gustado más? Justifica tu respuesta.

Abb. 3: Interkomprehension durch Hörverstehen (Arriagada Espinoza 2013: 52, © 2013 Stuttgart: Klett Verlag)

Bei dem Aufgabenbeispiel ist zu kritisieren, dass die alleinige Präsentation der Regionalsprachen noch nicht zu Mehrsprachigkeitskompetenz führt. Grund ist, dass die Aufgaben weder inhaltlich noch methodisch zur Reflexion anregen und Baskisch von den Lerngruppen i.d.R. nicht verstanden wird. Um dem entgegenzuwirken und die Schulung des Hör-Seh-Verstehens mit Mehrsprachigkeitskompetenz zu verknüpfen, wäre beispielsweise denkbar, dass die Schüler im Anschluss an eine vorentlastende Phase das Lernvideo zunächst ohne Ton sehen, sodass sie sich auf die Bildspur konzentrieren und Hypothesen zum Inhalt aufstellen. In einem weiteren Schritt könnte das Lernvideo dann mit Ton gesehen werden und die Hypothesenbildung anhand von Schlüsselwörtern überprüft werden. Um den Hör-Seh-Text inhaltlich zu erschließen und die individuelle Sprachlernkompetenz zu fördern, empfiehlt es sich des Weiteren, das zuvor angesprochene Transkript hinzuzuziehen und Schüler mit dessen Hilfe Parallelen zu anderen Sprachen herstellen zu lassen, damit interlinguale Transferbasen im Klassenverband erschlossen und diesbezügliche Lernstrategien sichtbar gemacht werden können. Eine etwaige methodische Annäherung ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt nur durch eine

ergänzende Kopiervorlage mit dem Titel *Cuatro idiomas en España* gewährleistet. Die Kopiervorlage kann unabhängig von den genannten Lernvideos bearbeitet werden und fordert Schüler mittels der Brückensprache Spanisch dazu auf, Ausdrücke aus den verschiedenen Regionalsprachen einander zuzuordnen (cf. Abb. 4). Weitere Fremd-, Herkunfts- und Familiensprachen werden nicht berücksichtigt. Die Tatsache, dass sich das Baskische nur schwer über den Wortschatz der romanischen Sprachen erschließen lässt, könnte darüber hinaus Anstoß für eine Internetrecherche sein, bei der sich die Schüler über die sprachlichen Ursprünge des Baskischen informieren.

1. Mira estas expresiones. Relaciona cada expresión en los otros idiomas con las expresiones en castellano.

castellano	catalán	gallego	vasco
Hola.	M'agrada el futbol.	Boas noites.	Maria deitzen naiz.
Adiós.	Adéu.	Son de Alemaña.	Hotelen bat non dago?
Buenos días.	On hi ha un hotel?	Bos días.	Egun on.
Buenas noches.	Hola.	Onde hai un hotel?	Amasei urte ditut.
Felices fiestas.	Bones festes.	Adeus.	Futbola atsegín dut.
¿Cómo está usted?	Com està vostè?	Ola.	Kaixo.
¿Dónde hay un hotel?	Tinc setze anys.	Teño dezaseis anos.	Gabon.
Me llamo María.	Em dic Maria.	Felices festas.	Alemaniatik nator.
Me gusta el fútbol.	Bon día.	Gústame o fútbol.	Agur.
Soy de Alemania.	Sóc d'Alemanyà.	Chámome María.	Zorionak.
Tengo dieciséis años.	Bona nit.	Como está vostede?	Nola zaude?

Abb. 4: *Cuatro idiomas en España* (Arriagada Espinoza 2013b: 175, © 2013 Stuttgart: Klett Verlag)

In der Phase nach dem Sehen ist es sinnvoll, die Schwächen der Lernvideos als Chance zu nutzen, indem sich die Lerner in die Rolle von Reisenden versetzen und überlegen, wie und v.a. wo regionale Mehrsprachigkeit (Baskisch, Galicisch, Katalanisch, Spanisch) im Alltag der Bevölkerung zur Geltung

kommt. Im Hinblick auf eine Sensibilisierung für Mehrsprachigkeit könnten die Schüler zudem überlegen, ob Mehrsprachigkeit nur Spanien oder auch andere Länder betrifft bzw. ob sie Situationen der Mehrsprachigkeit aus ihrem eigenen Alltag kennen, was sie beobachtet haben und wie sie damit umgegangen sind. Dieses Vorgehen begünstigt eine Verknüpfung individueller und gesellschaftlich-kollektiver Mehrsprachigkeit.

Wesentlich präsenter als das Phänomen sprachlicher Diversität erweist sich in den analysierten Lernvideos das Thema der Migration. Sei es von Lateinamerika nach Spanien oder von Spanien in den Rest der Welt – Migrationsgeschichten kommen in den lehrwerksintegrierten Lernvideos nicht zu kurz und verweisen auf die Multikulturalität spanischsprachiger Gesellschaften. Vor diesem Hintergrund lässt sich abschließend festhalten, dass lehrwerksintegrierte Lernvideos zwar einen vielversprechenden Beitrag zum inter- bzw. transkulturellen und sprachvernetzenden Lernen leisten können, ihr Potential wird allerdings gerade im Hinblick auf Phänomene der Mehrsprachigkeit keineswegs ausgeschöpft. Es bedarf daher künftig einer stärkeren Fokussierung auf Mehrsprachigkeit, die sowohl dem Phänomen als solchem, diesbezüglichen sozio-politischen Implikationen sowie dem Erwerb interkomprehensiver Selbstlernstrategien gerecht wird. « Die Forderung nach individueller Mehrsprachigkeit kann [...] [schließlich] nur [dann] umgesetzt werden, wenn die vorhandenen (mehrsprachigen) didaktischen Ansätze und Konzepte in den Alltag der Schulen Einzug erhalten » (Bär 2012: 10).

#### **4 Ausblick**

Lernvideos dienen als vielversprechende Grundlage für das Kennenlernen fremder Sprachen und Kulturen, indem sie als Fenster in die Sprachgemeinschaft des Ziellandes fungieren und zu einem besseren kommunikativen und kulturellen Verständnis beitragen. Sie ermöglichen mediale Zugangsmöglichkeiten zu Phänomenen der Mehrsprachigkeit und laden Lernende punktuell dazu ein, diese audiovisuell zu entdecken und Techniken der Interkomprehension für den eigenen Sprachlernprozess und

den Aufbau einer daran anknüpfenden individuellen Mehrsprachigkeit zu entwickeln.

Wie aus den vorausgehenden Ausführungen deutlich wurde, stellen Lernvideos, die sich für die Befähigung zur Mehrsprachigkeit eignen, bislang eher Einzelfälle und keinesfalls die Regel dar. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit für Verlage, künftig Lernvideos bereitzustellen, die sich explizit mit dem Thema der Mehrsprachigkeit auseinandersetzen. Hierbei kommt es keinesfalls auf die Quantität an. Entscheidend ist vielmehr eine Erweiterung der videobezogenen Aufgaben, sodass Schüler Aspekte der Mehrsprachigkeit, die sie im Lernvideo kennenlernen, auf ihre eigene Lebenswelt übertragen können und sowohl für ihr soziales Umfeld als auch für ihre individuelle Sprach(lern)biographie sensibilisiert werden und diese wertschätzen.

In diesem Kontext kommt Fremdsprachenlehrern gerade in Bezug auf die Herausbildung mehrsprachiger Kompetenzen eine besondere Bedeutung zu, da es ihnen obliegt, Schüler zur Identifikation interlingualer Transferbasen anzuleiten, Stereotype zu entschärfen und individuelle Mehrsprachigkeit als Chance begreifbar zu machen. Diesbezügliche Aushandlungsprozesse stehen in direkter Verbindung zu einem transkulturellen Wertesystem und der Vorbereitung auf reale Begegnungssituationen. Deren Gelingen ist wichtiger denn je, vor allem in Zeiten einer multikulturell geprägten und zusammenwachsenden Welt.

