

ISSN 2364-6705

BAND 2

promptus

WÜRZBURGER BEITRÄGE ZUR ROMANISTIK



VERLAG DES PROMPTUS E.V.

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 978-3-946101-01-7

ISSN 2364-6705

© Verlag des promptus e.V., Würzburg 2016

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. Susanne Gehrmann (Berlin)

Prof. Dr. Dieter Ingenschay (Berlin)

Prof. Dr. Johannes Kabatek (Zürich)

Prof. Dr. Irmgard Scharold (Erlangen)

Prof. Dr. Angela Schrott (Kassel)

Dr. Christof Schöch (Würzburg)

Textsatz: Julien Bobineau

Umschlaggestaltung: Julien Bobineau

Druck: BoD GmbH, Norderstedt

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier

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



promptus – Würzburger
Beiträge zur Romanistik

Band 2

Herausgegeben von

Julien Bobineau
Berit Callsen
Martina Gold
Julius Goldmann
Robert Hesselbach
Christoph Hornung
Benjamin Meisnitzer
Paola Ravasio

Verlag des *promptus* e.V.

Inhalt

Die Herausgeberinnen und Herausgeber	9
Vorwort	
Frank-Rutger Hausmann	15
Interview	
Dirk Brunke	25
Der nationalepische Pionier Esteban Echeverría. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des romantischen epischen Gedichts in Hispanoamerika	
Marina-Rafaela Buch	53
<i>Madame Chrysanthème</i> (1887) et <i>Japoneries d'automne</i> (1889) de Pierre Loti entre japonisme et exotisme désenchanté	
Daniel Fliege	77
Le dégoût du cadavre. Une comparaison entre la représentation du corps mort dans le <i>De Miseria Conditionis Humane</i> d'Innocent III et dans son adaptation française <i>Double lay de fragilité humaine</i> d'Eustache Deschamps	
Anja Hennemann	99
El marcador (<i>yo</i>) <i>pienso (que)</i> y sus diferentes funciones	
Sandra Issel-Dombert und Aline Wieders-Lohéac	123
« Nous multiplierons les chansons, les concerts, les spectacles ». L'argumentation de François Hollande face aux attaques terroristes du 13 novembre	

Kerstin Kloster	153
Der Körper als Einschreibungsfläche des weiblichen Gedächtnisses. Eine Analyse der mündlichen Überlieferung in <i>Le livre d'Emma</i> von Marie-Célie Agnant	
Christian Koch	171
Et amen. No? Sul carattere testuale dell'idioletto poliglotta della figura di Salvatore nel romanzo <i>Il nome della rosa</i> di Umberto Eco	
Kai Schöpe	193
Unaufhörliches Suchen – Gaddas Roman <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> als <i>carmen perpetuum</i>	
Janek Scholz	225
Eine Künstlerkooperation 'além das fronteiras' – <i>Banda desenhada de língua portuguesa</i>	
Anastasiya Suslenkova	241
Diskursanalytische Untersuchungen der politischen Rede in Italien am Beispiel der ausgewählten Reden von Silvio Berlusconi und Matteo Renzi	
Ursula Winter	281
Literarisierung von Musik als Intermedialitätsphänomen. Exemplarische Betrachtung der oratorischen Rezeption Dantes und Goethes bei Wolf-Ferrari und Berlioz	

Vorwort der Herausgeber

Liebe Leserinnen und Leser,

Nachdem wir mit der ersten Ausgabe unserer Zeitschrift *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik* gewissermaßen Neuland betreten hatten, waren wir umso erfreuter, welche positive Rückmeldungen wir aus der Fachgemeinschaft erhielten. Gleichzeitig konnten wir ein vermehrtes Interesse junger Romanistinnen und Romanisten feststellen, die sich für dieses Publikationsformat begeistern lassen und darin ihre Forschungen präsentieren wollen. Daher sind wir glücklich, dass Sie nun die zweite Ausgabe unserer Zeitschrift in den Händen halten. Die jetzige Ausgabe beinhaltet auch eine Reihe von Neuerungen: Zum einen dürfen wir in unserem Herausgeber-Team **Benjamin Meisnitzer** (Mainz) begrüßen, der uns ab dieser Ausgabe im Bereich der Sprachwissenschaft unterstützt. Weiterhin ist es im Vergleich zur ersten Ausgabe ein Novum, dass die vorliegenden Beiträge nicht ausschließlich aus der Feder junger Romanistinnen stammen. Mehrere Artikel dieser Ausgabe wurden ebenfalls von romanistischen Nachwuchswissenschaftlern verfasst. Die letzte – und vermutlich auch weitreichendste – Neuerung ist, dass alle veröffentlichten Beiträge in *promptus – Würzburger Beiträge zur Romanistik* für einen Preis nominiert sind. Der Verein *promptus* e.V., der u.a. diese Zeitschrift verlegt und sich der Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses verschrieben hat, hat sich nach dem plötzlichen und viel zu frühen Tod des Würzburger Romanisten Reinhard Kiesler dazu entschlossen, einen Reinhard-Kiesler-Preis auszuloben, mit dem alle zwei Jahre sowohl hervorragende sprach- als auch literatur-/kulturwissenschaftliche Beiträge von jungen Romanistinnen und Romanisten prämiert werden sollen. Das Besondere dabei ist, dass hierbei die Mitglieder des Vereins sowie der wissenschaftliche Beirat dieser Zeitschrift über die nominierten Beiträge der jeweils letzten beiden Ausgaben abstimmen. Die prämierten jungen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler werden zur Preisverleihung mit einem Gastvortrag zu ihrem Beitrag nach Würzburg eingeladen. Darüber hinaus ist der Preis mit jeweils 300.- € dotiert.

In den Rückmeldungen zu unserer Publikation wurde oftmals ein Abschnitt besonders positiv gesehen: Die als Reihe angelegten Interviews mit herausragenden Persönlichkeiten der (deutschsprachigen) Romanistik sollen ein aktuelles Stimmungsbild der wissenschaftlichen Rahmenbedingungen unseres Fachs liefern und diese diskutieren. Dieser Aspekt wird in dieser und den folgenden Ausgaben beibehalten. Julius Goldmann und Christoph Hornung führten dieses Mal ein Gespräch mit dem Freiburger Romanisten Prof. em. Dr. Frank-Rutger Hausmann, der sich intensiv mit der Fachgeschichte der Romanistik und der Geisteswissenschaften beschäftigt hat, über die historische wie aktuelle Situation der Romanistik im Allgemeinen und des wissenschaftlichen Nachwuchses im Besonderen. Im Anschluss an das Interview folgen sodann die in alphabetischer Reihenfolge geordneten Artikel dieses Bandes.

Im ersten Beitrag zum Thema „Der nationalepische Pionier Esteban Echeverría. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des romantischen epischen Gedichts in Hispanoamerika“ geht **Dirk Brunke** (Bochum) auf den argentinischen Dichter Esteban Echeverría in seiner Rolle als lateinamerikanischer Vertreter einer europäisch geprägten Romantik ein. Der Autor zeigt jedoch, dass es zu kurz gegriffen wäre, Echeverría darauf zu beschränken und arbeitet im Weiteren dessen Bedeutung für die Ausbildung einer argentinischen Nationalepik aus.

Marina-Rafaela Buch (Mainz) beschäftigt sich in ihrem Beitrag „*Madame Chrysanthème* (1887) et *Japoneries d'automne* (1889) de Pierre Loti entre japonisme et exotisme désenchanté“ mit einem Roman und gesammelten Essays des französischen Autors Pierre Loti. Die Verfasserin des Beitrags zeigt, dass Loti mit seinen Reiseberichten ein Japan-Bild schafft, das im Westen lange Zeit als überzeichnetes Ideal gilt. Gleichzeitig macht sie deutlich, dass eine Japan-Ästhetik eben nicht nur eine idealisierte Vorstellung, sondern vielmehr eine durch die reale Wahrnehmung korrigierte Repräsentation darstellt.

Einen weiteren französischsprachigen Beitrag liefert **Daniel Fliege** (Paris) mit dem Titel „Le dégoût du cadavre. Une comparaison entre la représentation du corps mort dans le *De Miseria Conditionis Humane* d'Innocent III et dans son adaptation française *Double lay de fragilité humaine* d'Eustache De-

schamps“, in dem er ausführt, inwieweit Ekel in einem Text von Papst Innozenz III. und dessen französischer Übersetzung durch Eustache Dechamps als ästhetisches Prinzip fungiert. Fliege zeigt dabei, dass Deschamps trotz seiner großen Nähe zum Ursprungstext von Innozenz III. stilistische Veränderungen vornimmt. Weiterhin führt er aus, welche unterschiedliche Betrachtung des menschlichen Körpers und seiner Vergänglichkeit sich in den Texten widerspiegelt und somit als Zeugnis unterschiedlicher theologischer Auffassungen gelesen werden kann.

Anja Hennemann (Potsdam) widmet sich in ihrem Artikel „El marcador (*yo pienso (que)*) y sus diferentes funciones“ den verschiedenen Funktionen, die der Diskursmarker (*yo pienso (que)*) übernehmen kann. Hennemann zeigt anhand ausgewählter Beispiele aus dem modernen europäischen Spanisch, dass der Marker kognitive wie pragmatische Relevanz aufweist und führt darüber hinaus den Begriff der ‘kognitiven Partikel’ ein, der die Funktion von (*yo pienso (que)*) beschreibt, wenn Sprecher des Spanischen im Dialog bei der Strukturierung und Versprachlichung ihrer Gedanken Zeit gewinnen wollen.

Auf Grundlage einer empirischen Datenanalyse untersuchen **Sandra Issel-Dombert** und **Aline Wieders-Lohéac** (Kassel) in ihrem Aufsatz „« Nous multiplierons les chansons, les concerts, les spectacles ». L’argumentation de François Hollande face aux attaques terroristes du 13 novembre“ die öffentlichen Reden François Hollandes im Nachgang zu den Pariser Terrorattacken im November 2015. Anhand der quantitativen Auswertung ihrer Daten zeigen die Autorinnen, dass Hollande vor allem die semantischen Bereiche *nation/identité, action* und *terrorisme/peur/guerre* in den Vordergrund rückt und dadurch die Stärke Frankreichs als wehrhafte Nation unterstreicht.

In ihrem Artikel zum Thema „Der Körper als Einschreibungsfläche des weiblichen Gedächtnisses. Eine Analyse der mündlichen Überlieferung in *Le livre d’Emma* von Marie-Célie Agnant“ beschäftigt sich **Kerstin Kloster** (Mainz) mit der Rolle der Frau als Bewahrerin mündlicher Erzähltraditionen in der karibischen Kultur und Literatur. Anhand eines Romans der quebec-kanadischen Schriftstellerin Marie-Célie Agnant, die haitianische Wurzeln besitzt, zeigt die

Autorin auf, dass die mündliche Überlieferungstradition eine Möglichkeit darstellt, ein weibliches Gedächtnis zu stabilisieren und dadurch auch zu etablieren.

In seinem Beitrag zu „*Et amen. No? Sul carattere testuale dell'idioletto poliglotta della figura di Salvatore nel romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco*“ widmet sich **Christian Koch** (Duisburg-Essen/Siegen) der polyglotten Figur des Salvatore in Umberto Ecos *Der Name der Rose*. Koch zeigt nach einigen Vorüberlegungen zur sprachwissenschaftlichen Analyse fiktionaler Texte, dass Salvatores Idiolekt eben keine willkürliche Mischung aus Latein, Deutsch und romanischen Dialekten darstellt. Der Autor zeigt anhand von vier Textpassagen, dass für ein tieferes Verständnis der Sprache Salvatores ein intensiver Einbezug des Kontexts unabdingbar ist.

Kai Schöpe (Berlin) beschäftigt sich in seinem Beitrag „Unaufhörliches Suchen – Gaddas Roman *Quer Pasticciccio brutto di Via Merulana als *carmen perpetuum**“ mit dem italienischen Schriftsteller und Ingenieur Carlo Emilio Gadda. Dabei stellt nicht nur der sehr komplexe Stil Gaddas den Leser vor Herausforderungen, sondern es lassen sich, so macht Schoepe deutlich, zahlreiche Anspielungen auf die Antike in Gaddas Roman finden, was den Autor schließlich zu einem Vergleich mit den Metamorphosen Ovids führt.

Im Zentrum der Analyse des Beitrages von **Janek Scholz** (Aachen) steht die interkulturelle Kommunikation innerhalb einer gemeinsamen Sprachgruppe. In dem Artikel mit dem Titel „Eine Künstlerkooperation ‘além das fronteiras’ – *Banda desenhada de língua portuguesa*“ geht er dabei auf verschiedene Comic-Künstler ein, die allesamt Portugiesisch sprechen, aber dennoch unterschiedlichen Kulturkreisen innerhalb der Gemeinschaft der portugiesischsprachigen Länder angehören. Scholz zeigt dabei auf, dass es bei einem kulturübergreifenden Kooperationsprojekt trotz der gleichen Sprache zu mehreren Schwierigkeiten kommen kann, nämlich dem Zustandekommen von Kontakten, varietätenbedingten sprachlichen Unterschieden, formalen wie inhaltlichen Reibungspunkten sowie unterschiedlichen Adressaten der jeweiligen Comics.

Eine linguistische Analyse der politischen Rede in Italien legt **Anastasiya Suslenkova** (Mainz) mit ihrem Beitrag „Diskursanalytische Untersuchungen

der politischen Rede in Italien am Beispiel der ausgewählten Reden von Silvio Berlusconi und Matteo Renzi“ vor. Die Autorin arbeitet anhand von politischen Reden die rhetorisch-kommunikativen Strategien der beiden italienischen Politiker aus. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass es Renzi vor allem daran gelegen ist, sich als jungen und ehrlichen Politiker darzustellen, während Berlusconi die politische Rede dazu nutzt, sich und sein Handeln zu verteidigen bzw. den politischen Gegner zu attackieren.

Eine der Schnittstellen von Literatur und Musik leuchtet **Ursula Winter** (Eichstätt-Ingolstadt) in ihrem Aufsatz zu „Literarisierung von Musik als Intermedialitätsphänomen. Exemplarische Betrachtung der oratorischen Rezeption Dantes und Goethes bei Wolf-Ferrari und Berlioz“ aus. Die Autorin analysiert die Dante- und Goethe-Rezeption in Wolf-Ferraris *La Vita Nuova* und in *La Damnation de Faust*, einem Werk des französischen Komponisten Hector Berlioz. Die Autorin kommt auf Grundlage der von ihr durchgeführten Analyse zu dem Schluss, dass die bisher bestehenden Theorien in Bezug auf Phänomene der Intermedialität bzw. Intersemiotik differenzierter gestaltet werden sollten.

Die Bandbreite der hier dargestellten Beiträge unterstreicht exemplarisch, wie vielfältig und breit der wissenschaftliche Nachwuchs der Romanistik aufgestellt ist. Wir wünschen uns, dass wir auch in Zukunft jungen Romanistinnen und Romanisten weiterhin helfen können, die Forschungsbandbreite unseres Fachs darzustellen, ohne sie dabei thematisch einzuschränken. In diesem Sinne rufen wir alle interessierten Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler dazu auf, Beiträge zur Veröffentlichung einzureichen. Daneben fördert unser Verein promptus e.V. neben der Verlegung dieser Zeitschrift weitere Projekte für den wissenschaftlichen Nachwuchs der Romanistik: über neue Mitglieder freuen wir uns daher sehr! Alle Informationen finden sich auf unserer Homepage unter <http://www.promptus-ev.de/>

Wir wünschen Ihnen allen eine angenehme und interessante Lektüre!

Die Herausgeberinnen und Herausgeber

Interview mit Prof. (em.) Dr. Frank-Rutger Hausmann

Frank-Rutger Hausmann war Professor für Romanische Philologie (Schwerpunkt französische und italienische Literatur) in Freiburg, Aachen und wiederum Freiburg. Hausmann hat sich zudem intensiv mit der Fachgeschichte der deutschen Romanistik und der Geisteswissenschaften allgemein beschäftigt. Für die zweite Ausgabe der *promptus*-Interviewreihe durften wir ihn nach seiner Perspektive auf die historische und aktuelle Situation der Romanistik befragen. Er arbeitet momentan u.a. an einem Romanistenlexikon, das online veröffentlicht wird, und hat das Romanistenarchiv in Augsburg gegründet.

promptus: *Sehr geehrter Herr Prof. Hausmann, was hat Sie zur Romanistik gebracht?*

Prof. Hausmann: Ich habe mir bereits auf dem Gymnasium, wo ich in Latein, Griechisch als Wahlfach, Französisch und Englisch unterrichtet wurde, auch Italienisch und Spanisch beigebracht, außerdem hat meine Mutter viele Fremdsprachen gesprochen. Fremdsprachenlernen hatte in unserer Familie Tradition. Bereits als Sechsjähriger wusste ich, daß ich später einmal Wissenschaftler werden wollte. Archiv- und Bibliotheksrecherchen habe ich bereits früh durchgeführt, da ich nach Informationen und Dokumenten zu meinem im Krieg verschollenen Vater suchte. Bereits als Schüler habe ich versucht, wallonische Urkunden des 15. und 16. Jahrhunderts zu entziffern, die mein Großvater aus dem Ersten Weltkrieg mitgebracht hatte. Das Interesse an mittelalterlichen Dokumenten konnte ich später im Studium bei Vito Rocco Giustiniani, Spezialist für Neulatein, und Johanne Autenrieth, der ersten Freiburger Ordinaria für Mittellateinische Philologie, professionalisieren. Im Jahr 1968 habe ich bei Giustiniani mit einer Edition der lateinisch verfassten Briefe des Bischofs Giovanni Antonio Campano (1429-77) promoviert, für die ich einige Zeit in italienischen Archiven, vor allem dem Archivio Segreto Vaticano, recherchiert hatte. Ich war danach der letzte Assistent von Hugo Friedrich und wurde noch ein Jahr von seinem Nachfolger

Erich Köhler als Assistent beschäftigt. Ich wechselte dann zur Mittelalterlichen Geschichte und wurde Assistent von Kaspar Elm an der neugegründeten Universität Bielefeld. Nach Abstechern zum Bundeskanzleramt und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) in Bonn kehrte ich nach Freiburg zurück, wo ich von Hans Staub und Vito Rocco Giustiniani mit einer Arbeit zur italienischen Martial-Rezeption habilitiert wurde.

promptus: *Welchen Nutzen und welchen Stellenwert schreiben Sie der Fachgeschichte zu?*

Prof. Hausmann: Bisher hat die Fachgeschichte der Neuphilologien keine große Anhängerschaft gefunden. Fachgeschichte gilt vielfach als ‘uneigentliches Tun’. Sie ist jedoch wichtig, um die Ströme der fachlichen Entwicklungen nachzuvollziehen – so wie es in Forschungsberichten in den Qualifikationsarbeiten ohnehin geschehen muss. Eine fachhistorische Betrachtung ermöglicht zahlreiche Nutzenanwendungen, vor allem Standortbestimmung (Trends und Schwerpunkte), Evaluation (innerer und äußerer Vergleich; Vermeidung von Irrtümern und Wiederholungen), Prognostik von Innovation sowie Beratung von außeruniversitären Einrichtungen (Berufsbezogenheit, Forschungs- und Nachwuchsförderung, Autonomiegebot). Der Fachhistoriker ist immer wieder erstaunt, wie innovativ bereits das späte 19. Jahrhundert war, zumal in der Romanistik. Viele bereits geführte Diskurse sind durch das zuvor thematisierte Desinteresse in Vergessenheit geraten. Nicht von ungefähr gibt es daher für die Geschichte der Medizin, der Natur- und Ingenieurwissenschaften, mit Einschränkung auch der Rechtswissenschaft, eigene Professuren.

promptus: *Welchen Wert hat die Promotion heute?*

Prof. Hausmann: Für eine akademische Karriere ist eine Dissertation unabdingbar und hat einen hohen Stellenwert. Ich sehe sie immer noch als das Rückgrat unseres Fachs an. Ich selber habe 33 Dissertationen betreut, wobei ich mich auch

in Themen eingearbeitet habe, die mir nicht so geläufig waren. In einigen Berufsfeldern, z.B. der Wissenschaftsverwaltung oder in Rundfunk und Presse, ist eine abgeschlossene Promotion erwünscht, ohne dass sie einen Bezug zu dem eigentlichen Berufsfeld haben muss.

promptus: ...*und historisch gesehen?*

Prof. Hausmann: Früher hatte die Promotion in der Romanistik einen höheren Stellenwert. Im Rahmen meiner Beschäftigung mit der Fachgeschichte konnte ich feststellen, dass bis etwa 1920 sehr viele Lehrer promoviert und zusätzlich ein Auslandsstudium absolviert hatten. Lehrer leisteten damals noch einen bedeutsamen Anteil an der geisteswissenschaftlichen Forschung. Ihre Dissertationen waren zwar gediegen, behandelten jedoch mehrheitlich Einzelprobleme. Die Ansprüche sind danach stark gestiegen, denn früher gab es Arbeiten mit dreißig oder vierzig Seiten Umfang. Allerdings ist die Vergabe der Noten *summa* und *magna* heute inflationär geworden, vielleicht, weil ein Druckkostenzuschuss nur bei diesen beiden Prädikaten gewährt wird.

promptus: *Inwieweit ist die Romanistik von gesellschaftlichen Umständen abhängig?*

Prof. Hausmann: Die politische 'Großwetterlage' hat immer über den Rang eines Faches entschieden, und das wird vermutlich auch so bleiben. Historisch gesehen ist die Romanistik ursprünglich eine 'deutsche Erfindung' der Humboldt'schen Universität mit Rückgriff auf die Lachmann'sche Textphilologie. Insofern figurierte die deutschsprachige Romanistik bis zum Ersten Weltkrieg als eine international anerkannte Leitwissenschaft. Zahlreiche Ausländer aus Europa, den USA und Lateinamerika kamen zum Romanistik-Studium nach Deutschland; ich nenne als Beispiele Gaston Paris, Joseph Bédier, Maurice Wilmotte, Hugo von Feilitzen, Anton Gerhard van Hamel u.a. für Frankreich, Belgien, Schweden und die Niederlande. Spätestens durch den Ersten Weltkrieg

brachen diese Kontakte ab. Auch wenn sie sich in den zwanziger Jahren wieder erneuerten, bildete das Jahr 1933 einen nicht zu heilenden Bruch, nicht zuletzt durch die Vertreibung jüdischer Gelehrter aus Deutschland, z.B. der Romanisten Leo Spitzer, Erich Auerbach, Helmut Hatzfeld, um wieder nur einige prominente Namen zu nennen. Nahmen die Emigranten deutschsprachige Forschungen noch wahr, ist ihre Generation inzwischen verstummt. Deutsch ist, zumindest in der Romanistik, keine international anerkannte Wissenschaftssprache mehr. Leider hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte auch die romanistische Verbandskultur in Frankoromanisten, Italianisten, Hispanisten, Katalanisten, Lusitanisten und Balkanromanisten aufgespalten, was zu einem wenig geschlossenen Bild in der Außenwahrnehmung des Faches geführt hat. International ist die deutschsprachige Romanistik weitgehend bedeutungslos. Dieser Befund trifft allerdings vorrangig die romanische Literaturwissenschaft, die auch in den deutschsprachigen Feuilletons nur eine Randexistenz führt. Bedenklich scheint mir die allzu starke Fokussierung auf die Kulturwissenschaft, da hier die Romanistik mit Soziologie, Ethnologie, Geschichtswissenschaft usw. in Konkurrenz tritt. Die Textphilologie und die Mediävistik, einst die Königsdisziplinen der deutschsprachigen Romanistik, sind nahezu in Vergessenheit geraten, ‘große’ Autoren werden nur noch selten bearbeitet, der Fokus verschiebt sich auf periphere Autoren und Themen. Das Interesse am Kunstcharakter der untersuchten Werke ist gesunken. Auch die gesellschaftlichen Verhältnisse (Stichwort ‘Bildungsreform’) spielen eine große Rolle, denn die Studentenzahlen nehmen ständig zu, die Studiengänge werden folglich stark bürokratisiert. Von ‘Einsamkeit und Freiheit’ kann keine Rede mehr sein. Die Lehrerausbildung, an der die Romanistik mit drei Fächern beteiligt ist, bindet große Energien. Die Abschaffung der Bedarfsfrage hat zu einem Überhang an Habilitierten geführt. Die elektronische Ausgabe von Kürschners Gelehrtenkalender listet im Augenblick etwa 750 habilitierte deutschsprachige Romanisten (Sprach- und Literaturwissenschaft) auf.

promptus: *Welche Rolle sollte also die Romanistik Ihrer Meinung nach in der Gesellschaft einnehmen und wie sollte sie auf Veränderungen eingehen?*

Prof. Hausmann: Die Ausbildung von Lehrern ist eine gesellschaftspolitisch höchst wichtige Aufgabe, desgleichen die Ausbildung von Bachelor- und Magisterstudiengangabsolventen. Romanisten sind zudem Sachwalter für die Sprachen, Literaturen und Kulturen all derjenigen Länder, in denen romanische Sprachen gesprochen werden. Das Französische sollte jedoch aufgrund der gemeinsamen Geschichte und des seit Jahrhunderten dauernden engen Kulturaustausches beider Länder eine prioritäre Rolle einnehmen. Da jedoch die französische Sprache und Kultur dabei sind, ihre Attraktivität einzubüßen, woran ein französisches Desinteresse nicht unschuldig ist, sucht das Fach momentan sein Glück in der Lateinamerikanistik. Es ist nicht einzusehen, dass es eigene Lehrstühle für Lateinamerikanistik, aber nicht für Französisch gibt. Was den romanistischen akademischen *cursus honorum* angeht, hat die Romanistik die Veränderungen der Welt noch nicht realisiert. Es ist ein Relikt des 19. Jahrhunderts, dass hierzu-lande Kenntnisse in zwei oder drei Nationalliteraturen von den Anfängen bis zur Gegenwart gefordert werden. Dies ist weder sprachlich noch sachlich zu leisten. In allen anderen Ländern (außer Deutschland und Österreich) findet längst eine Konzentration auf einen Sprachbereich statt, in der Literaturwissenschaft sogar Spezialisierungen nach Jahrhunderten. In der romanischen Sprachwissenschaft ist eine komparatistische Vorgehensweise allerdings leichter möglich. Der Universitätsbetrieb könnte durch die Einführung von Studienjahren, die Bündelung von Prüfungen im Anschluss an diese und die Entlastung von professoralen Verwaltungsaufgaben sicherlich effektiver werden.

promptus: *Halten Sie das Internationalisierungskonzept der EU in diesem Kontext für sinnvoll?*

Prof. Hausmann: Auslandsaufenthalte von Studenten, Doktoranden und gestandenen Forschern sollten gefördert werden, desgleichen bi- und multinationale Forschungsprojekte. Allerdings lehrt meine Erfahrung, dass mehrnationale Projekte häufig an allzu starker Bürokratisierung leiden. Was den Bologna-Prozess angeht, so hat Deutschland ihn m.E. nicht wirklich durchgeführt, man denke an

die Vermischung von Lehramts- und Bachelor-/Magisterstudiengängen oder an Zwei- und Dreifächerabschlüsse, wodurch eine länderübergreifende Vergleichbarkeit nicht wirklich gegeben ist. Im Hinblick auf die Qualifikation hat meiner Ansicht nach die Schweiz das beste Verfahren entwickelt: Hier müssen alle Philologen Schulerfahrung sammeln, was der späteren Lehrtätigkeit zu Gute kommt und die berufliche Absicherung erhöht.

promptus: *Kümmert sich die Politik ausreichend um den wissenschaftlichen Nachwuchs und um die Studienabgänger?*

Prof. Hausmann: Die Politik hat sich meiner Meinung schon lange nicht mehr um die Belange der Geisteswissenschaften gekümmert, soweit nicht die Lehrerbildung betroffen war und ist. Natürlich sind Studiengänge modernisiert worden, es gibt wichtige Förderprogramme, aber es wurde nie bedarfsorientiert ausgebildet. Das Studium ist in vielen Fällen keine ausreichende Qualifikation für die Arbeitswelt. Politik und Gesellschaft konnten bereits dem Magister Artium kein konkretes Berufsbild zuordnen, ebenso wie dies jetzt bei Bachelor- und Masterstudiengängen der Fall ist. Die Ausrichtung auf eine gesellschaftliche Funktion dieser Ausbildung war nie konkret abgestimmt. Eine Basis für eine gemeinsame Ausbildung wird auch von den Landesuniversitäten und den romanistischen Seminaren/Instituten nicht forciert, da sich diese nicht untereinander austauschen und Informationen nicht zusammenführen. Ich persönlich würde zudem die Lehrerausbildung vom Forschungssystem abkoppeln und an Pädagogische Hochschulen auslagern. Das Ideal der Einheit von Forschung und Lehre ist bei der Lehrerausbildung längst eine Illusion.

promptus: *Wie sehen Sie in diesem Zusammenhang die Rahmenbedingungen für eine Promotion heute?*

Prof. Hausmann: Die Bedingungen haben sich im Vergleich zu früher verändert. Konnte ich selber noch im Direktverfahren promovieren, ist dies heute nicht

mehr möglich, und das ist gut so. Über den Nutzen einer Promotion hatten wir schon gesprochen. Ich persönlich sehe Verbund-Promotionen in Graduiertenkollegs und -schulen kritisch. Ich bin der Meinung, dass Promotionen Einzelleistungen sind und bleiben, und jeder Einzelne eine individuelle Themenwahl vornehmen sollte. Angesichts der hohen Qualität der heutigen Dissertation scheint mir eine zweite Schrift, die Habilitationsschrift, entbehrlich. Besonders originelle und/oder grundlegende Dissertationen sollten den Weg zur Professur eröffnen können, wie dies mit den Juniorprofessuren eigentlich gedacht war. In jedem Fall sollte jedoch der Promotion ein berufsqualifizierender Abschluss vorangehen. Im Vergleich mit den Naturwissenschaften und anderen Disziplinen sind die geisteswissenschaftlichen Promotionen viel aufwendiger. Allerdings greifen neue Arbeiten vielfach ältere Befunde auf und betrachten sie in neuem Licht, wohingegen in den Naturwissenschaften ältere Ergebnisse häufig nur noch ein historisches Interesse beanspruchen können. Inwieweit Dissertationen den Gang der Forschung und die Qualität der Lehre überhaupt befördern, müsste einmal grundlegend untersucht werden.

promptus: *Sind Graduiertenschulen ein Gewinn für den Promovierenden?*

Prof. Hausmann: Die sind nett für den Austausch und lästig, wenn sie zur Pflicht werden.

promptus: *Halten Sie die „Publish or perish“-Devise für zielführend in unserem Fach?*

Prof. Hausmann: In Bezug auf die Publikationen empfehle ich, diese nie in Bereichen zu positionieren, die bereits von vielen bearbeitet werden. Seien Sie kreativ und suchen Sie Nischen, und versuchen Sie sich darin mit Begeisterung zu verwirklichen. Ich empfehle insbesondere, Rezensionen zu verfassen, denn dabei lernt man sehr viel, nicht nur von Anderen, sondern vor allem über sich selber. Angesichts der hohen Zahl von deutschsprachigen habilitierten Romani-

sten ist eine Karriere heute alles andere als planbar. Auch ich kenne kurzfristige Arbeitslosigkeit und die langjährige unsichere Beschäftigungssituation aus eigener Erfahrung. Doktoranden sollten sich in jedem Fall Alternativen aufbauen. Dass die Besetzung ausgeschriebener Stellen von der Zahl und der Qualität der Publikationen abhängig ist, glaube ich nicht wirklich. Nur selten werden Publikationen einhellig als positiv oder negativ bewertet, und in welcher Berufungskommission haben die Mitglieder sich wirklich durch umfassende Lektüre aller eingegangenen Schriften kundig gemacht?

promptus: *Haben Sie Tipps für junge Romanistinnen und Romanisten?*

Prof. Hausmann: Über die Grundvoraussetzungen (sehr gute aktive und passive Sprachkenntnisse, Vertrautheit mit allen neuen Medien, Auslandserfahrung, beständiger Fleiß, Offenheit für neue Entwicklungen usw.) brauche ich nichts weiter zu sagen. Nicht minder wichtig ist ein zweites Standbein, z.B. ein ausländischer Studienabschluss, eine Zusatzausbildung für Deutsch als Fremdsprache, mehrere Praktika usw. Ein Promovend sollte bereit sein, ein hohes Arbeitspensum zu leisten, Eigeninitiative zu entfalten und, zumindest auf Zeit, sein Privatleben dem Fortkommen unterzuordnen.