## Bibliographie

- Abendroth-Timmer, Dagmar; Fäcke, Christiane. 2011. « Migrationsbedingte Mehrsprachigkeit ». In: Franz-Joseph Meißner; Ulrich Krämer (edd.): *Spanischunterricht gestalten. Wege zur Mehrsprachigkeit und Mehrkulturalität*. Seelze: Klett/Kallmeyer, 16-48.
- Badia i Margarit, Antoni M. 1991. « Katalanisch: Interne Sprachgeschichte I. Grammatik / Evolución lingüística interna I. Gramática ». In: Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (edd.): *Lexikon der Romanischen Linguistik V/2: Okzitanisch, Katalanisch*. Tübingen: Niemeyer, 127-152.
- Bär, Marcus. 2012. « Einführung in die romanische Mehrsprachigkeitsdidaktik ». In: Elke Hildenbrand, Hannelore Martin, Ursula Vences (edd.): *Mehr Sprache(n) durch Mehrsprachigkeit. Erfahrungen aus Lehrerbildung und Unterricht*. Berlin: Walter Frey, 7-22.
- Decke-Cornill, Helene; Küster, Lutz. 2010. *Fremdsprachendidaktik. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- Ehlich, Konrad. 2009. « Sprachaneignung und deren Feststellung bei Kindern mit und ohne Migrationshintergrund: was man weiß, was man braucht, was man erwarten kann. Ein Blick auf den Kenntnisstand und die Praxiserfordernisse ». In: Werner Wiater, Gerda Videsott (edd.): *Migration und Mehrsprachigkeit*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 67-92.
- Elsner, Daniela. 2010. « »Ich habe was, was du nicht hast... < Oder: Welchen Mehrwert hat die Mehrsprachigkeit für das Fremdsprachenlernen? ». In: *IMIS-Beiträge*. Vol. 37, 99-119.
- Europarat & Rat für kulturelle Zusammenarbeit. 2001. « *Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen: Lehren, lehren, beurteilen.* », <http://www.goethe.de/z/50/commeuro/i1.htm> (zuletzt eingesehen am 2.4.2017)
- Franke, Manuela; Mennella, Mara. 2017. « *Sprachenpolitik. Kurzdarstellung zur Europäischen Union* », [http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/de/displayFtu.html?ftuId=FTU\\_5.13.6.html](http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/de/displayFtu.html?ftuId=FTU_5.13.6.html) (zuletzt eingesehen am 5.4.2017)
- Koch, Corinna. 2016. « Aufgabenbeispiele Hörsehverstehen ». In: Marcus Bär, Manuela Franke (edd.): *Spanischdidaktik. Praxisbandbuch für die Sekundarstufe I und II*. Berlin: Cornelsen, 215-218.
- KMK. Kultusministerkonferenz. 2012. « Bildungsstandards für die fortgeführte Fremdsprache (Englisch/Französisch) für die Allgemeine Hochschulreife », [https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen\\_beschluesse/2012/2012\\_10\\_18-Bildungsstandards-Fortgef-FS-Abi.pdf](https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_10_18-Bildungsstandards-Fortgef-FS-Abi.pdf) (zuletzt eingesehen am 2.4.2017)
- KOM. Kommission der europäischen Gemeinschaften. 1995. « Weißbuch zur allgemeinen und beruflichen Bildung: Lehren und Lernen. Auf dem Weg zur kognitiven Gesellschaft », [http://europa.eu/documents/comm/white\\_papers/pdf/com95\\_590\\_de.pdf](http://europa.eu/documents/comm/white_papers/pdf/com95_590_de.pdf) (zuletzt eingesehen am 3.4.2017)

- Lüdi, Georges. 1996. « Migration und Mehrsprachigkeit ». In: Hans Goebel et al. (edd.): *Kontaktlinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 233-244.
- Meißner, Franz-Joseph. 2007. « Grundlagen der Mehrsprachigkeitsdidaktik ». In: Erika Werlen, Ralf Weskamp (edd.): *Kommunikative Kompetenz und Mehrsprachigkeit. Diskussionsgrundlagen und unterrichtspraktische Aspekte*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 81-102.
- Nelde, Peter Hans. 2009. « Minderheiten und europäische Sprachpolitik ». In: Werner Wiater, Gerda Videsott (edd.): *Migration und Mehrsprachigkeit*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 33-46.
- Reimann, Daniel. 2015. « Aufgeklärte Mehrsprachigkeit. Neue Wege (auch) für den Spanischunterricht ». *Der fremdsprachliche Unterricht Spanisch*. Vol. 51, 4-11.
- . 2016. « Aufgeklärte Mehrsprachigkeit – Sieben Forschungs- und Handlungsfelder zur (Re-)Modellierung der Mehrsprachigkeitsdidaktik ». In: Michaela Rückl (ed.): *Sprachen & Kulturen vermitteln und vernetzen*. Münster/New York: Waxmann, 15–33, <https://www.waxmann.com/?eID=texte&pdf=3506Volltext.pdf&typ=zusatztext> (zuletzt eingesehen am 4.4.2017)
- Rössler, Lydia. 2007. « Viel weniger an Film ist mehr! ». In: *Fremdsprache Deutsch*. Vol. 36, 17-20.
- Sass, Anne. 2007. « Filme im Unterricht – Sehen(d) lernen ». In: *Fremdsprache Deutsch*. Vol. 36, 5-13.
- Schäfer, Elena. 2014. « Phänomene des *français parlé* in Lernvideos des Französischen ». In: *ZRomSD*. 8,1, 77-98.
- . 2017. *Lehrwerksintegrierte Lernvideos als innovatives Unterrichtsmedium im fremdsprachlichen Anfangsunterricht Französisch und Spanisch*. Tübingen: Narr.
- Schumann, Adelheid. 2009. « Die Bedeutung des Spanischen weltweit ». In: Grünewald, Andreas, Lutz Küster (edd.): *Fachdidaktik Spanisch: Tradition, Innovation, Praxis*. Seelze: Kallmeyer/Klett, 10-25.
- Statistisches Bundesamt. 2016. « Bevölkerung mit Migrationshintergrund auf Rekordniveau. Pressemitteilung 327/16, 1-3 », [https://www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressemitteilungen/2016/09/PD16\\_327\\_122pdf.pdf?\\_\\_blob=publicationFile](https://www.destatis.de/DE/PresseService/Presse/Pressemitteilungen/2016/09/PD16_327_122pdf.pdf?__blob=publicationFile) (zuletzt eingesehen am 2.4.2017)
- Tacke, Felix. 2012. « Spanien (Reino de España) ». In: Franz Lebsanft, Monika Wingender (edd.): *Europäische Charta der Regional- oder Minderheitensprachen. Ein Handbuch zur Sprachpolitik des Europarats*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 335-382.
- Vences, Ursula. 2006. « Spielfilme im Spanischunterricht ». In: *Der fremdsprachliche Unterricht Spanisch*. Vol. 12, 4-11.
- Wiater, Werner. 2009. « Migration: Daten, Fakten, Hintergründe ». In: Werner Wiater, Gerda Videsott (edd.): *Migration und Mehrsprachigkeit*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 11-16.

### Untersuchte Lernvideos

- Arriagada Espinoza, Melanie. 2013a. *Bachillerato. Spanisch für die Oberstufe*. Stuttgart: Klett.
- 2013b. *Bachillerato. Spanisch für die Oberstufe. Lehrerbuch mit Lehrersoftware und Video-DVD*. Stuttgart: Klett.
- 2013c. *Bachillerato. Spanisch für die Oberstufe. Cuaderno de actividades mit Multimedia-CD und virtueller Vokabelkartei*. Stuttgart: Klett.
- Bazán, Chema; Lucentum Digital Alicante; press 9 media solutions. 2013. *Video-DVD. Encuentros. Edición 3000. Método de español. Paso al bachillerato*. Berlin: Cornelsen.
- Klapisch, Cédric. 2002. *L'auberge espagnole - Barcelona für ein Jahr*. Frankreich/Spanien.
- Klink, Hella; Willenbrinck, Birgit. 2012. *Rutas para tí. DVD mit Zusatzmaterialien*. Paderborn: Schöningh.
- Lucentum Digital Alicante. 2011. *Video-DVD. Encuentros 1. Edición 3000. Método de español*. Berlin: Cornelsen.
- 2012. *Video-DVD. Encuentros 2. Edición 3000. Método de español*. Berlin: Cornelsen.
- Nusser, Matthias. 2014. *Video-DVD. Punto de vista nueva edición*. Berlin: Cornelsen.