Das Interview führten Julius Goldmann und Christoph Hornung.

Dirk Brunke (Bochum)

Der nationalepische Pionier Esteban Echeverría. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des romantischen epischen Gedichts in Hispanoamerika¹

This article concentrates on the Argentine author Esteban Echeverría who is known as the founding father of Romanticism in the River Plate region. The author of this article intends to show that the importance of Echeverría for the development of Argentine national literature goes beyond the spreading of Romanticist aesthetics. Especially his poem *La cautiva* (1837) has been regarded as the national epic poem of Argentina because it represents national landscape and the early days of national history. However, as the classification of this narrative poem as the national epic poem already indicates, Echeverría also contributed to the presence of this prestigious genre at the River Plate region. By investigating Echeverría's less known verse texts – namely the texts which were read by all Romantics but which have been neglected by literary studies so far – this article illustrates that Echeverría gave decisive impulses for the presence of the epic poem at the River Plate.

1. Einleitung

Dieser Artikel beschäftigt sich mit den frühen Versdichtungen des Argentiniers Esteban Echeverría (1805-1851), der als Gründergestalt der (hispanoamerikanischen) Romantik eine zentrale Stellung in der argentinischen Literaturgeschichte einnimmt. Wie die umfangreichen Feierlichkeiten und Publikationen im Umfeld seines 200-jährigen Geburtsjubiläums zeigen, erfreuen sich seine Schriften

¹ Die folgenden Ausführungen sind im Rahmen meiner Dissertation (*Romantische Subjektivität und das Epos am Río de la Plata*) entstanden. Diese ist Teil des DFG geförderten Projekts *Das Epos unter den Bedingungen der Romantik. Transformation und Reflexion einer unmöglichen Gattung*, das unter der Projektleitung von Prof. Dr. Roger Friedlein an der Ruhr-Universität Bochum durchgeführt wird.

bis in die Gegenwart hinein eines großen Interesses.² Von Seiten der Forschung wurden seine (fiktionalen und essayistischen) Schriften bisher vornehmlich auf ihr nation building-Potenzial hin untersucht (bspw. Jing 2010, Mercado 1996). Wie seine zahlreichen narrativen Texte, seine umfangreichen Versdichtungen und das breitenwirksame Epos *La cautiva* (1837) aber zudem erkennen lassen, kommt Echeverría fernab seiner zentralen Funktion für die Herausbildung einer argentinischen Nationalliteratur des Weiteren die bisher nicht näher untersuchte Rolle zu, im Rahmen seiner literar-ästhetischen Programmatik vor allem die Präsenz der Gattung des epischen Gedichts am Río de la Plata erheblich befördert zu haben. Wie ich im Folgenden anhand seiner frühen Texte aufzeigen möchte, nimmt er schließlich die Rolle eines nationalepischen Pioniers ein, da seine epischen Versdichtungen nicht nur die ersten sind, die die nationale Geschichte in epischer Form besingen, sondern sie werden zudem eine große, das gesamte 19. Jahrhundert überspannende Vorbildfunktion übernehmen. Bevor ich auf Echeverría's Texte zu sprechen komme, soll ein kurzer Blick auf die literarhistorischen und kulturellen Ausgangsbedingungen geworfen werden, in denen Echeverría seine Versdichtungen publiziert. Wenngleich er als nationalepischer Pionier gelten kann, schreibt er dennoch nicht in einem 'epischen Vakuum'.

2. Die epischen Ereignisse der Unabhängigkeit und ihre Literarisierung

Wenn Menéndez Pelayo anerkennend feststellte, dass die drei «mejores epopeyas modernas en lengua española fueron escritas en el continente americano» (Menéndez Pelayo in: Carilla 1958: 302), dann bezog er sich damit auf Ercilla y Zúñigas *Araucana* (1568/1578/1589), Diego de Hojedas *Cristiada* (1611) und Bernardo de Balbuena's *Bernardo* (1624), auf jene frühneuzeitlichen Epen also, die in den kulturellen Zentren des spanischen Kolonialreiches entstanden sind

² Eine übersichtliche Bibliographie zur aktuellen Forschung ist jüngst von Julia Buck (2014) zusammengestellt worden.

oder ihre Geschichte zum Thema haben und deren grundlegende Bedeutung für die Geschichte des Epos in Amerika und Spanien unbestreitbar ist. Die vor allem in der Nachfolge der *Araucana* zu verzeichnende reiche Produktion an epischen Gedichten in Spanien und Spanisch-Amerika konnte hingegen im Río de la Plata-Raum und damit abseits der kulturellen Zentren keinen Niederschlag finden. Gründe dafür sieht Beauchesne in «las múltiples destrucciones de Buenos Aires, las tensiones con los indígenas, la falta de riqueza, el hambre y el desconsuelo son todos aspectos que desprestigian el discurso heroico de las grandes hazañas» (Beauchesne 2013: 218). Eine Ausnahme stellt das 1602 in Lissabon gedruckte Epos *La argentina* dar, in dem der Erzdiakon Martín del Barco Centenera die Entdeckung und Besiedelung des südlichen Brasiliens und des Silberflusses besingt. Allerdings erfährt der Text im *Siglo de Oro* wenig Beachtung. Seine Wirkung wird dieses erste und einzige rioplatensische Renaissance-Epos – das in der aktuellen Forschung übrigens vermehrt in den Blick genommen und in den Kanon der Gründungstexte der argentinischen Literatur aufgenommen wird³ – allerdings erst im 19. Jahrhundert entfalten. Vielmehr ist für die geographische Region an der äußersten Peripherie des kolonialen Spanisch-Amerika zu konstatieren, dass sich erste epische Bestrebungen erst im Umfeld des politisch-kulturellen Selbstfindungsprozesses der Unabhängigkeit abzeichnen. Seit der Publikation von Barco Centeneras Epos und bis in die 1810er Jahre gilt also: «preguntar por la epopeya a comienzos del siglo XIX sólo supone un simple recuento apoyado en las divisiones de las Poéticas o preceptivas» (Carilla 1979: XXI). Eine Ausnahmeerscheinung ist dennoch zu nennen: Die Eposparodie *La Malambrunaida, ó La conjuración de las viejas contra las jóvenes. Poema joco-serio. Dividido en 5 cantos* des Uruguayers Francisco Esteban Acuña de Figueroa (1790-1862) gilt als «el trabajo de mayor aliento en el género épico y en la poesía hispano-americana del tiempo clasicista» (zum Felde 1987: 96). Dieses unvollständige Epos verleitete Alberto zum Felde und Carilla dazu, in Figueroa denjenigen Dichter zu

³ Cf. Martín del Barco Centenera (um 1535-1605): *Argentina y conquista del Río de la Plata, con otros acacimientos de los reinos del Perú, Tucumán y estado del Brasil*. Lissabon: Pedro Crasbeek, 1602. Zur aktuelleren Forschung cf. neben Beauchesne (2013) u.a. Emi Beatriz Aragón Barra (1990).

sehen, dessen schriftstellerisches Potential – ganz im Unterschied zu Barco Centenera – am besten dazu geeignet gewesen wäre, zum rioplatensischen Vergil der Neoklassik aufzusteigen. Dennoch stellen sie lakonisch fest: «no apareció en este continente el poeta que se atreviera a resucitar o remozar la epopeya clasicista y sus octavas reales» (Carilla 1979: XXI). Inwiefern eine Eposparodie auf eine mögliche Wiederbelebung des klassizistischen Epos hindeutet, sei dahingestellt. Schließlich ist es nicht Figueroa, sondern den Dichtern der Unabhängigkeitskriege vorbehalten, erste epische Bestrebungen zu schaffen, auf die sich die großen Epiker der Romantik beziehen werden.

Es genügt ein Blick in die ersten Anthologien rioplatensischer Literatur – *La lira argentina* (Ramón Díaz 1824) und *El parnaso oriental* (Luciano Lira 1835) – die als «parnasos fundacionales» (cf. Achugar 1997) den Grundstein für die nationalen Literaturen gelegt haben und jene Texte kompilieren, die in den Jahren der Unabhängigkeitsbestrebungen entstanden. Hierbei ist es wichtig zu erwähnen, dass die Autoren selbst die epochemachenden Ereignisse als ‘episch’ aufgefasst haben, denn «casi no hay día [...] que no sirviera de fecha propiciatoria para algún canto épico» (Blasi Brambilla 1967: 7). Noch Ricardo Rojas wird die Dichtungen der *Lira argentina* als «primera antología de esa epopeya americana» (Rojas zit. in Ansolabehere 2006: 271) bezeichnen. Neben den unzähligen odas, canciones, himnos, loas, marchas, octavas und sonetos mit ihrer kunstvoll-rhetorischen Ausdrucksweise und ihren zahlreichen mythologischen Anspielungen sind es vor allem die cantos épicos, die die Kriegsthematik, das kollektive Schicksal und die nationalen Gründungsakte im Sinne epischer Themen für die Literatur erschließen. Wie die Titel *Rasgo épico descriptivo de la victoria de Maipu*,⁴ *Triunfo argentino, poema heroico*⁵ sowie *La jornada de Maypo*⁶ mit ihren Gattungsbezeichnungen andeuten, orientieren sich sämtliche Dichtungen dieser Zeit noch stark am hohen Ton und Stil des Neoklassizismus und kommen damit neben der inhaltlichen auch auf der sprachlichen Ebene der epischen Gat-

⁴ Anonym in *Lira Argentina* 186 et seqq.

⁵ Vicente López y Planes in *Lira Argentina* 476 et seqq.

⁶ José Agustín Molina in *Lira Argentina* 211 et seqq.

tung relativ nahe. Außerdem weisen viele der Dichtungen intertextuelle Referenzen auf die Epostradition auf; so beginnt beispielsweise *La jornada de Maypo* mit der Formel «las armas de mi patria alegre canto», deren Anspielung auf das klassische Inventar des epischen Proömiums mehr als deutlich ist. Nicht zuletzt zeichnen sich die Texte dadurch aus, dass sie eine «historia, desde el principio hasta el final» (Blasi Brambilla 1967: 13 et seq.) erzählen und damit eine deutliche Neigung zum Epischen aufweisen. Das gilt freilich nicht allein für Argentinien und Uruguay. Als herausragendes hispanoamerikanisches Beispiel für diese episierenden Tendenzen von Versdichtungen ist José Joaquín Olmedos *Canto a Bolívar. La victoria de Junín* (1825/26) zu nennen, der trotz seiner im Vergleich zum klassischen Epos relativen Kürze oftmals als «poema épico» (Laferl 2010: 52) charakterisiert wird.

Ogleich also die unzähligen und teils umfangreichen epischen Gesänge schon ihres Namens nach nicht über die Länge eines Gesangs hinausgehen und damit die ‘epische Breite’ des Epos vermissen lassen, so zeigt sich jedoch auf der Inhalts- und Ausdrucksebene sowie an intertextuellen Verweisen ein deutlicher epischer Anspruch. Die relative Kürze der epischen Versdichtungen ist durch ihren Entstehungs- und Rezeptionskontext beziehungsweise das zugrundeliegende Literaturkonzept zu erklären. Das Literaturkonzept des beginnenden 19. Jahrhunderts begriff den Terminus *literatura* stets als einen «Schreibakt mit pragmatischer, politischer Funktion» (Janik 2008: 26), denn die Literatur ordnete sich in all ihren Formen dem nationalen Zweck unter. In diesem Sinne sind die *cantos épicos* als patriotische Gebrauchsdichtungen zu verstehen, die einer engen pragmatischen Einbindung unterliegen: In der Mehrzahl beziehen sie sich – auch das verdeutlichen die angeführten Titel aus den Anthologien – auf ein konkretes, zeitlich (mehr oder minder) unmittelbares Ereignis. Die epischen Gesänge der Unabhängigkeitskriege entspringen zwar einem als ‘episch’ angesehenen historischen Moment und orientieren sich (sprachlich und strukturell) an der Gattung des Epos, entbehren aber der epischen Länge, da sie in und für einen bestimmten historischen Moment verfasst wurden. Nicht wenige der kürzeren Dichtungen wurden in Zeitschriften und auf Flugblättern in Umlauf gebracht und

zuallererst verfasst, um auf den Schlachtfeldern, bei Feldzügen oder in Gesellschaft und nicht selten mit Gitarrenbegleitung gesungen zu werden und Nachricht zu geben über die aktuellen Ereignisse, die zur Herausformung der nationalen Identität erheblich beitrugen. Man denke nur an die wegweisende Studie von Benedict Anderson, in der er den lateinamerikanischen Ländern eine Vorreiterrolle in der Entwicklung eines nationalen Bewusstseins zuschreibt und auf die immense Bedeutung der Druckerzeugnisse ('print-communities') im Rahmen des nation building hinweist.⁷ Sicherlich ist es auch der Hektik und Unsicherheit dieser Umbruchzeit zuzuschreiben, dass viele der Autoren nicht die notwendige Ruhe finden, um ihre epischen Entwürfe auszuarbeiten. Erst im Nachhall der *poesía patriótica* – also aus zeitlicher Entfernung zu den Ereignissen – wird es den Autoren der Romantik (Echeverría, Mármol, Hernández) gelingen, den epischen Themen auch eine epische Form zu geben. Da es also im Umfeld der Unabhängigkeitskriege letztlich keinen Vergil gab, der die epischen Ereignisse in die Großform eines Epos goss, bleibt diese Aufgabe den Romantikern überlassen, die schließlich «[e]rst in Verserzählungen, in lyrisch-epischen Rhapsodien oder in geschichtsphilosophischen Großgedichten [...] zur Erfüllung ihres Talents» (Rössner 2000: 181 et seq.) finden. Für die epischen Bestrebungen der Romantiker, die an die *cantos épicos* anschließen und schließlich in der Publikation von Epen münden, nimmt Echeverría die Position eines Wegbereiters ein. Wenngleich er – so möchte ich anhand seiner weniger bekannten Versdichtungen aufzeigen – als nationalepischer Pionier hervortritt, entstehen seine Texte nicht aus einem 'epischen Vakuum' heraus, wie es für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts behauptet wurde. Dies zeigt sich schon allein daran, dass er bewusst an die *cantos épicos* anschließt. Bereits Juan María Gutiérrez – Gründer vater der argentinischen Literaturgeschichtsschreibung und die mit Abstand einflussreichste Person des kulturellen Lebens am Río de la Plata – geht davon aus, dass Echeverría auf seiner Europareise eine Ausgabe der *Lira argentina* mit sich führte, «modelo evidente también de sus composiciones patrióticas» (Ansolabehere 2006: 271).

⁷ Cf. Benedict Anderson 1991, insb. Kapitel IV: „Creole pioneers“.

3. Esteban Echeverría und das Epos

José Esteban Antonio Echeverría (1805-1851) nimmt aus mehreren Gründen eine Vorbildfunktion für die Ependichter der Romantik und die Präsenz des Epos am Río de la Plata ein. Zunächst liegt es auf der Hand, dass er als erster Romantiker Lateinamerikas eine überragende Vorbildfunktion für die gesamte rioplatensische sowie lateinamerikanische Literatur einnimmt. Nach seinem Aufenthalt in Europa (1825-1830), während dessen er nicht nur mit der französischen Romantik in Kontakt trat, sondern auch intensiv die paradigmatischen Texte der deutschen und englischen Romantiker (v.a. Goethe, Eichendorff, Byron, Hugo) studierte, entfaltet sich unter diesem europäischen Einfluss seine romantische Programmatik. Bereits in seiner ersten Versdichtung, *Elvira, o la novia del Plata* (1832), «la obra fundacional del Romanticismo [en América Latina]» (Barcia 2005: 654), werden die typisch romantischen Symbole sowie Handlungs- und Strukturelemente verwendet, die für die Literatur am Río de la Plata eine maßgebliche Beispielfunktion übernehmen sollten: Polymetrie, variables Reimschema, Polystrophik, elegischer Ton, Todes- und Liebesthematik, die Natur als äußeres Abbild der Gefühlslagen der Protagonisten, Lokalkolorit (cf. u.a. Barcia 2004). Da die *Elvira* noch vor Duque de Rivas *El moro expósito* (1833-1834) veröffentlicht wurde, ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass diese umfangreiche Versdichtung der erste spanischsprachige Text überhaupt ist, der sich einer romantischen Programmatik verschrieben hat und somit auch über die Grenzen Argentinien hinaus von Bedeutung ist. Der Gebrauch europäischer Vorbildtexte, aus denen sich auch die oben genannten typisch romantischen Textcharakteristika ableiten lassen und mit denen Echeverría der Romantik am Río de la Plata den Weg öffnete, sorgte nicht nur für Beifall, denn die *Elvira* löste auf Seiten von Vertretern einer neoklassisch geprägten Poetik eine Vielzahl an kritischen Reaktionen aus. So wird Echeverriás Pionierleistung auch darin gesehen, dass die Publikation seines Erstlingswerk zugleich als Startpunkt argentinischer Literaturkritik und somit auch als Diskussion ästhetischer Fragestellungen am Río de la Plata eingeordnet wird. Dies zeigt sich auch daran, dass Echeverría

zugleich der erste Autor am Río de la Plata ist, der als Verfasser literaturtheoretischer Schriften Bekanntheit errang. Zwar legt er mit seinen ästhetischen Essays keine umfassende Literatur-, geschweige denn eine Epostheorie vor, aber dennoch gelingt es ihm, eine fruchtbare und schon zu Lebzeiten rezipierte Definition des Begriffs der nationalen Literatur in Argentinien zu verbreiten, «understanding it to be that literature which reflects native elements in its thematics and serves the purpose of social and political regeneration» (Mercado 1996: 53).⁸ In jedem Falle trägt Echeverría durch seine *Elvira* und durch seine theoretischen Texte erheblich zur Stimulation literar-ästhetischer Fragestellungen bei, bei der immer auch die romantische Hochschätzung des Epos als Nationalbuch mitschwingt.

Dass in diesem Kontext auch das Epos ins Blickfeld rückte, wird schließlich anhand der Publikation des Gedichtbandes *Rimas* (1837) ersichtlich, deren durchschlagender Erfolg das gefeierte Epos *La cautiva* begründet, das als erster Teil der *Rimas* erscheint. Der erste Gesang dieses als «poema épico» (Findenegg 2002: 203) begrüßten Textes schließt an die öffentliche Diskussion von Echeverrias Dichtungen an. Der Eröffnungsgesang hatte bereits vor seiner Veröffentlichung für Aufsehen gesorgt, als er bei einer Lesung des von Marcos Sastre in Buenos Aires gegründeten Salón Literario vorgetragen und stürmisch gefeiert wurde. Am 1. Juli 1837 hatte Juan Maria Gutiérrez in *La Gaceta Mercantil* für denselben Tag die Lesung des ersten Gesangs aus dem bis dahin unveröffentlichten Epos angekündigt. Nur fünf Tage später trug Gutiérrez auf Grund hoher Nachfragen auch den zweiten Gesang vor. Die Mitglieder des politisch-literarischen Zirkels sahen in dem Proömialgesang ihr Anliegen der Begründung einer Nationalliteratur verwirklicht, denn Echeverría realisierte die romantische Forderung nach der *couleur locale* und führte die Pampa als typisch argentinische Landschaftsform in die Literatur ein (cf. u.a. Pagliai 2005: 98 et seq.).

⁸ Echeverrias literaturtheoretische Essays sind im 5. Band der *Obras completas* (1874) erstmals gemeinsam publiziert worden: „Fondo y forma en las obras de imaginación“, „Esencia de la poesía“, „Clasicismo y romanticismo“, „Reflexiones sobre el arte“, „Estilo, lenguaje, ritmo, método expositivo“, „Sobre el arte de la poesía“, „Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales“.

Neben dieser literar-ästhetischen Vorreiterrolle wurde Echeverría ebenso für seine wegweisenden politischen Schriften geschätzt, mit denen er sich, stellvertretend für alle Mitglieder des *Salón Literario*, zusehends auf Konfrontationskurs mit dem föderalistischen Regime von Rosas (1835-1852) begab. Als die politisch-literarische Kommunikationsplattform 1838 schließlich zwangsaufgelöst wurde und ihre unitarisch ausgerichteten Intellektuellen weiteren Repressalien ausgesetzt waren, gründete Echeverría die *Asociación de la Joven Generación Argentina* (später: *Asociación de Mayo*), «un nucleamiento político-cultural destinado a pensar el país y a proponer y ejecutar líneas concretas de acción política para la organización nacional» (ibid.: 100). In der Folge wird die Verschränkung von Politik und Literatur – wie schon in den *cantos épicos* – auch zum grundlegenden Baustein der Romantik am Río de la Plata. Dies wird an den bekanntesten romantischen epischen Gedichten besonders deutlich.

Diese Gemengelage aus Literaturanspruch, thematischer Ausrichtung und nationalliterarischen Bestrebungen ist ein idealtypischer Nährboden für die Gattung des Epos. Obwohl Echeverría sich auf theoretischer Ebene nicht systematisch mit dieser Gattung befasste, so zeugen seine (fiktionalen) Dichtungen zweifellos davon, dass er von den Eposdichtungen und -bestrebungen der europäischen Romantik beeinflusst wurde. Bei einem Blick auf das Œuvre Echeverriás wird sehr schnell deutlich, dass er – abgesehen natürlich von der Lyrik – gerade durch seine Vorliebe für umfangreiche narrative Versdichtungen mit epischer Thematik breitenwirksame Impulse für die Entwicklung narrativer Langgedichte am Río de la Plata gegeben hat, denn «Echeverría ist – wohl stark von Byron beeinflusst – ein Dichter mit ehrgeizigen Entwürfen, die über das Einzelgedicht als situativer Erfahrung hinausdrängen zur dramatischen Verserzählung, zum lyrischen Kleinepos» (Janik 2008: 50).

Wie ich also nun aufzeigen möchte, übte er mit seinen weniger bekannten umfangreichen Versdichtungen auch abseits der bereits genannten (romantischen) Motive auf formaler Ebene großen Einfluss auf die Gattungspräferenzen der rioplatensischen Romantiker aus. Echeverría selbst weist darauf hin, dass der Umfang in der Literatur von Bedeutung ist: «[...]es necesario que la poesía

sea bella, grande, sublime y se manifieste bajo formas colosales» (Echeverría, zitiert in Gutiérrez 1874: XLV). Freilich zeigt sich bei ihm auch die für die Romantik typische Vermengung von Gattungsgrenzen, vor allem die Vermengung von Lyrik und Epik: Echeverría «was the first Argentine poet who on numerous occasions attempted to set up a satisfactory interdependence between lyric-epic motifs» (Mercado 1996: 117).

Neben der bereits erwähnten *Elvira* zeigt sich seine Vorliebe für ausgedehnte Versdichtungen in den vier narrativen Großgedichten, die er während seines montevideaner Exils verfasste: *Avellaneda* (Montevideo 1849), *La insurrección del sud de la provincia de Buenos Aires* (28.01.1849 im *Comercio del Plata*, Montevideo), *La guitarra o primera página de un libro* (15.12.1849 im *Correo de ultramar*, Paris) und schließlich die voluminöse Verserzählung *El ángel caído*, die in Juan María Gutiérrez breitenwirksamer Anthologie *América Poética* (1846-47) als ein Epos mit «ocho cantos y más de cinco mil versos» (zitiert in Arrieta 1958: 106) angekündigt wurde. *El ángel caído*, das letztlich sogar elf Gesänge und nahezu 11.000 Verse umfasst, ist der zweite Teil eines epischen Triptychons, das Echeverrías Anspruch der 'kolossalen' Form widerspiegelt:

El Ángel Caído es la continuación de la Guitarra; pero entre uno y otro poema quedan en blanco algunas paginas de viaje por Europa que no me determino á intercalar en la tercera parte de esta obra por muchas razones. Los principales personajes del Ángel Caído reaparecerán en el Pandemonio. Con este poema daré fin al vasto cuadro épico-dramático en el cual me propongo bosquejar los rasgos característicos de la vida individual y social en el Plata (Echeverría 1870 Bd. II: 7).

El Ángel caído weist starke Anleihen aus der europäisch-romantischen Epostradition auf, die auch die Form des Texts beeinflussten. In Bezug auf die Form des Textes ist hervorzuheben, dass dieses epische Gedicht sich aus «erzählenden, dialogischen, lyrischen und betrachtenden Teilen» (Rauhut 1990: 192) zusammensetzt und somit der von der romantischen Programmatik geforderten Freiheit der Form nahekommt. Diese hybride Textform ist auf die verarbeiteten Intertexte zurückzuführen, denn als bedeutendste Vorbildtexte wurden Byrons romanti-

sches Epos *Don Juan* (1821-24) sowie Esproncedas *El estudiante de Salamanca* (1837-40) bestimmt (Jitrik 1969: 106). Sie zeichnen sich ebenfalls durch ihre Anleihen aus der epischen Tradition aus, welche mit einer romantischen Gattungshybridität verbunden werden. Dieses monumental-epische Großprojekt, das Echeverría als seine bedeutsamste Dichtung ansieht (cf. Batticuore 2006: 19), hat er im Unterschied zur *Insurrección* und zur *Avellaneda* nicht abschließen können. Letzte Dichtungen – Echeverría arbeitete an der *Avellaneda* nicht weniger als zehn Jahre – verarbeiten Episoden der jüngeren Geschichte, nämlich den Kampf der Unitarier gegen das Regime des Föderalisten Rosas. Die *Insurrección del sud* beschreibt die Ereignisse um eine Gruppe von Großgrundbesitzern aus dem Süden der Provinz Buenos Aires (*Libres del sud*), die gegen Rosas konspirieren und deren Erhebung von 1839 – trotz französischer Unterstützung – erfolglos bleibt. Namensgeber des zweiten Gedichts ist der unitarische Gouverneur von Buenos Aires Marco Avellaneda (1813-1841), dessen letzten Lebensjahre und seine Hinrichtung ebenso Gegenstand des Textes werden wie die Schlacht von Faimallá (19. September 1841), in der die Unitarier unter seiner Führung den Truppen Rosas unterliegen und in deren Folge Rosas sein Machtbereich auf das komplette Territorium Argentiniens ausweiten kann.

Die Wahl dieser (mehr oder weniger aktuellen) Ereignisse als Stoff für Epen ist Echeverría ein Anliegen, denn wenn er im Vorwort zur *Insurrección* diesen Text als «Canto consagrado al mas notable y glorioso acontecimiento de la historia Argentina, despues de la revolución de Mayo» (Echeverría 1870 I: 229) bezeichnet, dann wird dadurch die Absicht Echeverrias deutlich, die Ereignisse mittels ihrer Literarisierung und des Verweises auf den Unabhängigkeitskrieg – die Romantiker pflegten einen nostalgischen Blick auf diese Epoche der Kinderstube der Nation – aufzuwerten; schließlich handelt es sich bei beiden historischen Ereignissen um Niederlagen. Im Unterschied zu den epischen Gesängen der Unabhängigkeitskriege wählt Echeverría diese Geschichten des Scheiterns als Thema seiner Dichtungen, «para hacer de la lucha contra el rosismo una gesta casi tan trascendente como Mayo. El modo de lograrlo – y allí reside el poder simbolizador y diferencial cifrado en la palabra poética – es ir más allá de la

historia, es decir, transformar el relato de los hechos en epopeya» (Ansolabehere 2006: 271). Darauf weist bereits der Erzähler der *Insurrección* im letzten Gesang hin:

¡Terrífica, grande, variada epopeya
 La que ellos supieron por sí realizar;
 Jamás pueblo alguno de joven pujanza
 Tan altos ejemplos logró presentar
 Batallas, victorias, desastres pasmosos,
 Hazañas heroicas que anula un revés, [...]

Un día de gloria dieron á la patria,
 Grande como el día que en Mayo lució
 (Gesang III, Abschnitt IX).

Klassischerweise verarbeitet das Epos Ereignisse, die von den glückreichen und kollektiv wirksamen Taten eines vorbildhaften Repräsentanten, also eines Helden, berichten. Zu einem Zeitpunkt (1849), als Rosas Macht noch ungebrochen und eine Rückkehr des Exilanten Echeverría in seine Heimat unmöglich erscheint – letztlich stirbt Echeverría in seinem uruguayischen Exil – ist diese Aufwertung der unglücklichen Geschichte der Föderalisten vielmehr als eine Umdeutung der Funktion des Epos zu werten. Wohingegen die Zeit der erfolgreich durchgeführten Kriege gegen den Kolonialherren Spanien per se episch ist – es handelt sich schließlich um den Gründungsakt der Nation – wird dem Kampf gegen Rosas eine derartige Wertung erst durch seine Literarisierung zum Epos beigemessen.

Ebenso wie *El ángel caído* handelt es sich auch bei diesen beiden Epen um «epopeyas algo heterodoxas» (Ansolabehere 2006: 271), denn auch sie zeichnen sich durch ihre polystrophe und heterometrische Form aus, «donde también hay lugar para el poema dramático, el histórico, el canto lírico, el panfleto político o la discusión filosófica» (id.). Nicht zuletzt legt Echeverría mit den beiden Epen Modelle vor, in denen sich romantische Gefühlslyrik und heroischer Heldengesang in einem narrativen Gesamtwerk vereinigen, «en los que la derrota y el martirio permiten que interioridad lírica y canto heroico convivan» (ibid.: 268).

Zuletzt sei noch Echeverría's Eposvorhaben mit dem Titel *El Peregrinaje de Gualpo* erwähnt, das er während seiner Schiffsreise nach Europa 1825 begann und von dem eine Prosavorlage sowie das auf jener Vorlage basierende versifizierte Proömium und der erste Gesang vorliegen. Da Echeverría hiermit eine Vorlage schafft, die letztlich mit José Mármols romantischem Vorzeigeepos *Cantos del peregrino* (1846/57) auf epische Breite gebracht wird, lohnt ein kurzer Blick auf dieses Eposfragment: Die Prosavorlage wurde 1837 in Buenos Aires in der *Revista del Río de la Plata* veröffentlicht und das (versifizierte) Proömium (*Invocación al Sol*) sowie der Beginn des ersten Gesangs (*Adioses a la Patria*) erstmals gemeinsam im dritten Band der *Obras completas*.⁹ Vielfach wurde angemerkt, dass es sich bei diesem Eposprojekt um die erste amerikanische Adaption der Figur des romantischen Pilgerreisenden handelt, welche zur Veranschaulichung des Exilantentums eingesetzt wird und vor allem durch Lord Byrons breit rezipiertes Epos *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-18) geprägt wurde (cf. Gasquet 2007: 51). An dessen «invocación inicial a las musas, modo de presentación del héroe, despedida de la patria, tono apostrofico» (Amante 2010: 455) werde der Einfluss Byrons besonders deutlich; auch die Figur des mysteriösen, dunkelhäutigen Gualpo, «de presunta ascendencia incaica y constante ánimo melancólico, que viaja al Brasil y arenga allí los negros instándolos a procurar su libertad» (Sola 1968: 66) erinnere an Byron. Wegen dieser Elemente – Freiheitskampf, mysteriöse Herkunft, indigenistische Tendenz und zahlreiche Leserapostrophe – ist die *Peregrinaje de Gualpo* gar als «la síntesis más perfecta para el romanticismo argentino» (Amante 2010: 466) bezeichnet worden. An der Figur des aufständischen Indianers zeige sich die romantische Programmatik der sozialen Unangepasstheit und Rebellion. Die ungewisse Herkunft des indianischen Protagonisten harmoniert mit seiner Vorliebe für die Einsamkeit und die Stille, «para rumiar la culpa que lo provoca un pasado licencioso. Es la figura más extrema del melancólico y hasta podría decirse que la menos estilizada; porque Gualpo no es ilustre, y su pasado resulta incluso un poco oscuro, como su piel» (id.). Es ist ebenso auf intertextuelle Verweise zu Esproncedas Epos *El diablo*

⁹ Esteban Echeverría: „Invocación al sol. Fragmento del 1er canto de un poema titulado Pelegrinaje de Gualpo“. In: Ders. 1871: 220-224.

mundo hingewiesen worden (cf. Agresti 1982). Die Absicht Echeverría, mittels der Exilthematik des heimatlosen Inka und seiner Unangepasstheit einen romantischen Helden zu gestalten, ist nicht nur auf Grund seiner Intertexte offensichtlich. Wie der mit *Invocación al sol* übertitelte erste Gesang erkennen lässt, der an die Tradition der epischen *invocatio* anknüpft, konzipiert Echeverría seinen Text zugleich als ein Epos:

Tú, padre Sol que llenas,
 La inmensa creacion con tu grandeza,
 A quien das vida, fuerza, y fecundizas;
 Tú de América Dios y numen santo
 Que los Incas fervientes adoraron,
 Ven, anima mi canto;
 Inspírame [...]
 Y mi verso elocuente y armonioso
 Sonará en las Antárticas rejiones,
 Y hablará à las naciones
 Del frio septentrion y de occidente
 Con encanto que asombre,
 Y alzarà del olvido, esplendoroso,
 En ecos de la fama que arrebatà,
 El ignorado nombre
 De un hijo de las márgenes del Plata.....
 (Echeverría 1871 Band III: 220f.).