Johanna Thalhammer (Würzburg)

***L'art de bien chanter* und *Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen* – Eine kontrastive Analyse von Texten der musikalischen Fachsprache im 18. Jahrhundert anhand von Auszügen aus *Code de musique pratique*, Rameau (1760) und *Der vollkommene Capellmeister*, Mattheson (1739)**

This article is an analysis and a comparison of German and French special language of music in the 18th century, more precisely about the terms used to describe the activity of singing. The analysis is based on two treatises about music theory. The first writing, *Der Vollkommene Capellmeister*, was written by Johann Mattheson in 1739 and the second, *Code de musique pratique* by Jean-Philippe Rameau was published in 1760. Both texts contain a chapter which gives explanations how to sing. The treatises include different types of technical words: specific terms easy identified as special language terms like names of ornaments in the music, special verbs standing for singing, and words and anaphors to describe tonality and dynamics. By having a look on the terms of music language, the influence of Italian and French words on German vocabulary of music becomes obvious. The vocabulary is often similar in both languages, but not always defined as a part of the special language of music.

Keywords: *special language of music, vocabulary of singing, Rameau, Mattheson, contrastive analysis of languages;*

## **1 Einleitung**

Über die Jahrhunderte beeinflussen sich verschiedene Kulturen, auch die der Musik und der Kunst, in ganz Europa, was auch Auswirkungen auf die Fachtermini hatte. Nach Möhn/Pelka beginnt die « Vereinheitlichung des Wortschatzes » (1984: 137) der Fachsprachen aber erst im 18. bis 19. Jahrhundert. Mattheson beklagt in der Grossen Generalbassschule die fehlende Normierung der Fachsprache der Musik. Der dialektale Einfluss ist im Deutschen sehr hoch (Hofmann 2001: 11). Außerdem ist « es bis in das 18. Jahrhundert hinein in aristokratischen und gelehrten Kreisen üblich, möglichst viele französische Begriffe und Redewendungen zu benutzen » (ibid.: 16).

Das Französische ist im 17. und 18. Jahrhundert eine Fremdsprache, die in Europa weitverbreitet ist. Deshalb schreiben Autoren anderer Muttersprachen häufig in dieser Fremdsprache (Reinart/Pöckl 2015: 19). Allerdings ist das Vokabular auch im Französischen noch nicht vollkommen standardisiert. (Bouissou 1996:11).

In diesem Artikel werden einige Beispiele von Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Fachsprache der Musik im 18. Jahrhundert zwischen der deutschen und französischen Sprache herausgearbeitet. Die Analyse setzt sich dabei anhand jeweils eines Textausschnittes von Rameau und Mattheson mit der Frage auseinander, ob es sich schon um eine Fachsprache der Musik handelt und untersucht hierzu unterschiedliche Möglichkeiten zur Beschreibung von Musik anhand von Abhandlungen über Gesang.

## 2 Methode

### 2.1 Einordnung der Texte

Zur Analyse wurden die Ausschnitte von Rameau « Méthode pour former la voix » aus « Article I Moyens de tirer les plus beaux Sons dont la voix est capable, d'en augmenter l'étendue & de la rendre flexible » des Chapitre III, « Méthode pour former la Voix » (Rameau 1760: 12 -20), und « Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen » von Mattheson aus dem dritten Kapitel des « Zweiten Theil: Von der wirklichen Verfertigung einer Melodie, oder des einstimmigen Gesanges samt dessen Umständen und Eigenschafften » (Mattheson 1739: 190- 203) untersucht.<sup>1</sup> Die Textauszüge eignen sich zum Vergleich, da sich die Werke in ihrem Aufbau und Umfang sowie in den Inhalten ähneln. Die Verfasser gehören zum Kreis der Experten, denn Mattheson war lange Zeit selbst in der Oper als Sänger tätig und Rameau komponierte Opern (MGG: s.v. *Mattheson, Johann* und *Rameau, Jean-Philippe*). Zudem veröffentlicht Mattheson als einer der ersten in seiner Muttersprache

---

<sup>1</sup> Die Rechtschreibung wird Folgenden bei den Texten aus dem 18. Jahrhundert nicht an die heutige Rechtschreibung angepasst oder gekennzeichnet.

und macht somit das Wissen einem breiten Publikum zugänglich (Böning 2014: 446). Die Werke sind den musiktheoretischen Traktaten zuzuordnen. So bezeichnet Mattheson seine Schrift folgendermaßen: « Das ist Gründlich Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen muss, und vollkommen innehaben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will » (1739: cf. Titel). Ebenso schreibt Rameau in seinem Lehrwerk:

La première de ces méthodes est pour enseigner la Musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le Clavecin & l'Orgue, pour l'Accompagnement [...] (1760: ix).

Beide Autoren schreiben zunächst für ein breites Publikum. Böning ist jedoch der Meinung, dass professionelles Publikum angesprochen wird: « Die Adressaten des vollkommenen Capellmeisters sind professionelle Musiker, darunter besonders auch die weniger erfahrenen, nicht mehr die Liebhaber der Musik oder der *galant homme* » (2014: 202).

## 2.2 Kriterien für die Fachsprachlichkeit bei Fachausdrücken

Da der Schwerpunkt der Analyse auf der Terminologie liegt, braucht man eine Möglichkeit, die Termini klar zu bestimmen. Brandstätter führt aus, dass « Musikalische Termini (sind) keineswegs kontextinvariant; sie sind im Gegenteil durch einen geographisch und zeitlich divergierenden Sprachgebrauch gekennzeichnet » (1990: 47). Trotzdem gibt es verschiedene Charakteristika, die es erlauben, die Fachsprache der Musik als eine solche zu bezeichnen (Sittner 2008: 20).

Bei eindeutigen Begriffen zeigt die Orthographie an, dass es sich um ein Fremdwort handelt: *larynx*, *trachée-artère*, (Rameau 1760: 16). Mattheson gebraucht ebenso Entlehnungen: « Oberzünglein des Halses (*epiglottis*) » (1739: §27).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Im Folgenden werden die Zitate aus *Der vollkommene Capellmeister* von Mattheson (1739) immer mit Paragraphenzeichen angegeben werden, da so das Nachvollziehen in allen Ausgaben möglich sein wird. Dagegen werden die Zitate des *Code de musique pratique* von Rameau (1760) mit Seitenzahlen versehen.

Um die Fachsprachlichkeit von weniger genau definierten Wörtern festzulegen, müssen nach Beile mindestens drei der folgenden Kriterien zutreffen: ein klarer inhaltlicher Bezug zum Thema, Unterscheidung von « signifikantgleichen gemeinsprachlichen Zeichen » und ein « Mindestgrad an Normierung » (1997: 53-55). Da hier aber nur jeweils ein Text in einer Sprache untersucht wird, ist der « Mindestgrad an Normierung » (id.) schwierig zu überprüfen. Im Folgenden werden diese Kriterien anhand von meist einsprachigen Wörterbüchern überprüft, da diese nach Paulikat (2012: 142) mit genaueren Angaben zu dem gesuchten Begriff versehen sind.

Das Kriterium zur Zugehörigkeit zu einer Fachmetapher ist eine weitere Möglichkeit, einen Fachterminus zu klassifizieren. Nach Beile sollen aber möglichst mehrere Kriterien zusammentreffen, um Fachsprachlichkeit zu gewährleisten (1997: 56). Für die Analyse werden folgenden Kriterien als Orientierung dienen: der Fachwissenbezug, die Exklusivität sowie die Normierung (ibid.: 57). Beile fasst alle « Ausdrücke [...], die sich einer Beschreibungskategorie der Stimme zuordnen lassen, jedoch nicht oder nur in geringem Maße metaphorisch gebraucht werden » (1997: 250), unter der Bezeichnung « fachkategorialer Wortschatz » zusammen (Grutschus 2009: 251).

In den Fachsprachen der Geisteswissenschaften, zu denen auch die der Musikwissenschaften gehört, treten Termini im engeren Sinn seltener auf (Reinart/Pöckl 2015: 63). Dies zeigt auch Störel: « Die Metapher gilt als sprachliches Mittel, das die Anforderungen an die für den Theoriebereich eines Faches reklamierte «exakte Benennung» nicht erfüllt » (1997: 41). So ist in Fachtexten der Musik laut Störel « der schlagwortartige Gebrauch gängiger Metaphern typisch » (1992: 214-215).