Unter der *invocatio* versteht man die in der Eröffnungstrophe des Epos positionierte traditionelle Anrufung an eine außerhalb des Dichtersubjekts liegende inspirationsgebende Instanz; klassischerweise sind damit die Musen gemeint. Die deutliche Referenz auf dieses strukturgebende Element des Epos ist gepaart mit einer Anpassung dieser epischen Tradition: Im Sinne der romantischen Betonung des Autochthonen ruft der epische Erzähler in der *invocatio* nicht etwa die Musen, sondern die Sonne, die oberste Gottheit der Inka an.

Neben diesen Projekten, in denen sich eine direkte Anlehnung an die Gattung des Epos zeigt, weitet sich Echeverría's Vorliebe für die Versifikation auch dahingehend aus, dass er die traditionellen Gattungsgrenzen nicht nur zwischen Lyrik und Epos, sondern auch zwischen Lyrik und Roman verwischt. Der

Text *Amalia abandonada* von 1831, der eine tragische Liebesgeschichte thematisiert und auf den der Roman *Amalia* (1851) von José Mármol basieren wird – der erste Bestseller am Río de la Plata – trägt den Untertitel „Fragmento de una novela argentina“. Das erste der drei überlieferten Textfragmente ist ein Monolog der Protagonistin, die von ihrem Geliebten erzählt, der sie betrogen und verlassen hat. Nachdem sie im zweiten Teil ihre verlorene Liebe bedauert liegt sie im dritten Teil tot am Strand:

Con la aurora refulgente
 Un cuerpo yerto tendido
 Sobre la arena luciente
 Se vio de blanco vestido.
 Tomad ejemplo, doncellas,
 De esta historieta de amores,
 No vayáis al bosque bellas
 A cojer de amor las flores.
 (Echeverría 1871 Band III: 213)

Obgleich Echeverría dieses Fragment als Roman bezeichnet, bedient er sich dennoch auch hier des Verses. Zudem ist das Metrum innerhalb der einzelnen Abschnitte nahezu ausnahmslos regelmäßig – Teil I: eine 80 Verse umfassende *silva*; Teil 2: 82 *pentasilabos*; Teil III: 40 *octosilabos* – so dass selbst für diesen als „novela“ ausgewiesenen Text eine formale Strukturiertheit gilt, die nicht dem Roman, sondern vielmehr einer formbewussten Versnarrativik entspricht. Allerdings, so zeigt das Textzitat, tendiert Echeverría zu einer lyrischen Ausdrucksweise, die die Narrativität des Textes aufweicht: «Los tres fragmentos que han restado son predominantemente líricos; el plano narrativo está desplazado» (Barcia 2005: 642). Noch deutlicher zeigt sich die Vermengung von Lyrik und Narrativik in seinem „largo poema lírico narrativo“ (ibd.: 654), das den Titel *Rosaura* (1834) trägt und das Pedro Luis Barcia jüngst rekonstruieren konnte. Barcia findet in den *Obras completas* sechs Teile des Gedichts und spricht davon, dass Echeverría damit sogar die Ambition eines «poema extenso» (ibd.: 643) umzusetzen beabsichtigte.

Im vorletzten Fragment (*Invocación*) ist Rosaura tot und ihr Geliebter, der nun als Ich-Erzähler auftritt, ruft sie an, damit sie seinen Gesang inspiriere.

Dass Echeverría ein Verfechter von groß angelegten, narrativen Langgedichten – und eben nicht von Prosatexten – ist, ist außerdem dran abzulesen, dass er seinen letztlich wirkungsmächtigsten Text – die allegorische Erzählung *El matadero* – zu Lebzeiten nicht veröffentlicht hat. Gutiérrez geht sogar davon aus, dass dieser Prosatext von Echeverría ‘nur’ als eine Prosavorlage für *Avellaneda* eingestuft wurde (cf. Ansolabehere 2006). Es war allein die versifizierte Version, die Echeverría wert genug erschien, veröffentlicht zu werden. Diese anscheinend grundlegende Ablehnung von literarischer Prosa äußerte Echeverría zudem in Bezug auf den produktivsten Prosaautor seiner Zeit: In der polemischen Diskussion Sarmientos bemängelt Echeverría zu dessen Publikationstätigkeit, dass dieser keine Gedichte schreibe: «¿Qué cosas ha escrito él que no sean cuentos y novelas [...]? Yo no veo en ellas más que divagaciones fantásticas, descripciones y raudal de cháchara infecunda» (Echeverría zit. in Ansolabehere 2006: 266).

Neben den dargelegten Eposprojekten und -versuchen ist es das breit rezipierte und von der Forschung erschlossene Epos *La cautiva*, das als Echeverrias Meisterwerk bereits seit seiner Publikation die größte Aufmerksamkeit erfuhr. Echeverría beschreibt darin – es umfasst zehn Gesänge und einen abschließenden Versepilg – die Liebes- und Leidensgeschichte von Brian und Maria, einem Ehepaar, das am Rande des von den Europäern besiedelten Territoriums lebt. Die Lektüre des Textes als *foundational fiction* und *national romance* (Doris Sommer) ist – so wird die folgende Darlegung des Inhalts zeigen – naheliegend: Brian ist ein gefeierter Feldherr, der die Siedlungen erfolgreich vor der Barbare der Indianer schützen konnte. Auf Grund dessen ist es vornehmlich der Protagonist Brian, der in Anlehnung an die epische Tradition als epischer Held modelliert wird. Seine Heroizität geht maßgeblich auf seine einzige Kampfsequenz im zweiten Gesang zurück, in der er den ruhmreichsten aller indianischen Anführer (Chañil) besiegen kann. Operé vergleicht diese Kampfsequenz sogar mit der *Araucana*: «El marido es caracterizado en el canto II como héroe épico en una serie de estrofas [...] que insinúan lejanas resonancias de La Araucana» (Operé 2003: 549). Brian und Maria werden allerdings bei einem Indianerüber-

fall gefangen genommen, Brian ist verletzt. Die Stunde Marias ist gekommen: Als die Indianer am Abend nach einem berausenden Fest tief und fest schlafen, kann sie sich und Brian befreien. Sie flüchten ins desierto, wo sie allerhand Widrigkeiten (Hitze, Trockenheit, Durst, Buschbrand, Raubtierangriff) zu überstehen haben; dank Marias übermäßigem Heldenmut können sie sich wacker schlagen, sterben letztlich aber dennoch. Die heldenhaften und aufopferungsbe-reiten Hauptfiguren kämpfen gegen die zwei größten Hemmnisse der Zivilisation – Indianer und unwirtliche Natur – und schaffen mit diesem Akt der Aufopferung für die Nation eine «fundación del cuerpo nacional» (Jing 2010):¹⁰ Im Versepilog beschreibt die Erzählstimme ein Kreuz, das als Erinnerungsort der beiden Liebenden und Märtyrer inmitten der Pampa an der Stelle steht, wo Maria und Brian begraben sind; die Indianer sind vertrieben, das nationale Territorium ist für die Europäer damit erschlossen. Aufgrund dieser episch-heroischen Thematik, seiner Naturbeschreibungen der Pampa und der Darstellung des Gründungsaktes der Nation wurde der Text bereits von Echeverrias Zeitgenossen als das erste national-argentinische Werk überhaupt begrüßt. Seine spürbare Anlehnung an die Epostradition wurde vielfach bescheinigt¹¹ und spiegelt sich schließlich in der Auslegung dieses Gedichts nicht nur als Gründungstext der argentinischen Nationalliteratur, sondern gerade auch als nationales Gründungsepos wider. Es erfüllt in ganz besonderer Weise die romantische Forderung der «creation of myths and heroes as symbols of the nation» (Haberly 1978: 7) und verweist durch seine Struktur zudem auf die prestigeträchtige Tradition des Epos. Der Text ist auf Grund seiner thematischen Ausrichtung also der Anfangspunkt einer genuin argentinischen Literatur und schafft durch seine formale Gestaltung zugleich ein Model für die ihm nachfolgenden Romantiker.

In den narrativen Versdichtungen Echeverrias zeigt sich in jedem Fall – sei es nun bewusst oder architextuell – eine Präsenz des Epos. Diese wird in der Nachfolge Echeverrias das gesamte 19. Jahrhundert durchziehen und schließlich in der Publikation der zwei rioplatensischen Nationalepen münden – José

¹⁰ Jing legt mit ihrem hervorragenden Aufsatz die von Seiten der deutschen Romanistik letzte Analyse von *La cautiva* und *El matadero* vor.

¹¹ Cf. Jitrik (1969: 91) und Operé (2003: 549).

Hernández' argentinisches Gauchoepos *Martín Fierro* (1872/79) und das indianistische Epos *Tabaré* (1888) des Uruguayers José Zorrilla San Martín:

[L]a obsesión por la épica, que desde el romanticismo atravesó todo el siglo XIX europeo, hizo su propio camino en la literatura argentina, animada por el afán de producir, o de encontrar, en medio de acelerados procesos de cambio, una obra que condensara aquellos valores esenciales del genio nacional (Gramuglio 2001: 216).

4. Literarästhetische Auseinandersetzung mit dem Epos

Wie bereits deutlich geworden ist, rückt die Gattung des Epos im 19. Jahrhundert allmählich ins Bewusstsein der rioplatensischen Romantiker. Zunächst ist dies durch die politischen Ereignisse bedingt, die als 'episch' angesehen und auch 'episch' besungen wurden. Sodann, durch die Ausbreitung der romantischen Ästhetik, beschäftigten sich die Romantiker auch fernab der Dichtungen mit dem Epos. Auf die maßgeblich durch Echeverría angeregte literar-ästhetische Diskussion am Río de la Plata habe ich bereits hingewiesen. Wenngleich die *Elvira* – ebenso wie zuvor das Epos *La argentina* von Barco Centenera auf Grund seines minderen literarischen Wertes – zumeist abgekanzelt wurde, so trug sie dennoch zur Verbreitung der romantischen Ästhetik und eben zur Diskussion derselben bei. In diesem Kontext – so ist anhand der weniger bekannten Texte von Echeverría deutlich gemacht worden – rückten die 'kolossalen' Formen und das Epos ins Blickfeld. Schließlich ist einer der Grundbausteine romantischen Gedankengutes die Suche nach den Ursprüngen der Nation. Diese Suche schloss auch die Erschließung des nationalen literarischen Erbes und eben des Nationalepos einer jeden Nation mit ein. So ist es nicht verwunderlich, dass die Romantiker im Rahmen dieser Suche nach den nationalen Ursprüngen – bei der im Übrigen auch die Gaucholiteratur in den Mittelpunkt rückte – auf Barco Centeneras Epos aufmerksam wurden. Das Renaissance-Epos erfreute sich einer einsetzenden Rezeption und positiven Aufwertung. Daran war die breitenwirksame Publikation des Epos

durch Pedro de Angelis¹² von 1836 ebenso maßgeblich beteiligt wie eine Studie des Epos von Juan María Gutiérrez (1873-76).¹³ Gutiérrez hebt in seiner Studie vor allem hervor, dass Barco Centenera als ein Teilnehmer der Expeditionen an den Río de la Plata nur das berichtet, was er auch selbst erlebt oder von den Indianern erzählt bekommen hat; als Beispiel sind indianische Legenden zu nennen. Gutiérrez hebt hervor, dass Barco Centenera damit v.a. im Unterschied zu den cronistas die für die romantische Ästhetik ausschlaggebenden Kriterien der Authentizität und Historizität erfüllt. Auf dieser Basis benutzt Gutiérrez Textstellen von Barco Centenera und stellt sie seinen Texten – wie beispielsweise in den *leyendas guaraní* – als Epigramme voran, um auf die Fundstelle seines (literarischen) Stoffes hinzuweisen (cf. Gutiérrez 1869: 113; 121). Im Falle von *La cautiva* ist zu erwähnen, dass das Motiv der von Indianern gefangenen Christin auf die Episode der Lucía Miranda zurückgeht, die schon Barco Centenera thematisierte. Die Neuausgabe des Renaissance-Epos verdeutlicht demnach auf der einen Seite die teils intensive Beschäftigung der Romantiker mit der Suche nach den nationalen und literarischen Ursprüngen. Auf der anderen Seite griffen die Romantiker aber auch selektiv einzelne Episoden heraus, um diese literarisch neu zu modellieren. Diese Inanspruchnahme des Epos als ‘Fundus’ belegt, dass es den rio-platensischen Romantikern nunmehr darum geht, das vorliegende ‘Rohmaterial’ (indianische Legenden, Kriegsgesänge, Gauchogesang) aufzugreifen und – wie im Falle von *La cautiva* oder auch des *Gaúcho Martín Fierro* – in die Großform des Epos zu gießen: «concebían la poesía primitiva como creación espontánea de los pueblos, u obra de bardos anónimos que, en una lengua inculta pero vigorosa,

¹² Pedro de Angelis Tätigkeit als Herausgeber (*Colección de obras y documentos relativos à la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata. Ilustrados con notas y disertaciones*. Buenos Aires: Imprenta del estado, 1836-1837) umfasst 70 Texte, von denen 57 zum ersten Mal überhaupt in den Druck gelangten und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden; er steht damit an der Spitze des aufkeimenden Interesses für die nationale Vergangenheit. De Angelis hatte eines der wenigen vollständigen Manuskripte von *La Argentina* in seinem Privatbesitz (cf. Josefina Emilia Sabor 1995: insb. 308).

¹³ Juan María Gutiérrez’ Studie, die erstmals in den Bänden VI und VII (1873) sowie XII (1876) der *Revista del Río de la Plata* publiziert wurde, verdeutlicht das anhaltende Interesse an diesem Epos (cf. Gutiérrez 2006).

improvisaban cantos guerreros heroicos que habrían de constituir más tarde la materia de los grandes poemas épicos» (Sánchez Reulet 1961: 295).

Auf Basis dieser Erkenntnisse ist davon auszugehen, dass die rioplatensischen Romantiker ein positives Konzept der epischen Gattung hatten. In dem schon angeführten Textzitat Echeverría über sein Eposprojekt *El pandemonio* wird noch einmal deutlich, dass er mit seinem Epos eine spezifische Verbindung von individuellem Erlebnis und Kollektivität anstrebte:

Con este poema daré fin al vasto cuadro épico-dramático en el cual me propongo bosquejar los rasgos característicos de la vida individual y social en el Plata (Echeverría 1870 Bd. II: 7).

Diese spezifische Verbindung von Individualität und Kollektivität schließt auf der einen Seite stark an die Epostradition an – das Epos als Ausdruck der Seele des Volkes und damit der Kollektivität – zum anderen aber auch an die im 19. Jahrhundert vorherrschende Definition der Lyrik. Diese sieht vor, dass sich das in der Lyrik ausdrückende Subjekt nicht darin erschöpft, das individuelle Einzelne als singular darzustellen, sondern dass die Ich-Aussprache immer zu einer Verallgemeinerbarkeit der Aussage strebt (cf. Horn 1995: 300). Diese Verbindung von Subjektivität und Kollektivität im Epos wurde in dieser Studie schon bei *Avellaneda* und der *Insurrección* angesprochen, mischen sich doch auch hier lyrische Anteile mit epischen Passagen.

Von einem romantischen Standpunkt aus ist in dieser Gattungshybridität kein Widerspruch zu sehen, wenngleich auch die Tradition des Epos anklingt. Die Aufgabe des romantischen Schriftstellers – so Echeverría in erkennbarer Anlehnung an die europäische Romantik und die Konzeption des Genies – bestehe nicht darin, Regelpoetiken zu befolgen, sondern die richtige Form erst noch zu modellieren: «[...]se trata de encontrar ideas y con ellas imágenes, así como las formas literarias para expresarlas, formas que no estarán atadas a las estructuras de un género determinado sino que deben responder al estilo personal, original y espontáneo que le imprime un genio creador» (Batticuore 2006: 27). Abschlie-

ßend sei noch erwähnt, dass die rioplatensischen Romantiker sicherlich auch von Andrés Bello beeinflusst waren. Bello veröffentlichte 1841 eine Studie zur *Araucana* und eine weitere zum *Cid*; zudem beschäftigte er sich auch theoretisch mit dem Epos (cf. Nerlich 1964: v.a. 181 et seqq.). Bello plante ein groß angelegtes Epos mit dem Titel *La América*, dem er die programmatische *silva Alocución a la poesía* und die *Agricultura en la zona torrida* voranstellte und in der er eine die amerikanische Natur und Gesellschaft thematisierende Literatur fordert. Zwischen dem Neoklassiker Bello und den rioplatensischen Romantikern zeigt sich eine Parallele in der Konzeption des Epos, lässt doch Bello in seinem unvollständig gebliebenen Epos nicht nur die Stimme eines Exilanten zu Wort kommen (wie auch Echeverría in *Gualpo*), sondern Bello «se inclinaba [...] a establecer una conexión entre poesía épica y nacionalidad» (Poblete 2013: 115).

5. Schlussbemerkung

Die Bedeutung Echeverrias für die Entwicklung einer nationalen Literatur am Río de la Plata bleibt nicht auf seine allgemeine Funktion als Importeur einer romantischen Ästhetik beschränkt, sondern gerade seine (romantische) Neigung zu umfassenden narrativen Versichtungen machen ihn zu einem nationalepischen Pionier, dessen Kulminationspunkt das immens rezipierte Epos *La cautiva* markiert. Die erzählenden Langgedichte mit kollektiver und heroischer Thematik, die Echeverría verfasst oder geplant und nur teils ausgeführt hat, zeugen mit ihren Anlehnungen an die epische Gattung von einer bisher nicht konstatierten Präsenz des Epos am Río de la Plata in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Gattung des kollektiv wirksamen Heldengedichts gewinnt durch Echeverría am Río de la Plata großen Aufwind. Sowohl in Bezug auf den Inhalt als auch auf die formale Gestaltung der Texte ist zu erwähnen, dass sich bereits bei dem Gründervater der Romantik – ganz zu schweigen bei den ihm nachfolgenden Autoren mit epischen Ambitionen – die romantische Abkehr von Regelpoetiken in den (formalen) Modifikationen der traditionsgesättigten Gattung des Epos zeigen. Wenngleich

eine breite theoretische Diskussion weder bei Echeverría noch bei anderen Romantikern vollzogen wird, so ist das Epos dennoch architextuell weiterhin präsent.

Die Romantiker der zweiten Generation auf beiden Seiten des Río de la Plata bauen ihre epischen Gedichte auf Echeverrías Pioniertexte auf und gehen – im Vergleich zu Echeverría – bewusster mit dem epischen Erbe um: Der Uruguayer Magariños Cervantes beginnt sein historisches Epos *Celiar, leyenda americana* (1852) – Schauplatz ist die Kolonialgesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts – mit einer ausgiebigen invocatio; José Mármol greift Echeverrías Figur des Exilanten auf und schafft mit seinen *Cantos del peregrino* (1846/57) ein Paradebeispiel des romantischen Epos. Das leitende Thema der Erzählstimme ist ein nostalgischer Blick auf die Kinderstube der nationalen Vergangenheit (Unabhängigkeitskriege) und schließlich wird die bei Echeverría vorgezeichnete Gattungshybridität aus Epos und Lyrik in Mármols Pilgerepos programmatisch gesetzt; José Hernández kreiert mit dem *Martín Fierro* (1872/79) das bis in die Gegenwart hinein unangefochtene Nationalepos der Argentinier. Schließlich greift neben Hernández auch José Zorrilla de San Martín die Episode der *cautiva* auf und besingt das Scheitern der Vermengung der Europäer und Indianer in seinem indianistischen Epos *Tabaré* (1888). Allen genannten epischen Gedichten ist gemein, was Echeverría schon in der *Insurrección* und in der *Avellaneda* angekündigt hat: Es handelt sich nicht um Epen, die einen glorreichen Helden der kollektiven Vergangenheit besingen, sondern sie greifen Geschichten des Scheiterns heraus.

Bibliographie

- Achugar, Hugo. 1997. «Parnasos fundacionales. Letra, nación y Estado en el siglo XIX». In: *Revista Iberoamericana*. Vol. 63, N°178-179, 13-31.
- Agresti, Mabel Susana. 1982. «Releyendo los Cantos del peregrino de José Mármol». In: *Revista de Literaturas Modernas*. Vol. 15, 127-139.
- Amante, Adriana. 2010. *Poéticas y políticos del destierro. Argentinos en el Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Ansolabehere, Pablo. 2006. «Preciso es que haya mártires. Los poemas de la derrota heroica». In: Alejandra Laera, Martín Kohan (ed.): *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Viterbo, 265-286.
- Aragón Barra, Emi Beatriz. 1990. *La Argentina. Nueva visión de un poema*. Buenos Aires: Plus ultra.
- Arrieta, Rafael Alberto. 1958. «Esteban Echeverría y el Romanticismo en el Plata». In: Ders. (ed.): *Historia de la literatura argentina. Tomo II. Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata. Las letras en el destierro*. Buenos Aires: Peuser, 17-114.
- Barcia, Pedro Luis. 2004. «Los aportes de Echeverría a la literatura argentina». In: Pedro Luis Barcia, Félix Weinberg (ed.): *Homenaje a Esteban Echeverría 1805-1851*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras y Academia Nacional de la Historia, 7-19.
- , 2005. «Las obras ignoradas de Echeverría». In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Vol. 70, N° 281-282, 635-655.
- Barco Centenera, Martín del. 1602. *Argentina y conquista del Río de la Plata, con otros acaecimientos de los reinos del Perú, Tucumán y estado del Brasil*. Lissabon: Pedro Crasbeek.

- Batticuore, Graciela. 2006. «La formación del autor. Apuestas, retos y competencias». In: Alejandra Laera, Martín Kohan (edd.): *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Viterbo, 15-41.
- Beauchesne, Kim. 2013. «La glorificación de la periferia del Nuevo Mundo: representaciones de Cabeza de Vaca en La Argentina (1602) de Martín del Barco Centenera y otros textos fundacionales del Río de la Plata». In: Rodrigo Cacho Casal, Anne Holloway (ed.) *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: Centros y periferias*. Woodbridge: Tamesis, 217-232.
- Blasi Brambilla, Alberto (ed.). 1967. *Antología de la poesía hispanoamericana: La independencia*. Buenos Aires: Huemul.
- Buck, Julia. 2014. *Bibliografía selecta: Esteban Echeverría*. Berlin: IAI.
- Carilla, Emilio. 1958. *El romanticismo en la América Latina*. Madrid: Gredos.
- , 1979. *Poesía de la independencia*. Caracas: Ayacucho.
- Díaz, Ramon (ed.). 1824. *La lira argentina, ó coleccion de las piezas poéticas, dadas a la luz en Buenos-Ayres durante la Guerra de su independencia*. Buenos Aires.
- Echeverría, Esteban. 1870. *Obras completas*. Ed. Juan María Gutiérrez. Band I: Poemas varios. Buenos Aires: Mayo.
- , 1870. *Obras completas*. Ed. Juan María Gutiérrez. Band II: El Ángel caído. Buenos Aires: Mayo.
- , 1871. *Obras completas*. Ed. Juan María Gutiérrez. Band III: Poesías varias. Buenos Aires: Mayo.
- , 1874. *Obras completas*. Ed. Juan María Gutiérrez. Band V: Escritos en prosa. Buenos Aires: Mayo.
- Findenegg, Eva. 2002. «¿El gaucho malo o el gaucho bueno? La novela histórica Caramurú por Alejandro Magariños Cervantes». In: Barbara Buchenau, Annette Paatz (edd.): *Do the Americas have a common literary history?* Frankfurt a.M.: Peter Lang, 201-228.

- Gasquet, Axel. 2007. *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gramuglio, María Teresa. 2001. «De Los Raros a La guerra Gaucha. La cuestión de la epopeya nacional en la literatura argentina alrededor de fin de siglo». In: *Fines de siglo y modernidad. Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata Agosto de 1996*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 215-219.
- Gutiérrez, Juan María. 1869. *Poesías*. Buenos Aires: Mayo.
- , 1874. «Noticias biográficas sobre don Esteban Echeverría». In: Esteban Echeverría: *Obras completas*. Ed. von Juan María Gutiérrez. Band V: *Escritos en prosa*. Buenos Aires: Casavalle, I-CLII.
- , 2006. «Estudio sobre La Argentina y conquista del Río de la Plata y sobre su autor don Martín del Barco Centenera». In: Ders.: *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*. Caracas: Ayacucho, 21-43.
- Haberly, David. 1978. «Captives and infidels: the figure of the Cautiva in Argentine Literature». In: *The American Hispanist* Vol. IV, Nº 12, 7-17.
- Horn, Eva. 1995. «Subjektivität in der Lyrik: Erlebnis und Dichtung, lyrisches Ich». In: Miltos Pechlivanos (Ed.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 299-310.
- Janik, Dieter. 2008. *Hispano-amerikanische Literaturen. Von der Unabhängigkeit bis zu den Avantgarden (1810-1930)*. Tübingen: Francke.
- Jing, Xuan. 2010. «Sacrificio sublime, sacrificio obscuro. La fundación del cuerpo nacional en La Cautiva y El Matadero de Esteban Echeverría». In: Robert Folger, Stephan Leopold (edd.): *Escribiendo la Independencia. Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*. Frankfurt: Vervuert, 97-124.

- Jitrik, Noé. 1969. «Aproximación a Echeverría y su tiempo». In: Ders.: *El Matadero et La Cautiva de Esteban Echeverría suivi de trois essais de Noé Jitrik*. Paris: Annales littéraires de l'Université de Besançon, 77-115.
- Laferl, Christopher. 2010. «La homogeneización discursiva de la nación en la época de la Independencia: Bolívar – Olmedo – Bello». In: Stephan Leopold, Robert Folger (edd.): *Escribiendo la Independencia. Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*. Frankfurt: Vervuert, 45-62.
- Lira, Luciano (ed.). 1835. *El Parnaso Oriental, ó Guirnalda Poética de la República Uruguaya*. Montevideo: Imprenta oriental.
- Mercado, Juan Carlos. 1996. *Building a nation: the case of Esteban Echeverría*. New York: University Press of America.
- Nerlich, Michael. 1964. *Untersuchungen zur Theorie des klassizistischen Epos in Spanien (1700-1850)*. Genf: Droz.
- Operé, Fernando. 2003. «La Cautiva de Echeverría: el trágico señuelo de la frontera». In: *Bulletin of Spanish Studies* Vol. LXXX, N° 5, 545-554.
- Pagliai, Lucila. 2005. *Manual de literatura argentina (1830-1930)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Poblete, Juan. 2013. «Andrés Bello y la lectura: prácticas autoriales y lectoras en el espacio público americano». In: Katja Carrillo Zeiter, Monika Wehrheim (edd.): *Literatura de la independencia, independencia de la literatura*. Frankfurt: Vervuert, 107-134.
- Rauhut, Franz. 1990. «Romantisch wird er ein argentinischer Patriot. Esteban Echeverría: El angel caído». In: Ders. (ed.): *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von Anbeginn bis ins 20. Jahrhundert*. Konstanz: Rauhut, 192-195.
- Rössner, Michael (ed.). 2000. *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Metzler.

- Sabor, Josefina Emilia. 1995. *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina. Ensayo bio-bibliográfico*. Buenos Aires: Solar.
- Sánchez Reulet, Aníbal. 1961. «La poesía gauchesca como fenómeno literario». In: *Revista Iberoamericana* Vol. 26, 281-299.
- Sola, Graciela de. 1968. «Los Cantos del Peregrino de José Mármol». In: *Comentario*. Vol. 60, 64-71.
- Sommer, Doris: «Foundational Fictions. When History Was Romance in Latin America». In: *Salmagundi* Vol. 1 82/83 (1989), 111-141.
- Zum Felde, Alberto. 1987. *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura. Del coloniaje al romanticismo*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.

Marina-Rafaela Buch (Mainz)

Madame Chrysanthème (1887) et Japoneries d'automne (1889) de Pierre Loti **entre japonisme et exotisme désenchanté**

The novel *Madame Chrysanthème* (1887) and the essays collected in *Japoneries d'automne* (1889) written by French travel author Pierre Loti offer a paradoxical view of Japan during the Meiji period. In both travel writings, the author is torn between aesthetic japonism – which spread all over Europe at the end of the 19th century – and exotic expectations, i.e. the picturesque fascination of the Other. The latter, however, remains unsatisfied throughout his stay. In both writings, Pierre Loti provides an insight into Japan that entirely reflects the spirit of his time. Thereby, he contributes to an image of Japan, which will long remain vivid in the Occident. Contemporaries perceive Loti's representation of Japan as a realistic testimony, tinged with both sensory impressions and his highly ambiguous feelings towards the distant country, which in the end remained incomprehensible to him.

1. Introduction

L'écrivain-voyageur Pierre Loti (1850-1923) écrit et publie de nombreux romans et récits de voyage qui s'inspirent de ses traversées maritimes et de ses séjours vécus dans des pays lointains durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Ainsi, presque tous les ouvrages de cet auteur sont imprégnés d'exotisme et d'éléments autobiographiques. De ces pays lointains peu connus du public français, il rapporte des impressions de voyage où les atmosphères tiennent une place plus grande que les intrigues, mais aussi des récits d'amours insolites vécus dans des cadres exotiques. C'est en 1885 que Pierre Loti découvre le Japon dans sa fonction d'officier de marine et dans le cadre de la campagne d'Extrême-Orient où son navire est engagé dans la guerre franco-chinoise.¹ Il séjourne du 8 juillet au

¹ Les voyages de Loti en Extrême-Orient s'insèrent dans l'histoire française de la colonisation : après la défaite de 1870 et l'effondrement du Second Empire, la Troisième République, marquée par la volonté de s'assurer un nouveau prestige national, poursuit une expansion coloniale qui, avec la prise du Tonkin en 1883, va s'étendre à l'Asie.

12 août à Nagasaki, puis revient au Japon au cours du mois de septembre 1885. Jusqu'au mois de novembre, il visite de nombreux sites sur l'archipel japonais, notamment Kyôto et Tôkyô.

Le roman *Madame Chrysanthème* (publié en 1887) s'inspire de son premier séjour à Nagasaki, tandis que l'ouvrage *Japoneries d'automne* (publié intégralement en 1889) retrace son parcours qui l'emmène vers les sites les plus célèbres du Japon.² *Madame Chrysanthème* est le premier roman écrit par Pierre Loti sur le Japon et sans aucun doute celui qui a remporté le plus grand succès, puisqu'il a inspiré à André Messager dès 1893 une comédie lyrique qui donnera naissance, en 1904, au célèbre opéra de Puccini, *Madama Butterfly*. Quant aux *Japoneries d'automne*, elles rassemblent neuf essais qui ont été publiés dans des revues littéraires et culturelles prestigieuses où figuraient les grands noms de la littérature ou du journalisme français, comme par exemple Ferdinand Brunetière (1849-1906) et Francis Charmes (1848-1916) (la forme de ces essais se prêtant alors à une étude qui se veut ethnographique et scientifique).³ Pierre Loti nous offre donc avec ces deux ouvrages une représentation du Japon qui reflète l'esprit de son temps, et contribue en même temps à forger une image de ce pays qui restera encore longtemps vivace en Occident. Sa représentation du Japon est perçue par ses contemporains comme un témoignage réaliste, teinté d'impressions sensibles, traduisant en même temps ses sentiments fortement ambigus à l'égard de ce pays lointain. Notre étude s'attachera à démontrer que la représentation du Japon de Loti est partagée entre une fascination pour les pays 'exotiques', sous

² Nous rappelons que Loti a écrit un deuxième roman sur le Japon, *La Troisième Jeunesse de Madame Prune* (1905), qui se réfère à son troisième séjour au Japon, quinze ans plus tard, entre décembre 1900 et octobre 1901. Ce roman ne fera pas partie de cette étude.