### **3 Analyse und Vergleich der beiden Texte**

Die Analyse konzentriert sich auf Bezeichnungen des Singens, zwei Wortfelder zu Klangbeschreibungen und Beispiele für Verzierung. Die drei verschiedenen fachsprachlichen Gruppen wurden gewählt, um unterschiedliche Termini untersuchen zu können.

### 3.1 Bezeichnungen für das *Singen*

#### 3.1.1 Verben für das *Singen*

Das Wort *singen* kann man zum gemeinsprachlichen Wortschatz zählen. Im D und im PR sind die Verben *singen* bzw. *chanter* nicht als fachsprachlich markiert. Bei Untersuchungen zur Gesangsbeschreibung in deutschen und englischen Musikkritiken von Beile wurde festgestellt, dass man sich meist des Verbes *singen* bedient (1997: 118). Bei der Analyse von « *Méthode pour former la voix* » und « *Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen* », fiel allerdings auf, dass *singen* bzw. *chanter* nicht als alleinige Bezeichnungen für die Tätigkeit des Singens verwendet wurden. Anstelle von *singen* werden auch Verben gebraucht, die eine besondere Art des Ausdrucks oder der Gesangstechnik bezeichnen, wie (1) und (2) aus Matthesons Traktat zeigen.

- (1) Die Stimme und deren Führung §8
- (2) Wie man seine Stimme zierlich und auf das angenehmste führen soll §5

Für den Ausdruck *eine Stimme führen* gibt es folgende Entsprechung im Französischen: 'traiter' (Plasger 1995: s.v. *führen*) Dies ist vor allem im Kontext von Mehrstimmigkeit erläutert: *Stimmen kanonisch führen*, 'traiter en canon'. Dies ist allerdings ein Terminus der Musiktheorie. Die Verbindung von *Stimme* und *führen* ist im Kontext trotzdem sehr deutlich.

- (3) Daß er dieselbe anmuthig, geschmückt und künstlich herauszubringen wisse §6
- (4) Verstärcket und völliger oder kräftiger heraus gebracht werden soll. §15

Eine Entsprechung für das Verb *herausbringen* (cf. (3) und (4)) stellt das französische *rendre* dar, das bei Rameau ähnlich häufig auftritt wie bei Mattheson *herausbringen*. Im D (s.v. *herausbringen*) ist das Verb *herausbringen* im Zusammenhang mit Tönen definiert als 'hervorbringen'. Als Übersetzung von *rendre des sons aigus* wird im L (2010: s.v. *rendre*) 'hohe Töne von sich geben' angegeben. Somit kann man festhalten, dass dies ein zumindest dem

fachsprachlichen Musikvokabular zugeordneter Begriff ist, auch wenn er in einem anderen Zusammenhang erscheint.

Bei der Betrachtung der Beispiele aus Rameaus Traktat kann man feststellen, dass das Verb *rendre* meist mit einer positiven Klangbeschreibung verbunden ist, cf. (5)-(7).

- (5) Bien *rendre* les agréments (13)
- (6) *Rendre* les sons également beaux (13)
- (7) Le sentiment, dont l'expression doit être fidèlement *rendu* par le goût du chant (15)

Nach dem TLFi bedeutet *rendre* im musikalischen Kontext *émettre, produire un son*. *Rendre* kommt wie bei Rameau auch im Zusammenhang mit 'Gefühle ausdrücken' vor, cf. (8):

- (8) exprimer (14)

Das Verb *ausdrücken* (9) dagegen hat im D keinen Eintrag, der sich speziell auf Klang bezieht.

- (9) ehe die vorgeschriebene Note *ausgedrückt* wird §20

*Exprimer* ist im Gegensatz zu *ausdrücken* im TLFi auch in einem musikalischen Kontext genannt. Ein weiteres Beispiel ist *tirer des sons*:

- (10) Tirer les plus beaux sons (12)
- (11) On peut en procurer les moyens d'en tirer les plus beaux sons (14)

*Tirer des sons (d'un instrument de musique)* bedeutet so viel wie *jouer (de cet instrument)* (TLFi, s.v. *tirer*), cf. (10) und (11). Im Zusammenhang mit *sons* tritt auch das Verb *filer* auf, cf. (12)-(14):

- (12) s'exercent seulement à bien *filer* les sons (14)
- (13) se *son se file* tout d'une haleine (14)
- (14) le son *filé* (16)

Hier stellt *filer* kein Synonym zu *chanter* dar, denn es beschreibt eine besondere Art zu singen: « prolonger l'exécution d'un son en variant son intensité » (TLFi, 208

s.v. *filer* I, A, 4, c). Im PR (s.v. *filer*) wird es als spezifisches musikalisches Wort erläutert: « tenir un son, le prolonger sur une seule respiration ». Bei beiden Wörterbüchern wird *filer* als fachsprachlich markiert. Außerdem gibt es Hinweise zum Gesang « Plus de voix, je ne puis même plus filer un son » (TLFi: s.v. *filer*).

Wie man bei den vorherigen Beispielen erkennen kann, haben die Verben, die das Singen umschreiben, meist eine speziellere Bedeutung. Deshalb kann man sie fachsprachlich nennen, gleichwohl sie nicht alle in Nachschlagewerken als solche markiert sind.

### 3.1.2 *Le goût du chant*

*Le goût du chant* tritt bei Rameau sehr häufig auf. Die genaue Bedeutung ist weder bei Bouissou (1996), noch bei Plasger (1995), Siron (2002) oder im TLFi als Ausdruck zu finden. Er lässt sich schwer als *in dem Stile von*, ‘dans ce goût’ (TLFi: s.v. *goût*) erklären.

- (15) Le goût du chant (12)
- (16) Les leçons du goût (13)
- (17) Le goût est une suite du sentiment (13)
- (18) Chacun se prévient sur son goût (13)

Die Bedeutung für *goût* des TLFi wird durch Siron (2002: s.v. *goût*) bestätigt, zum Ersten als ‘die Fähigkeit über Musik zu urteilen’: « faculté de juger qualités et défauts [...] » und zum Zweiten als *goût*: « Préférences d’une époque, d’un groupe, d’un individu » (id.). Rousseau gibt als einziger eine Definition, die der Verwendung bei Rameau entspricht, an, was zeigt, dass dieser Fachbegriff sehr an die Zeit gebunden war:

C’est ainsi qu’on appelle en France l’Art de Chanter ou de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du Chant Francois. On trouve à Paris plusieurs Maîtres du Goût-du-Chant, & ce Goût a plusieurs termes qui lui sont propres; on trouvera les principaux au mot AGREMENS

Le Goût – du Chant consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le tymbre [...] mais tout cela font des graces passagères qui changent sans cesse avec leurs Auteurs (Rousseau 1768: s.v. *goût du chant*, 233).

Es handelt sich hier um ein sehr spezifisches Wort, das sehr exakt auf eine Bedeutung genormt ist, aber nur bei einem Autor so definiert ist.

### 3.1.3 Die Kunst zierlich zu singen

Bei Mattheson wundert sich darüber, dass die Wendung *von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen*, die er *Modulatoria* nennt, kein Eintrag in den damaligen Wörterbüchern findet: « In den Wörterbüchern findet sich weder der Nam noch die Theilung der Kunst zierlich zu singen und zu spielen » (1739: §22).

- (19) *Modulatoria* vocalem & instrumentalem §1
- (20) *Modulatorie* §14
- (21) Kunst zierlich zu singen und zu spielen §2, §3,
- (22) Spiel- und Singe-Kunst §4
- (23) *Moduliren* §6

Im HmT wird die Veränderung der Bedeutung des Begriffs *modulation* beschrieben, denn mit

Beginn des 16. Jahrhunderts ist der Verlust der zentralen und umfassenden Begriffsbedeutung zu konstatieren. [...] In diesem Sinne repräsentiert die Bezeichnung *musica modulatoria* im 17. und 18. Jahrhundert die Kunst der vokalen oder instrumentalen Ausführung eines Musikstücks (HmT: s.v. *modulatio*).

Mattheson hebt die *Modulatoria*, die im 16. Jahrhundert als *Modulation/modulieren* (HmT: s.v. *modulatio*) verbreitet ist, von der Improvisation selbst ab:

Zwar wird nicht erfordert, daß ein Sänger, als solcher, seine Melodien selbst mache oder setze, wohin viele das Wort, Moduliren, deuten wollen; sondern daß eine bereits fertigete Melodie sowohl ohne den geringsten Anstoß nach der Vorschrift, als insbesondere daß er dieselbe anmuthig, geschmuck und künstlich herauszubringen wisse (§6).