³ Pour citer quelques exemples, on peut nommer « Toilette d'impératrice », publié en 1888 dans *La Grande Revue*, « La Sainte Montagne de Nikko », publié en 1888 dans la *Nouvelle Revue*, ou « L'impératrice Printemps », publié en 1888 dans la *Revue des Deux Mondes*. Pour plus d'informations, voir Funaoka (1988: 80).

l'influence du japonisme en vogue à son époque,⁴ et une frustration personnelle liée au désenchantement ressenti face à un pays qui ne répond finalement pas aux attentes de cet écrivain-voyageur. Selon Jean-Marc Moura dans l'avant-propos de son ouvrage *Lire l'exotisme*, publié en 1992, l'exotisme se caractérise par la rêverie du lointain, un désir qui se retrouve tout au long des œuvres de Pierre Loti. L'origine de l'exotisme résiderait dans le désir d'un ailleurs plus beau et plus surprenant que la réalité. L'écriture exotique met en scène un univers singulier, comique ou pittoresque, aux antipodes de la monotonie de la vie ordinaire. L'exotisme est alors une évasion vers des mondes différents : les univers et cultures dissemblables aux nôtres nous permettent de conforter notre identité et de concevoir l'altérité comme une différence enrichissante, grâce à l'étonnement né de la distance et de l'étrangeté.⁵

Dans un premier temps, nous analyserons l'empreinte du japonisme dans la perception du Japon, se manifestant dans un sentiment de déjà-vu de ce Japon insolite et intéressant, ce qui s'exprimera en particulier dans une descrip-

⁴ La découverte de l'art japonais par les Occidentaux dans la seconde moitié du XIX^e siècle est à l'origine du mouvement nommé « japonisme », un terme aujourd'hui réservé à l'art et à la peinture en particulier. Le *Trésor de la Langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1689-1960)*, lui, définit le « japonisme » comme un « intérêt pour ce qui vient du Japon, en particulier pour l'art japonais » (1983: 652). A partir de ce terme, se sont créées rapidement d'autres expressions, comme « japonerie » ou « japonaiserie » désignant soit un « objet d'art [...] provenant du Japon ou de style japonais », soit un « goût pour l'art, la civilisation japonaise », soit une « connaissance du Japon, de ses usages » (ibid.: 651). Le terme « japonaiserie » ajoute une connotation superficielle, voir péjorative à ce phénomène. Le japonisme peut être décrit comme un enthousiasme stéréotypé et un engouement pittoresque des contemporains européens pour tous les objets d'art et ouvrages artisanaux considérés comme typiquement japonais. Ainsi, le japonisme est étroitement lié à l'exotisme, c'est-à-dire à la fascination pour l'« Autre ».

⁵ Dans cette étude, nous nous appuyerons sur les écrits théoriques de Jean-Marc Moura, auteur et spécialiste de la littérature exotique, et Michaël Ferrier, auteur et spécialiste de la relation entre le Japon et la France. Naturellement, il ne faut pas omettre l'ouvrage révélateur *Orientalism* d'Edward W. Said, démontrant la relation entre Occident et Orient, un rapport entre colonisateur et colonisé, marquée par « a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony » (2003: 5). Toutefois, en ce qui concerne le Japon, ce rapport n'est pas tout à fait le même, puisque le Japon n'a jamais été colonisé, ce qui constitue une exception dans le régime colonial de l'époque, puisque ce pays a subi le contact occidental sans pour autant voir son intégrité territoriale menacée. Au contraire, ce pays va lui-même participer à un impérialisme menaçant. Ceci fait du Japon un pays qui, surtout après ses victoires contre la Chine et la Russie au tournant du XIX^e siècle, « fait peur à l'Occident car il est à son image : impérialiste, bien armé et arrogant » (Pavé 2013: 83).

tion impressionniste du paysage nippon. Ensuite, nous nous pencherons sur la fonction de l'ambiguïté et du paradoxe dans la représentation de ce pays jonglant entre les extrêmes, illustrée par le double registre de l'esthétisme ou du merveilleux et de la cruauté ou du monstrueux. Puis nous observerons dans les ouvrages de Loti le discours d'un exotisme désenchanté imprégné de déception vis-à-vis de l'Empire du Soleil Levant. Cela nous conduira à examiner de plus près les thèmes de l'ennui et de la nostalgie caractéristiques de cet exotisme fin-de-siècle.

2. Le déjà-vu de l'étrangeté nipponne : une projection de l'Europe sur le Japon

C'est avec une certaine idée du Japon que Pierre Loti a quitté l'Europe au printemps 1885 pour une mission en Extrême-Orient. Depuis les années soixante, la France s'enflamme pour l'Empire du Soleil Levant, qui offre une matière inédite à l'imaginaire (extrême)-oriental.⁶ C'est surtout l'Exposition Universelle de Paris en 1867 qui aura un impact considérable sur la création artistique en France.⁷ Le Japon est dans « l'air du temps » et Loti s'est donc fait, avant son départ, une certaine idée du pays qu'il va bientôt découvrir. Arrivé au Japon, cet écrivain-voyageur va tout de suite associer le paysage réel qu'il découvre aux représentations picturales qu'il a déjà pu admirer en France sur des objets d'art : potiches, bibelots ou tableaux de laque ornés de ces motifs japonais tant prisés en Europe. Pour reprendre une expression de Jean-Pierre Melot dans son article « Pierre Loti, entre japonisme et japonaiseries », c'est « à travers le

⁶ L'ailleurs, c'est-à-dire l'Orient dans sa diversité, est donc considéré comme un « territoire du mythe : espace où survit le mythe et que gouverne le mythe » (Mourra 1998: 59). Cette conception féérique de l'« Autre » est accompagnée de caractéristiques comme la sensualité, l'excès et – dans le cas du Japon – d'un esthétisme fascinant qui font rêver les contemporains européens de l'époque.

⁷ C'est la première fois que le Japon participe officiellement à l'Exposition Universelle de Paris qui va inaugurer la véritable ère du japonisme. Les visiteurs peuvent y admirer pour la première fois une maison japonaise ornée d'objets typiques et où des femmes japonaises, portant le costume traditionnel du Japon, le kimono, leur servent le thé selon la cérémonie rituelle. Pour plus d'informations, voir Meyrat-Vol (2000: 135).

masque déformant d'un japonisme florissant en France que l'écrivain contemple le pays » (2000: 32).

Cette image pour ainsi dire « toute faite » des paysages japonais et de la culture japonaise surgit dès son arrivée au Japon en juillet 1885, quand son navire accoste à Nagasaki. Les premières impressions de Loti tournent autour de cette étrangeté nipponne qu'il découvre dans la réalité et dont il fait part au lecteur dans *Madame Chrysanthème* : « Toute cette nature exubérante et fraîche portait en elle-même une étrangeté japonaise ; cela résidait dans je ne sais quoi de bizarre qu'avaient les cimes de montagnes et [...] dans l'in vraisemblance de certaines choses trop jolies » (1990: 49). L'étrangeté japonaise désigne ici ce côté artificiel, quasi factice, que Loti attribue à la nature japonaise : les expressions choisies « je ne sais quoi de bizarre », « invraisemblance », « trop jolies » donnent au lecteur l'impression qu'il ne s'agit pas là d'une nature réelle, « normale », mais d'un paysage « recomposé » selon des critères mystérieux par la main d'un artiste invisible. Le Japon découvert par Loti semble ainsi tout à fait correspondre aux idées qu'il avait pu se faire en France. Ce Japon deviné, imaginé avant le départ, Loti le reconnaît à chaque détour de chemin et la découverte de ce pays prend ainsi des allures de déjà-vu : « Je l'avais deviné, ce Japon-là, bien longtemps avant d'y venir » (ibid.: 64). En associant le Japon à ses idées préconçues, l'auteur voit dans ce pays la confirmation d'une matière exotique rêvée qu'il découvre maintenant dans la réalité. Dans les *Japoneries d'automne*, Loti constate que les sites imaginés sont bel et bien réels : « Sur des écrans, sur des porcelaines, on a vu quelquefois, sans y croire, de ces sites invraisemblablement jolis [...]. Au seuil de ce salon qui vient de s'ouvrir, nous sommes sur une hauteur, dominant la réalité de tout cela » (2006: 157). Non seulement la nature, mais aussi la femme japonaise correspond à cette image peinte à répétition sur les pièces de vaisselle en vogue à Paris. Si Loti se sent à l'aise lorsqu'il se fait servir un repas par des femmes japonaises humbles et souriantes, c'est qu'il y reconnaît le pays exotique dont il a rêvé : « je me sens entré en plein dans ce petit monde imaginé, artificiel, que je connaissais déjà par ces peintures des laques et des porcelaines » (1990: 63).

Le Japon en tant que matière exotique n'est alors accepté et aimé que s'il se conforme aux clichés et stéréotypes des Occidentaux. Ainsi, Chrysanthème est décrite dans son roman comme une copie exacte de l'image que les Européens se font de la femme japonaise :

Quiconque a regardé une de ces peintures sur porcelaine ou sur soie, qui encomrent nos bazars à présent, sait par cœur cette jolie coiffure apprêtée, cette taille toujours penchée en avant pour esquisser quelque nouvelle révérence gracieuse, cette ceinture nouée derrière en un pouf énorme, ces manches larges et retombantes, cette robe collant un peu au bas des jambes avec petite traîne en biais formant queue de lézard (ibid.: 81).

Cette longue énumération mentionne tous les accessoires « japonais », connus des lecteurs français grâce aux photographies publiées dans les revues de mode parisiennes ou dans la collection de photographies japonaises d'Aimé Hubert, *Le Japon illustré*, éditée en 1876 à Paris (cf. Delank 2000: 264), qui font de la Japonaise le nouveau modèle érotique et exotique, succédant aux belles Orientales des décennies précédentes. La coiffure, la ceinture, la tunique, les manches, la traîne, tout y est reconnaissable pour le lecteur qui retrouvera exactement dans les mots de Loti la photographie ou la gravure qu'il a pu admirer en France. Le Japon tel qu'il est présenté par Loti, comme le décrit Eric Fougère dans *Aspects de Loti. L'ultime et le lointain*, « relève du cliché parce qu'il [...] n'est que le résultat d'impression préconçues » (2006: 79).

Mais Loti n'oublie pas de mentionner que le Japon s'écarte en certains points de l'image forgée par le japonisme en France. Cette divergence, il l'observe surtout dans le contraste qui existe entre ce que Melot appelle les « japonaiseries » de France, avec leur profusion de bibelots, et ce Japon, où règnent la propreté minutieuse, la simplicité et le blanc : « Je souris en moi-même au souvenir de certains salon dits *japonais* encombrés de bibelots et tendus de grossières broderies d'or sur satin d'exportation, que j'ai vus chez les belles Parisiennes » (1990: 157). La notion d'élégance chez les Japonais n'a rien à voir avec le goût des Français pour les bibelots. Pierre Loti fait la différence entre la mode du ja-

ponisme qui envahit l'Europe et le « vrai » Japon qu'il découvre au Japon. Ainsi, quand il visite l'ancienne ville de Nikko dans son essai « La sainte montagne de Nikko », épisode relaté dans les *Japoneries d'automne*, l'écrivain a pour la première fois le sentiment de pénétrer dans l'âme japonaise : « Je crois du reste que c'est ici la quintessence de cet art japonais dont les lambeaux apportés dans nos collections d'Europe ne peuvent donner l'impression vraie » (2006: 108). Le palais de l'empereur dépasse tout ce qu'on peut imaginer à partir du japonisme, par sa nudité et sa propreté poussées à l'extrême, qui fascinent d'autant plus cet auteur exotique.

Cependant, en comparant l'image de ce Japon très à la mode en Europe avec la réalité nipponne, Loti se montre surtout satisfait quand il voit que l'image et la réalité concordent parfaitement. L'auteur part à la recherche des éléments que ses lecteurs s'attendent à trouver dans un roman sur le Japon et exploite à fond la matière exotique que ce pays-bibelot offre aux Français. Il rassure son lecteur en remarquant plusieurs fois « c'est bien du vrai Japon » et établit la liste de ce qui fait ce « vrai Japon » : « maisonnettes de papier, pagodes sombres ; échoppes drôles, lanternes saugrenues » (ibid.: 42). Même la prostitution revêt une allure vraiment japonaise, comme il le constate en décrivant le quartier des geishas à Kyôto (Gion), ces geishas qui peuplent l'imaginaire érotique de ses contemporains en France. En disant que la prostitution se fait ici avec « une impudeur inconsciente, une bonhomie enfantine et drôle » (ibid.: 26), Loti confirme l'idée d'un Japon libertin, sensuel et érotique, tel que l'imaginaient ses contemporains, friands d'ajouter un peu de piquant à leur vie ordinaire. Pour renforcer l'effet japonisant de sa peinture du Japon, Pierre Loti va même jusqu'à commettre certains anachronismes. C'est ainsi qu'il laisse chanter les cigales en novembre, « [a]ujourd'hui 12 novembre [...] les cigales chantent partout » (ibid.: 60), ce qui est réellement impossible, car la saison des cigales se limite à l'été, même au Japon. Probablement, ces éléments pittoresques sont rajoutés pour souligner le caractère exotique de l'environnement japonais en lui apportant une touche romantique.

3. Une peinture impressionniste du paysage nippon

Le mouvement du japonisme a exercé une influence déterminante sur les arts en Occident, en particulier la peinture, où les artistes comme Claude Monet (1840-1926), Paul Gauguin (1848-1903) et Vincent Van Gogh (1853-1890), en quête d'innovations picturales, s'intéressent aux maîtres de l'estampe japonaise.⁸ Cette découverte des techniques de l'art japonais donne naissance en 1874 au mouvement appelé bientôt 'impressionnisme', dans lequel les peintres impressionnistes captent « le mouvement incessant de la surface de la vie, ses changements de minute en minute suivant la marche du soleil, le gouffre [...] de subtils passages, de reflets complexes, d'échanges lumineux et de colorations fuyantes » (Faure/Chatelain-Courtois 1988: 120). Entre les peintres et les écrivains, il existe au XIX^e siècle une influence réciproque et une affinité du regard. Dans ce mouvement impressionniste, l'écriture littéraire s'efforce elle aussi de saisir l'instant suprême, de broser des tableaux cherchant à traduire l'impression qui se dégage d'un lieu plutôt que ses détails. Cela s'applique à plus forte raison à l'écrivain exotique qui ne perçoit pas le pays étranger dans sa réalité, mais, au contraire, « le (re)créé selon sa propre sensibilité », pour reprendre Jean-Marc Moura dans *l'Europe littéraire et l'ailleurs* (1998: 43-44).

Cette influence se fait également sentir dans les deux ouvrages de Pierre Loti : comme dans un tableau impressionniste, la lumière et la palette des couleurs jouent un rôle primordial dans les descriptions que l'auteur fait de la nature japonaise. C'est dans son roman *Madame Chrysanthème* que Loti exploite à fond le champ lexical de la lumière pour montrer ce Nagasaki lumineux à ses lecteurs :

Puis tout ce Nagasaki s'illuminait à profusion, se couvrait de lanternes à l'infini ; le moindre faubourg s'éclairait [...] ; la plus infime cabane [...] jetait sa petite lueur de ver luisant. Bientôt il y en eut, des lumières, il y en eut partout ; [...] des myriades de feux brillaient dans le noir (1990: 52).

⁸ Entre le 27 septembre 2014 et le 1^{er} février 2015 a eu lieu une excellente exposition dans le musée Folkwang à Essen (Allemagne), consacrée à l'impact du japonisme sur l'art pictural et la mode en Europe ; ceci montre bien l'importance et la densité de ce mouvement en Occident. Voir Museum Folkwang (2014).

Sur ces quelques lignes seulement, Loti utilise toute une kyrielle de mots évoquant la lumière : « s'illuminait », « lanternes », « s'éclairait », « lueur », « ver luisant », « lumières », « myriades de feux » et « brillaient ». Cette palette lumineuse fait du paysage japonais un modèle d'esthétique impressionniste à la façon de William Turner (1775-1851). Ce sont également les couleurs des tenues nippones traditionnelles qui tiennent une place extrêmement importante chez Loti : celui-ci en décline toute la gamme des tonalités, comme le montre sa description détaillée, dans *Japoneries d'automne*, de la tenue de cour arborée par l'impératrice Printemps et les nobles dames qui l'accompagnent : « Des amarantes, des jaunes capucine, des bleus turquoise, des verts à reflets de cuivre, des grenats qui paraissent receler du feu ; puis des teintes sans nom, d'une intensité extrême, ou bien d'une pâleur effacée, presque fuyante » (2006: 164). Mais si l'art des estampes japonaises a tant fasciné les Occidentaux du XIX^e siècle, c'est surtout parce qu'il leur offrait un sens inédit de la perspective. Loti lui aussi est en quête de ce Japon qui trouble les sens et altère la perspective quand il contemple les jardins japonais et s'émerveille devant l'art de miniaturiser les arbres : « Les cèdres nains, pas plus hauts que des choux, étendent sur les vallées leurs branches noueuses avec des attitudes de géants fatigués par les siècles, - et leur air *grand arbre* dérouté la vue, fausse la perspective » (1990: 156). En observant un tel paysage, Pierre Loti se demande même s'il n'est pas « le jouet de quelque illusion malade » (id.). Dans toutes ces descriptions, le Japon confirme l'idée que les Occidentaux se font de l'étrangeté du paysage japonais. Toutes les impressions captées par l'écrivain se transforment sous son regard en une pure esthétique de couleurs, de lignes et de lumières qu'il ne se lasse pas de savourer dans des variations toujours nouvelles. Son image purement esthétique du Japon se modèle avant tout sur les représentations transmises par la réception des estampes japonaises et leur intégration dans l'impressionnisme.