Im HmT ist das *Modulieren*, cf. (23), auch heute noch mit der Bedeutung ‘singen’ verbunden. Walther beschreibt *Modulatio* folgendermaßen: « die Führung einer Melodie oder Gesangs-Weise; d.i. die Art und Weise, oder die Manier, womit ein Sänger oder Instrumentist die Melodie herausbringt » (1732: 409). Das Wort *Modulatoria* ist als exakter Terminus erfasst. Mattheson nennt es « *Kunst-Nahmen* » (§1), aber es ist darauf hinzuweisen, dass bei der Orthographie eine Abweichung von anderen Autoren gibt, denn Mattheson verwendet nicht den Begriff *modulatio*, sondern *Modulatoria*. Ein Grund könnte darin liegen, dass der Fachausdruck *modulatio* im 18. Jahrhundert einer weiteren Bedeutungsmodifikation unterlag, zur ‘Ausweichung in eine andere Tonart’ (HmT: s.v. *modulatio*).

### 3.2 Wortfelder

Die Analyse wird sich auf die Wortfelder der Tonhöhe und der Lautstärke beschränken, wobei jeweils Antonyme gegenübergestellt werden.

#### 3.2.1 Tonhöhe

In der Fachsprache der Musik hat es sich schon lange etabliert, dass man in der europäischen Musik von Tönen in einer gewissen vertikalen Vorstellung spricht, wie z.B. mit den Adjektiven dt. *hoch* und *tief* bzw. fr. *haut* und *bas*. Deshalb nennt Grutschus die Töne « dreidimensionale Phänomene » (2009: 307). Das Denken von einem Tonraum wird vom Musikwissenschaftler Dahlhaus geprägt. Es ist für Laien zunächst nicht verständlich. Erst mit der Zeit wird erlernt mit dieser Raummetapher für Tonhöhe umzugehen (ibid.: 13-15).

Die verschiedenen Ausdrücke, die sich dieser Metapher der Tonhöhe bedienen, haben meist ein räumliches Bild als ursprüngliche Bedeutung, wie die folgende Tabelle, in der französische und deutsche Bezeichnungen aus dem

Werk Rameaus (*Code de musique pratique*) und Matthesons (*Der vollkommene Capellmeister*) gegenüberstehen, verdeutlicht:

Französisch (Rameau)	Deutsch (Mattheson)
Puis en montant jusqu'au plus <i>haut</i> (14)	Ein kleinwenig über sich ziehet §11 sondern vielmehr, so viel ich weiß, allemahl <i>empor gehet</i> §37
Point crier dans les <i>hauts usitéz</i> (17)	ie <i>höher</i> sie gehet §15
Filer des sons par demi-tons, tant en <i>montant</i> (17)	bey Stufen-Weise <i>aufwärts steigenden</i> Noten §37
Ports de voix battues en <i>montant</i> (18)	<i>steigende</i> Accente §24 Accent <i>aufwärts</i> §56
la note <i>supérieure</i> (19)	den nächst <i>darüber (...)</i> liegenden Klang §20

Tab. 1: Beschreibung von Tonhöhe in der Höhe, Bewegung aufwärts

Bei der Bewegung in die Höhe kann man ähnliche Tendenzen bei Rameau und Mattheson erkennen. *Monter* hat neben der konkreten auch eine fachsprachliche Bedeutung: « aller du grave vers l'aigu » (PR: s.v. *monter*, I, B, 6.). *Emporgehen* und *über sich ziehen* fehlt laut D die Fachsprachlichkeit.

Das Verb *steigen* jedoch wird bei Plasger (1995: s.v. *steigen*) wie 'aufwärts spielen' als Übersetzung für *monter* angegeben. *Montant* wird mit 'aufsteigend' übersetzt, sodass man dies als fachsprachlich einstufen kann. Außerdem wird im Französischen für *steigen* ein Ziel angegeben: *jusqu'au plus haut*. Die Lage wird auch als Verortung angeben, *les hauts* oder *les bas usitéz* (cf. französische Beispiele in Tabelle 1). Dieses Phänomen findet sich bei Mattheson nicht.

Das Adjektiv *supérieur* und auch das Substantiv *le haut* sind allerdings sowohl bei TLFi als auch bei PR nicht als fachsprachlich gekennzeichnet. Im Zusammenhang mit der Stimme wird hier nicht nur die Lautstärke als Synonym zu *fort*, 'retentissant, sonore' angegeben: « à voix haute » (PR: s.v. *haut*, I, B, 4.), was nicht der Verwendung bei Rameau entspricht. Im Gegensatz dazu ist bei PR die Bedeutung als Tonhöhe angegeben, als Synonym zu *aigu, élevé* (PR: s.v. *haut*, I, B, 4.), sodass man dies als fachsprachlich bezeichnen kann. Dafür

spricht auch das Auftreten von *haut* in Rousseaus *Dictionnaire de musique* (1768: s.v. *haut*).

Der Vergleich von Tonhöhen tritt sowohl bei Mattheson auf (*darüber liegend*), als auch bei Rameau, ist aber in Nachschlagewerken nicht als fachsprachlich verzeichnet. Mattheson verwendet mehrere verschiedene Verben, während Rameau sich vorwiegend auf *monter* beschränkt. *Monter* verfügt aber als einziges wie das deutsche *steigen* über ein gewissen Grad an Fachsprachlichkeit. Bei den Wendungen zur Bewegung in die Tiefe gibt es meist zu jedem Ausdruck bezüglich der Höhe eine Entsprechung, wie man in der nachfolgenden Tabelle erkennen kann:

Französisch (Rameau)	Deutsch (Mattheson)
D'où l'on <i>descend</i> de même jusqu'au plus bas (14)	oder unter sich <i>sincken</i> lässt §11
En commençant par le <i>bas</i> (14)	Accente theils auf- theils <i>absteigend</i> §21
Filer des sons par demi-tons [...] qu'en <i>descendant</i> (17)	<i>fallende</i> Accente §25 doch niemals <i>herunter</i> , sondern vielmehr [...] gehet §37 das gemächliche <i>Auf- und Niederziehen</i> der Sing-Leiter ( <i>scalae</i> ) §44 <i>herauf oder herunter</i> schiesset §43 <i>hinauf oder hinunter</i> gezogen werden § 46
Donner des sons pleins dans les <i>bas</i> également usités (17)	in der <i>Tiefe</i> §15
[la note] <i>l'inférieure</i> (19)	den vorgeschriebenen Klang zwar erst, den <i>unterliegenden</i> §55 den nächst [...] <i>darunter liegenden</i> Klang §20

Tab. 2: Bezeichnungen von Tonhöhe in der Tiefe, Abwärtsbewegung

Im TLFi und im PR ist *bas* eindeutig auch als Terminus definiert, als Synonym zu *grave* (PR: s.v. *bas*, I, A, 5.), ab dem 12. Jahrhundert. Ebenso ist das Wort *descendre* im Zusammenhang mit der Stimme eindeutig auf Tonhöhe bezogen:

« Son, gamme qui descend de l'aigu au grave » (PR: s.v. *bas*, I, B, 4). Ebenso sind die Wörter *fallend* und *absteigend*, *abwärtsgehend* bei Plasger (1995: s.v. *absteigend*) in Bezug auf musikalische Fachbegriffe wie *Intervalle* angegeben, wodurch man auch sie als fachsprachlich bezeichnen kann. Wie es schon bei *supérieur* und *darüber liegender Klang* der Fall war, sind *darunter liegender Klang* und *inférieur* – obwohl sie auch die vertikale Ebene beschreiben und somit zu einer Fachmetapher gehören – in den Nachschlagewerken nicht als Fachausdruck gekennzeichnet.

### 3.2.2 Lautstärke

Bei Mattheson werden insgesamt wenig Aussagen über eine geringe Lautstärke gemacht, wie die folgende Tabelle zeigt:

Französisch (Rameau)	Deutsch (Mattheson)
Puis en <i>affaiblissant</i> de même jusqu'à l'extinction de la voix (14)	Höher sie gehet, desto mehr <i>gemäßiget</i> und <i>gelindert</i> §15
Sons <i>diminués</i> (13) en <i>diminuant</i> (14) <i>diminuer</i> alternativement (18)	

Tab. 3: Bezeichnungen für abnehmende Lautstärke

Bei Rameau kann man zwei unterschiedliche Kategorien erkennen. *Diminuer* (cf. Tabelle 3) bedeutet zunächst 'rendre plus petit' (PR: s.v. *diminuer*, I, 1), allerdings ohne Bezug zur Musik. Bei Plasger findet sich die zutreffende Bedeutung, nämlich « diminuer de volume » (1995: s.v. *diminuer*). Auch ist hier der Begriff *en diminuant* wie bei Rameau gegeben, wodurch man es als fachsprachlich einordnen kann.

Lautstärke kann auch durch Wörter zur Beschreibung von Stärke bzw. Schwäche ausgedrückt werden. Das Beispiel *affaiblissant*, was zunächst die Bedeutung 'rendre physiquement moins fort' (PR: s.v. *affaiblissant*, I, 1) hat, ist

weder im TLFi noch im PR als fachsprachliches Wort gekennzeichnet. Bei Plasger jedoch heißt die Übersetzung von *affaiblir* ‘dämpfen, mildern’, und als intransitives Verb ‘abklingen, schwächer werden’ (1995: s.v. *affaiblir*), so dass man einen fachsprachlichen Bezug erkennen kann.

Im Vergleich dazu wird bei Mattheson *gelindert* (von *lindern*), was so viel wie ‘mäßigen abschwächen’ bedeutet (D: s.v. *lindern*), verwendet und ähnelt somit *affaiblir*. Analog zu *gemäßigt* ist bei *gelindert* keine Fachsprachlichkeit festzustellen, da es meist gemeinsprachlich auftritt.

Bei Beschreibung der größeren und anschwellenden Lautstärke kann man ähnliche Tendenzen erkennen. Einige Wörter gehören zum Wortfeld der *Größe* oder des *Volumens* (cf. Tabelle 4). Dazu zählen z.B. *enfleur*, *plein* (bei Rameau) und *völliger* (bei Mattheson). Eine zweite Kategorie ist die der *Kraft* und *Stärke*, die im Französischen mit *fort* und im Deutschen mit *verstärket* und *kräftiger* vertreten ist. Bei PR wird *enfleur* spezifisch zur Musik eingeordnet: «amplifier un son» (PR: s.v. *enfleur* I, 2). Da es bei Plasger (1995: s.v. *enfleur*) ebenfalls in Bezug auf Stimme und Klang mit ‘anschwellen lassen’ übersetzt wird, kann es zum fachsprachlichen Wortschatz zählen. Bei *völlig*, ursprünglich von *voll*, *gefüllt* (D: s.v. *voll*), kann man den Zusammenhang mit räumlicher Größe erkennen, nämlich das Volumen, aber ohne einen Hinweis auf Fachsprachlichkeit. Ähnlich ist es bei *plein*. Wie bei *völlig* ist es hier die erste Bedeutung ‘qui contient toute la quantité possible’ (PR: s.v. *plein*, A).

Man findet bei den meisten Ausdrücken zur Lautstärke kein Bezug zu musikalischen Sachverhalten. Dies ist bei TLFi nur in Bezug zur Stimme zu erkennen: « à pleine voix » (TLFi: s.v. *plein* I, D, g) und es wird außerdem ein weiterer Hinweis gegeben zum *son plein*: « Son donné par un objet qu’on frappe et qui n’est ni creux, ni vide » (TLFi: s.v. *plein*, H, 1).

Französisch (Rameau)	Deutsch (Mattheson)
En enfant insensiblement jusqu’au plus <i>fort</i> (14)	<i>Verstärket</i> und <i>völliger</i> oder <i>kräftiger</i> heraus gebracht werden soll. §15

à donner des sons <i>pleins</i> (17)	
Sons <i>enflés</i> (13)	

Tab. 4: Bezeichnungen für zunehmende Lautstärke

Obwohl bei Mattheson nur wenige Angaben zur zunehmenden Lautstärke gemacht werden, treten doch beide Wortfelder auf. *Kräftig* bedeutet 'über Körperkraft verfügend' (D: s.v. *kräftig*, 1a), tritt nicht zwingend bei Musik auf. Bei Plasger (1995: s.v. *kräftig*) findet man ein Beispiel zum Gesang vor. *Mit kräftiger Stimme* bedeutet 'd'une voix forte'. *Verstärket* findet sich (D: s.v. *verstärken*, 1) als 'stärker oder stabiler machen'. Im heutigen Gebrauch bedeutet *verstärken* im Französischen *amplifier* (Plasger 1995: s.v. *verstärken*), auch in Bezug auf Musik. Allerdings ist das Verb *verstärken* heute im Deutschen meist auf elektronische Verstärkung der Instrumente als Gegensatz zum akustischen Spiel bezogen. Die Übersetzung von dt. *leise* ist fr. 'bas, doux, faible' und knüpft somit wieder an das Wortfeld *Stärke* an. Fr. *bas* bedeutet im musikalischen Kontext dt. 'tief, sowohl die Tonhöhe als auch die Lautstärke betreffend. Dieses Polysem ist im Deutschen nicht häufig, auch wenn fr. *à voix basse* durch dt. 'mit gesenkter Stimme' zu übersetzen ist (Grutschus 2009: 307-309).

Überraschend ist, dass im *vollkommenen Capellmeister* nie das Wort *laut* oder *leise* verwendet wird. Es wird deutlich, dass sich das Vokabular der Lautstärke sowohl bei Mattheson als auch bei Rameau der Wortfelder aus dem Bereich der *Kraft* und *Fülle* bedient und meist nicht fachsprachlich gekennzeichnet ist.

### 3.3 Bezeichnung von Verzierungen

In diesem Abschnitt der Analyse liegt der Schwerpunkt Bezeichnungen für Verzierungen. Diese dienen zur Improvisation über das Gerüst einer Komposition (Göpfert 2002: 191). Neben der Schwierigkeit der Klassifizierung tritt auch das Problem der Beschreibung von Verzierungen auf, was nicht völlig ausreicht, um als Musiker die Verzierung genau ausführen zu

können. Mattheson bedient sich der Notenschrift, wendet aber ein, dass « sich die Manieren mit Noten schwerlich ausdrücken » (1739: 113) lassen.

### 3.3.1 *Agrément* und allgemeine Bezeichnungen für Verzierungen bei Rameau

Schon zur Zeit Rameaus wurde der Begriff *agrément* nicht einheitlich verwendet. Bouissou beschreibt *agrément* wie folgt: « Sur le plan lexicographique et déjà à l'époque baroque, il existait une confusion entre les termes « agrément » et « ornement » » (1996: 18). Die Notierung und die praktische Umsetzung sind je nach Komponist, Zeit und Land unterschiedlich (id.). *Agrément* erfüllt das Kriterium eines « Mindestgrad[es] an Normierung » (Beile 1997: 53) nicht. Die Bedeutung 'Verzierung einer Melodie' ist aber meist gültig, sodass *agrément* (cf. Beispiel 24) als fachsprachliches Wort angesehen werden kann.

(24) Un agrément (13)

Eine weitere Einengung des Begriffes erfährt *agrément* bei Siron, der diesen Terminus eingrenzt: « genre d'ornements de la musique française du XVII<sup>e</sup> siècle, adoptés plus tard dans le reste de l'Europe » (2002: s.v. *agrément*). Sowohl PR als auch TLFi ordnen *agrément* dem Fachvokabular der Musik zu, meist in Bezug zu älteren Musikstilen (TLFi: s.v. *agrément*, B, 3, a).

### 3.3.2 Die Bezeichnungen für Verzierungen bei Mattheson

Matthesons Synonyme zur *Verzierung* sind um einiges vielfältiger als bei Rameau, aber nicht alle sind fachsprachlich markiert.

(25) der gebräuchlichsten und beständigsten *Anmuthigkeiten und Zierrathen* §16

(26) *Zier-Figuren* §60

(27) *Figuren* oder *Manieren* §16

(28) von den übrigen *Ausschmückungen des Gesanges und Klanges* §36

(29) *Schmuck* §9

*Zierrat*, von mhd. *zjerot* (D: s.v. *Zierrat*), bedeutet 'Verzierung'. Es weder im D, noch bei Plasger noch im HmT als fachsprachliches Wort gekennzeichnet. *Ausschmückung* findet man auch nicht als fachsprachliche Kennzeichnung im D, auch wenn es den Sinn von 'Verzierung' trifft.

Bei dem folgenden Beispiel kommt ein weiterer Begriff für *Verzierung* auf: « Die sogenannten Manieren in der Ton-Kunst hiessen vormahls mit ihrem Kunst-Nahmen Coloraturen oder Figuren [...] » (Mattheson 1739: 111). Die Begriffe *Figur* oder *Coloratura* sind demnach als fachsprachlich einzuordnen und in der Literatur zu finden, z. B. bei Walther (1732: s.v. *coloratura*). Zu den Figuren findet man bei Walther: « Figura, [...] werden überhaupt alle einzelne in der Music gebräuchliche Zeichen, so die Klänge, deren Geltung, die Pause u. ff andeutet, genennet » (ibid.: s.v. *figura*). *Figur* (mhd. *figur*) kommt aus dem Altfranzösischen *figure* und ist in D (s.v. *Figur*) eindeutig als fachsprachlich, nämlich als ausschmückende Tonfolge, markiert. Ähnlich verhält es sich mit *Koloratur*, das vom italienischen *coloratura*, 'Verzierung' kommt und heute « eine mit Läufen und Sprüngen versehen Passage einer Arie » (D: s.v. *Koloratur*) bezeichnet. Im Gegensatz zu den Termini *Figuren* und *Coloraturen* findet man die Wörter *Zierrathen* und *Schmuck* weder bei Walther (1732) noch im HmT.

*Manier* (aus dem altfranzösischen *manière*, D: s.v. *Manier*) findet man nicht bei Walther (1732) im Allgemeinen. Die *Verzierung* ist in D jedoch als Fachterminus gekennzeichnet und der entsprechende deutsche Ausdruck für *agrément*. All dies zeigt, wie groß der Einfluss der Schulen aus Italien und Frankreich auf die deutsche Musiksprache waren. Die Entlehnungen des französischen Vokabulars fanden aus dem Altfranzösischen statt, während das Lehngut aus dem Italienischen später übernommen wurde. Die fehlende Normierung mancher Termini ist möglicherweise dadurch begründet, dass viele musikalischen Neuerungen im 16. und 17. Jahrhundert von Italien ausgingen und dieser Fachwortschatz somit noch relativ neu war (Göpfert 2002: 44).

### 3.3.3 Gegenüberstellung von *Trillo* und *Tremolo*

Als ein Beispiel für eine spezielle Bezeichnung von Verzierung werden die Begriffe *Trillo* und *Tremolo* gegenübergestellt werden. Fälschlicherweise gibt Mattheson den Ursprung des *Trillers* als deutsch an:

Das Wort scheint teutscher Abkunfft zu seyn, vom Drehen: woraus endlich Drillen oder trillen entstanden: [...] unsre Triller oder Driller sind nichts, als abwechselnde Wendungen und Drehungen der Klänge (1739: 115).

*Triller* kommt vom italienischen *trillo*, das wohl einen lautmalerischen Ursprung hat und ist ein « rascher, mehrmaliger Wechsel zweier Töne [...] als musikalische Verzierung einer Melodie » (D: s.v. *Triller*). Dies ist in D die einzige Bedeutungsangabe, die nicht als fachsprachlich ausgewiesen wird. Mattheson verwendet sowohl die Form *Triller* als auch die ursprüngliche italienische *trillo*, wie man an den folgenden Beispielen bei Mattheson sieht:

(30) Trillo §30 Trillette §30

(31) Triller §32

(32) Trillo, sagt er, ist ein Zittern der Stimme (das pflegt man sonst einen Bocks- oder Schafs-Triller zu nennen) § 31

Bei Walther kann man unter dem Eintrag *Trillo* folgendes lesen:

Trillo [...] ist eine Sing- und Spiel-Manier, zu deren expression [...] diese mit der auf dem Papier gesetzten und mit einem tr, oder t bezeichneten Note, wechselseitig behende und scharff angeschlagen wird» (1732: s.v. *Trillo*)

Bei Bouissou wird der Terminus folgendermaßen bezeichnet: « Agrément italien que Caccini [...] décrit comme étant la répétition de plus en plus rapide mais mesurée d'une note. [...] » (1996: 201-202). Ähnlich definiert auch Rameau die Verzierung: « Le tril commence par la note supérieure, & finit par l'inférieure » (1760: 19). Siron (2002: s.v. *trille*) gibt eine ähnliche Definition von *trille*. Im TLFi wird er als musikalischer Fachbegriff bezeichnet (TLFi, s.v. *trille*). Rameau benutzt ein weiteres Synonym: *cadence*.

(33) battement de trils dits *cadences* (13)

(34) on passe au *trils* (18)

Die Bezeichnung *cadence* wird als Synonym zu *trille* erwähnt, weist gleichzeitig jedoch weitere Bedeutungen auf:

tant pour les Voix que pour les Instrumens. C'est souvent la marque qu'on doit battre fort vite alternativement,[...] c'est là proprement la cadence ou le Tremblement à la Françoise (Brossard 1964: 169-170).

Bei TLFi findet man die heutige Version der *cadence*, die aber nicht dem Begriff *Triller* entspricht: « Succession d'accords selon certaines règles harmoniques, terminant une phrase musicale » (TLFi, *cadence*). Hier sieht man, wie sich die Veränderung dieses Begriffes durchgesetzt hat und heute im gleichen Sinne des deutschen Begriffes *Kadenz* (« Akkordfolge als Abschluss oder Gliederung eines Musikstückes » (D: s.v. *Kadenz*)) verwendet wird. Fr. *cadence* 'chute', das vom italienischen Begriff *cadenza* abgeleitet wird, wird in verschiedenen musikalischen Kontexten als fachsprachlich bezeichnet, nicht aber in der Bedeutung einer Verzierung. Dagegen weist Bouissou auf die Bedeutung eines *agrément* hin: « Le terme désigne également un agrément français. Baptisée aussi tremblement [...] » (1996: 48-50).

Nach Siron meint *cadence* außerdem Folgendes: « sorte de trille en usage aux XVII et XVIIIe s. » (Siron 2002: 78). Somit wird die Verwendung von *cadence* als *trille* bei Rameau bestätigt. Das Tremolo kann man mit dem Triller vergleichen. Bei Mattheson kommt es meist in der Schreibweise *tremolo* (cf. (35)) vor (von italienisch *tremolo*, 'zitternd, bebend', D: s.v. *Tremolo*). Dies ist heute in D noch die Bedeutung beim Gesang, nämlich « das starke, als unnatürlich empfundene Bebenlassen der Stimme » (id):

(35) *Tremolo* oder das Beben der Stimme §27

Außerdem bezeichnet *Tremolo* eine besondere Spielart eines Streichinstrumentes (Walther 1732: 614). Bei Bouissou werden dagegen *Trillo* und *Tremolo* nicht getrennt:

Agrément italien qui consiste à créer une oscillation entre deux notes conjointes en commençant par la note réelle et en trillant [...] il prend le nom de trilo [...]. Lorsqu'il se réduit à une ou deux oscillations, il est baptisé tremoletto, [...] (1996: 201).

Zwischen *Triller* und *Tremolo* besteht also keine exakte Trennung, worauf auch Mattheson aufmerksam macht: « Man muß also den Tremolo im geringsten nicht mit dem Trillo oder Trillette vermischen » (1739: §30).

Bei Rameau dagegen findet nur ein Hinweis auf *das Beben der Stimme*, das nach Mattheson auch « Bocks- oder Schafs-Triller » (1739: §31) genannt wird. Dabei kann es zu folgendem Phänomen kommen: « la voix tremblotte & ne forme plus aucun agrément qu'en le chevrotant » (Rameau 1760: 16). *Chevrotter* wird als zitternde Stimme dargestellt (TLFi: s.v. *chevrotter*). Der Bockstriller scheint also aus dem Französischen übersetzt zu sein, ist aber in D nicht zu finden. Bei Plasger ist 'Bockstriller' die Übersetzung von fr. *chevrottement* (1995: s.v. *chevrottement*). Auch bei Siron kann man einen Hinweis darauf finden (2002: s.v. *chevrotant*). Einerseits wird die Bemerkung gemacht, dass dieses Phänomen in der Musik vermieden werden sollte, andererseits ist er ein spezifischer Begriff der Verzierung: « Répétition rapide d'une note, proche de trémolo » (id.). Diese zeigt die polyseme Verwendung und fehlende Normierung des Terminus *tril/Triller* und eine ähnliche Verwendung von *Tremolo* in beiden Sprachen

#### 4 Schluss

Insgesamt sind in der Fachsprache der Musik in beiden Sprachen die Termini nicht immer als solche normiert. Bei der Analyse der unterschiedlichen Kategorien bei Rameau und Mattheson kann man durchaus Ähnlichkeiten erkennen, z. B. bei den Verben zur Singbeschreibung, die im Deutschen allerdings nicht immer fachsprachlich markiert sind.

Die räumlichen Wortfelder zur Tonhöhe, zum Tonraum und zu der Lautstärke sind ebenfalls ähnlich. Hierbei fällt auf, dass Mattheson sich an anderen Sprachen orientiert, denn es kommen hauptsächlich, in Anlehnung an das lateinische Vorbild, Adjektive aus dem Bereich für *Kraft* und *Stärke* (*kräftiger* bzw. *fort*) sowie Volumen (*völliger*, bzw. *plein*) vor.

Bei den Verzierungen ist auffällig, dass Rameau meist nur einen einzigen Fachausdruck verwendet, wie dies bei *agrément* der Fall ist. Die Bezeichnungen bei Mattheson entsprechen nicht immer dem französischen Terminus, auch wenn das Wort einen ähnlichen Ursprung aufweist. Im Vergleich zur heutigen

Musiksprache gibt es bei einigen Fachausdrücken einen Bedeutungswandel. Trotz der fehlenden Normierung handelt es sich um eine Fachsprache, wie die Aufnahme von Termini in fachsprachliche Wörterbücher oder auch spezifische Definitionen in allgemeinen Nachschlagewerken zeigen.

Abschließend ist darauf hinzuweisen, dass bereits in den beiden analysierten Texten noch weitere Wortfelder und Termini untersucht werden könnten. Dies zeigt in Bezug auf die historische Fachsprache der Musik des 18. Jahrhunderts, dass die ältere Fachkommunikation der Musik noch nicht vollständig erforscht ist.

## Bibliographie

### Primärliteratur

- Mattheson, Johann. [1739] 1999. *Der vollkommene Capellmeister: Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hg. von Friederike Ramm*. Kassel et al.: Bärenreiter.
- Rameau, Jean-Philippe. [1760] 1965. *Code de musique pratique ou Méthodes pour apprendre la Musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le Clavecin & l'Orgue, pour l'Accompagnement sur tous les Instrumens qui en sont susceptibles, & pour le Prélude: Avec de Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore*: Facsimile of the 1760 Paris Edition. New York: Broude Brothers.

### Sekundärliteratur

- Beile, Birgit H. 1997. *Gesangsbeschreibung in deutschen und englischen Musikkritiken: fachsprachensprachlinguistische Untersuchungen zum Wortschatz*. Frankfurt am Main et al.: Lang.
- Böning, Holger. 2014. *Zur Musik geboren. Johann Mattheson. Sänger an der Hamburger Oper, Komponist, Kantor und Musikpublizist. Eine Biographie*. Bremen: edition lumière.
- Bouissou, Sylvie. 1996. *Vocabulaire de la musique baroque*. Minerve: Musique ouverte.
- Brandstätter, Ursula. 1990. *Musik im Spiegel der Sprache: Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Stuttgart: Metzler.
- Brossard, Sébastien de. [1705] 1964. *Dictionnaire de musique: contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens, & François, les plus usitez dans la Musique*. Amsterdam: Antiqua.
- D = Scholze-Stubenrecht, Werner. 2011. *Duden Universalwörterbuch*. Mannheim: Duden.
- Göpfert, Bernd. 2002. *Handbuch der Gesangskunst*. Wilhelmshaven: Noetzel (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 110).
- Grutschus, Anke. 2009. *Strategien der Musikbeschreibung. Eine diachrone Analyse französischer Toneigenschaftsbezeichnungen*. Berlin: Frank und Timme.
- Hofmann, Hans-Georg Alexander. 2001. *Die Rolle der Musik in den enzyklopädischen Wörterbüchern des 18. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der musikterminologischen Lexikographie in Deutschland*. Universität Bern: [Diss.].
- HmT = Eggebrecht, Hans Heinrich. 1971 – 2006. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Franz Steiner.
- L = Horn, Herbert; Kervio-Berthou, Valérie; Klausmann, Birgit. 2010. *Handwörterbuch Französisch. Französisch-Deutsch, Deutsch-Französisch*. Berlin/München: Langenscheidt
- MGG = Blume, Friedrich; Heckmann, Elisabeth. 1994-2007. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. (zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher, 27 Bände, aufgeteilt in 10 Sachbände und 17 Personenbände) Kassel: Bärenreiter Metzler.
- Möhn, Dieter; Pelka, Roland. 1984. *Fachsprachen. Eine Einführung*. Tübingen: Niemeyer.

- Paulikat, Frank. 2012. « Musikterminologie in der romanischen Lexikographie ». In: Anja Overbeck, Matthias Heinz (edd.): *Sprache(n) und Musik. Akten der gleichnamigen Sektion auf dem XXXI. Romanistentag (Bonn, 27.09. – 01.10.2009)*. München: Lincom, 141-154.
- Plasger, Uwe. 1995. *Wörterbuch zur Musik: deutsch-französisch, französisch-deutsch*. München et al.: Saur.
- PR = Petit Robert. <<http://pr12.bvdep.com/robert.asp>> (zuletzt eingesehen am 26.09.2016).
- Reinart, Sylvia;Pöckl, Wolfgang. 2015. *Romanische Fachsprachen. Eine Einführung mit Perspektiven aus der Übersetzungswissenschaft*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Rousseau, Jean-Jacques. [1768] 1969. *Dictionnaire de musique*: Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Paris, 1768. Hildesheim: Olms.
- Siron, Jacques. 2002. *Dictionnaire des mots de la musique*. Paris: Editions Outre Mesure.
- Sittner, Sabine. 2008. *Satt, fett und knackig : Sprechen über Klang*. Saarbrücken: Verlag Dr. Müller.
- Störel, Thomas. 1997. *Metaphorik im Fach: Bildfelder in der musikwissenschaftlichen Kommunikation*. Tübingen: Narr.
- . 1992. « Metaphern für musikalische Eindrücke in Wissenschaft und Dichtung ». In: Klaus-Dieter Baumann, Hartwig Kalverkämpfer (edd.): *Kontrastive Fachsprachenforschung*. Tübingen: Narr, 211-222.
- TLFi = *Trésor de la langue française informatisé*. <http://atilf.atilf.fr/>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine (zuletzt eingesehen am 26.09.2016).
- Walther, Johann Gottfried. [1732] 1953. *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*: Faksimile Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1732. hg. von Richard Schaal. Kassel et al.: Bärenreiter.



DIE ZEITSCHRIFT *PROMPTUS* - *WÜRZBURGER BEITRÄGE ZUR ROMANISTIK* ERSCHEINT JÄHRLICH UND WIRD DURCH DEN GEMEINNÜTZIGEN VEREIN PROMPTUS E.V. HERAUSGEGEBEN. SIE RICHTET SICH AN ALLE NACHWUCHSWISSENSCHAFTLERINNEN UND -WISSENSCHAFTLER IM BEREICH DER ROMANISTISCHEN SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFT SOWIE DER FACHDIDAKTIK UND BIETET DIESEN DIE MÖGLICHKEIT, IN EINEM FRÜHEN STADIUM IHRER AKADEMISCHEN LAUFBAHN QUALITATIV HOCHWERTIGE ARBEITEN ZU PUBLIZIEREN. ZUDEM VERSTEHT SICH DIE ZEITSCHRIFT ALS IMPULSGEBER FÜR JUNGE ROMANISTISCHE FORSCHUNG, OHNE SICH DABEI THEMATISCH ZU BESCHRÄNKEN.

**promptus**

**WÜRZBURGER BEITRÄGE  
ZUR ROMANISTIK**

29,99 €

ISSN 2364-6705

ISBN 978-3-946101-02-4

VERLAG DES PROMPTUS E.V.



9 783946 101024