Les paysages chez Loti prennent d'ailleurs l'allure de véritables compositions picturales : le lecteur devient spectateur car c'est une toile qu'il a devant les yeux. Cette visualisation par le biais de l'écriture littéraire, qui fait du lecteur un spectateur, revêt ainsi une dimension ekphrastique. Pour reprendre

Ernest Tissot dans son article « La Civilisation japonaise et M. Pierre Loti » de la *Revue Bleue*, ce « parfait coloriste [...] ne pouvait s'empêcher de voir cette île pittoresque avec ses clairvoyants yeux de peintre » (1902: 431). Les descriptions de Loti sont réellement composées à la manière d'un tableau avec ses effets de profondeur et ses différents plans, dont un arrière-plan et un premier plan. L'écriture coïncide avec la perception visuelle, comme l'illustre cette description évocatrice de la vue de Nagasaki située dans *Madame Chrysanthème* :

Autour, au-dessus et au-dessous de nous, partout accrochés, partout suspendus, des bouquets d'arbres, [...]. Puis nous apercevons, sous nos pieds, la rade profonde, en raccourci et en biais, rétrécie en une effroyable déchirure sombre au milieu de l'amas des grandes montagnes vertes ; et au fond, très bas, [...] apparaissent, bien petits et comme écrasés, les navires [...] (1990: 91).

Ici aussi, on peut noter l'effet ekphrastique de cette description qui met sous les yeux du lecteur l'image saisie par l'œil photographique et mémorisée par l'imaginaire de Loti. Cette représentation du paysage japonais comme un tableau pictural est propre à l'écriture exotique où l'auteur veut faire revivre pour ses lecteurs « le spectacle étrange d'autres pays » (Moura 1992: 113). Les images visualisées par l'écriture exotique ont un pouvoir évocateur particulièrement intense. Leur charge émotive vise en effet un public occidental, en l'occurrence français, en quête d'un ailleurs paradisiaque, à l'opposé de son univers quotidien.

Mais ce Japon dépeint comme dans un tableau impressionniste n'est jamais statique chez Loti. Il ne cesse de changer au fil des humeurs de son auteur, car ce Japon-là est toujours vu à travers les sensations qu'il suscite en Pierre Loti. Chaque fois que Loti décrit un lieu, qu'il s'agisse d'une forêt, d'une rue ou d'un temple, il se laisse envahir par les sensations que ce lieu suscite en lui. Ainsi, les visites des temples et sites touristiques font découvrir au lecteur des lieux tour à tour remplis de gaieté et de couleurs vives ou gris et tristes selon la disposition momentanée de l'auteur. Dans cette « description *expressive* » (ibid.: 114), il existe une forte relation entre la représentation du paysage japonais et l'état

d'âme de Pierre Loti. Ce parti-pris de subjectivité est au goût du jour : en cette fin de siècle, le poète, tout comme le peintre, s'attache à saisir les instants de la vie quotidienne, tout en se livrant aux sensations que ces instants éveillent en lui, car, pour reprendre Moura dans *Lire l'exotisme*, « la création littéraire est orientée par les perceptions, les sensations, les pulsions, les désirs du sujet écrivant » (ibid.: 111). Le temps et la saison déterminent sa perception du paysage japonais : c'est ainsi que la brume automnale et la lumière tamisée de novembre éveillent en lui une mélancolie qu'il renvoie à l'environnement japonais, devenant alors lugubre et angoissant, ou triste et pauvre :

Je ne sais quel aspect d'abandon et de misère [...] attriste ce coin de campagne [...]. Des paysans pauvres, presque nus [...] labourent ; des enfants déguenillés viennent à nous la main tendue en mendiant [...] ; l'air sent tout à coup l'automne et les feuilles mortes (2006: 65).

On doit reconnaître que Loti nous a laissé toute une palette de belles descriptions du paysage japonais. C'est d'ailleurs ce que fait remarquer son ami Claude Farrère, qui deviendra lui-même le représentant du roman colonial, quand il dit sur Pierre Loti : « Il n'a clairement pas compris le Japon. Mais à quoi bon comprendre ? Il a vu, il a senti, - incomparablement ! » (1949: 75-76) Ou encore Anatole France, qui, en lisant le roman, s'enthousiasme dans son article « Sur Madame Chrysanthème », publié dans *Le Temps* du 4 décembre 1887, pour le talent de Loti en tant que paysagiste : « Ils sont divins, les paysages que dessine Pierre Loti en quelques traits mystérieux. Comme cet homme sent la nature ! »

4. Le Japon, pays du mystère et du contraste

A côté de cette fascination que le paysage nippon exerce sur les Français par son caractère hautement insolite, le Japon est très souvent représenté dans la littérature occidentale comme un pays qui jongle entre deux extrêmes, comme l'illustre le double registre de l'esthétisme ou du merveilleux (pays de l'art et des geishas)

et de la cruauté ou du monstrueux (pays du despotisme et des samouraïs), considéré comme inhérent à l'âme japonaise (cf. Ferrier 2003: 42). Quand Pierre Loti visite à Kyôto le temple bouddhiste Hongwanji, auquel il donne dans son recueil d'essais *Japoneries d'automne* le nom de palais Taïko-Sama (ce qui n'est pas correct), il a devant lui un Japon où s'unissent le mystère du passé et la magie de l'espace. Dans ce palais où règne « une demi-obscurité favorable aux enchantements » et « avec ce silence et cette solitude, on dirait la demeure enchantée de quelque «Belle au bois dormant» » (2006: 19). En évoquant les effets d'enchantement que cette demeure mystérieuse suscitent en lui et en faisant référence à un conte de fée occidentale, Loti décrit un Japon qui échappe à la représentation réaliste pour devenir un monde imaginaire et fantastique. En constatant que le Japon est « un pays d'enchantements et de féerie » (1990: 52), Loti satisfait ses envies, et celles de ses lecteurs, d'un pays où le mystère n'est pas encore détruit par les pensées scientifiques et positivistes de l'époque. Quand il voit le Fuji, la sainte montagne du Japon, il le décrit comme une « apparition quasi fantastique » et « une chose extra-terrestre, une chose appartenant à quelque autre planète » (2006: 72-73). Cette montagne, tant vénérée par le peuple japonais, est un des motifs préférés des estampes japonaises, comme celles de Hokusai, qui passionnent les artistes français de cette seconde moitié du XIX^e siècle.

Mais les références au côté mystérieux du Japon ne se limitent pas aux temples et aux paysages, elles s'étendent également aux habitants. Quand Loti attend l'arrivée de l'impératrice du Japon dans l'essai « L'impératrice Printemps » des *Japoneries d'automne*, il fait apparaître une vieille femme japonaise qui semble sortir directement d'un conte de fées : « voici une première apparition quasi fantastique [...] : une petite créature vieillotte, une fée sans doute, éblouissante comme un colibri, dans un costume qui est une quintessence d'étrangeté » (ibid.: 155). Le contraste entre les mots « fantastique », « fée » et « colibri » et la désignation « petite créature vieillotte » en dit long : le Japon ne semble pas être un pays réel, mais prend les traits d'un monde imaginaire où règne le contraste, comme le pensent les Occidentaux. La matière exotique se trouve confirmée dans ce Japon mystérieux qui est d'une altérité si étrange et différente de toute

chose vue auparavant. Ce Japon, où les illusions chimériques trouvent encore une place dans la banalité du quotidien, donne matière à rêver, car il devient cet ailleurs qui « induit l'idée d'une intensité d'être sans commune mesure avec la vie quotidienne » (1998: 5), comme le constate Jean-Marc Moura dans *L'Europe littéraire et l'ailleurs*.

Le Japon, dans la pensée occidentale, est un pays où le grotesque, l'effroyable et le monstrueux se mêlent à la beauté, l'esthétisme et l'innocence. Cette idée se trouve confirmée quand Pierre Loti décrit une danseuse japonaise dans *Madame Chrysanthème* :

Oh ! quelle épouvante quand elle se retourne ! Elle porte sur la figure le masque horrible, contracté, blême, d'un spectre ou d'un vampire... Le masque se détache et tombe... Elle est un amour de petite fée, pouvant bien avoir douze ou quinze ans (1990: 63).

En associant la face d'un monstre horrible à la silhouette fine et gracieuse d'une jeune fille, Loti fait de cette danseuse le symbole même de sa propre fascination pour ce Japon, composée à la fois d'enchantement et de répulsion. Quand Loti visite à Kyôto le « Temple des Mille Dieux », le *Sanjûsangendô*, où se trouvent sur une sorte de tribune mille dieux semblables étagés sur dix rangs, il emploie un vocabulaire apocalyptique pour dépeindre la vision effrayante de ce lieu : « une légion de dieux [...] seraient venus se ranger pour assister à quelque spectacle apocalyptique, à quelque écroulement de mondes » (2006: 34). En assimilant cette multitude de dieux à une cohorte pressée d'assister à la fin du monde, Loti brosse le portrait d'un pays où les phénomènes fantastiques et inexplicables existent encore, un monde où le mystère est encore un mystère et où l'impossible est encore possible. Cet aspect excessif et gigantesque du Japon est confirmé par le *Daibutsu*, qui signifie 'grand bouddha', visité par Loti à Kamakura. Il le décrit comme ayant des « monstrueuses épaules », comme étant « grand comme une montagne » avec des « oreilles [...] exagérées » (2006: 66). Le contraste entre l'extrême petitesse des choses japonaises, minutieusement soulignée par Loti, et la taille gigantesque des monuments paraît au lecteur d'autant plus surprenant et

fascinant. Ainsi, le Japon semble être le pays de l'éternel « trop », il est soit trop petit soit trop grand, comme le montre cette description que Loti fait d'un orage : « en ce pays de gentilles petites choses, cette tempête détonne ; il semble que son effort soit exagéré et sa musique trop grande » (1990: 139).

Ce Japon mis en scène par Pierre Loti est donc le pays de l'extrême étrangeté, un élément clé dans la fascination que ce pays exerce sur l'imagination occidentale en ce XIX^e siècle finissant, friand d'évasions exotiques. Mais cette image idéalisée est une projection de l'Occident et cache une image réductrice de l'« Autre », née du discours européocentrique de l'époque. Le caractère excessif que Loti attribue aux sites, monuments et objets japonais revêt alors une dimension caricaturale qui souligne la distance et le sentiment d'altérité face à ce pays dont l'étrangeté échappe finalement aux registres stéréotypés de la littérature exotique. Ce décalage engendre un sentiment de malaise et d'inquiétude dont Loti se fait le porte-parole.

5. Une fascination vouée à la désillusion : l'exotisme désenchanté

Dès le début de *Madame Chrysanthème*, la désillusion se mêle à la découverte du Japon. Le Japon vécu sur le terrain ne parvient pas à satisfaire les envies exotiques de Pierre Loti, car l'image que celui-ci s'était faite de ce pays avant de le visiter ne correspond pas à la réalité qu'il découvre sur place, comme le constate également Pierre Briquet dans son *Pierre Loti et l'Orient* : « Il s'était d'abord fait une représentation bien nette de ce que le Japon [...] devai[t] être, et la déception avait percé aussitôt que la réalité s'était révélée différente du rêve » (1945: 31). Dans sa dédicace à la duchesse de Richelieu, Pierre Loti écrit d'ailleurs ouvertement que « *les trois principaux personnages sont Moi, le Japon et l'Effet que ce pays m'a produit* » (1990: 43). Le Japon, en tant que pays exotique, n'arrive pas à produire tous les effets voulus par Loti, et ainsi son « Moi » reste insatisfait et désillusionné. La première et courte phase d'enchantement lorsqu'il aperçoit les côtes nippones (« quel Eden inattendu » (ibid.: 49)) est très vite suivie d'un

désenchantement en découvrant la ville : « Quand Nagasaki parut, ce fut une déception [...], c'était une ville tout à fait quelconque » (ibid.: 50). Loti recherche son propre Japon, imaginé à partir du japonisme, un Japon en quelque sorte idéalisé et hautement stylisé. Mais la vue de Nagasaki, cette ville « normale » qui est en train de s'occidentaliser, produit en lui un désenchantement complet, comme l'écrit d'ailleurs Ôkubo Takaki dans son article « Loti ou l'exotisme trahi » : « C'est cette double structure de ravissement et d'angoisse qui constitue le fondement sur lequel débute l'expérience japonaise de Loti » (2003: 62).

Dans *Madame Chrysanthème*, Pierre Loti avoue parfois que ce pays, tel qu'il le décrit dans son roman, peut paraître au lecteur charmant et exquis. Mais cette représentation du Japon par le biais de l'écriture est mensongère, car l'auteur ressent lui-même la vie au Japon comme désagréable et mièvre : « Tout cela est presque joli à dire ; écrit, tout cela fait presque bien. – En réalité, pourtant, non ; il y manque je ne sais quoi, et c'est assez pitoyable » (1990: 83). Le Japon imaginé à travers l'écriture est, selon Loti, faussé par les mots qui « sont trop grands, trop vibrants toujours ; les mots embellissent » (ibid.: 84). De plus, l'absence de sensualité et de sentiments érotiques avec et envers sa jeune épouse Chrysanthème, amène l'auteur à se tourner vers les descriptions des sons et odeurs de ce pays. L'évolution de la narration vers la description « traduit bien ce glissement du sensuel vers le sensoriel » (2003: 77) pour citer Marc Gontard dans son article « La fictionnalisation de l'autre chez Loti (*Madame Chrysanthème*) et Segalen (*René Leys*) ». Dans le roman *Madame Chrysanthème*, la monotonie de son séjour émane de chaque page : il n'y a pas de réelle trame narrative, la seule chose qui ressort à chaque chapitre, c'est l'insatisfaction de Loti et les sensations que le Japon suscite en lui. Se rendant compte de la difficulté du Japon raconté et écrit, l'auteur désire y ajouter les saveurs, parfums et tonalités qui définissent le Japon :

A défaut d'intrigue et de choses tragiques, je voudrais au moins savoir y mettre [...] la bonne odeur des jardins [...], un peu de la chaleur douce de ce soleil [...]. A défaut d'amour, y mettre quelque chose de la tranquillité reposante de ce faubourg lointain. Y mettre aussi le son de la guitare de Chrysanthème (1990: 104).

Le Japon, pays difficile à raconter, car non sensuel et non érotique (« défaut d'intrigue et de choses tragiques » et « défaut d'amour »), est plutôt un pays sensoriel, comme Loti le souligne dans l'énumération des objets qui suscitent des perceptions sensorielles immédiates, comme « la bonne odeur des jardins », « la chaleur douce de ce soleil » ou « le son de la guitare ».

Par l'absence de trame narrative, le Japon démentit donc toutes les notions inhérentes à un roman exotique. Non seulement son expérience au Japon en tant que voyage exotique est vouée à l'échec, mais le récit exotique perd lui aussi toute sa raison d'être : « une certaine mise en tension de la représentation du monde s'opère par le biais du référent « Japon », révélatrice de certaines impasses du grand récit occidental » (Ferrier 2009: 102). Il s'opère alors un glissement dans l'écriture de Pierre Loti qui se focalise de plus en plus sur la description des bruits, sons et odeurs qui l'entourent. L'écrivain note l'impossibilité de traduire le Japon réel sur le papier dans ses *Japoneries d'automne*, quand il remarque qu'« il manque des mots dans nos langues humaines pour exprimer la mélancolie et le mystère de ce site [...] ; des mots pour rendre ce silence d'abandon » (2006: 71).

Pour notre écrivain-voyageur, le Japon en tant que pays exotique rend impossible la quête d'un reconfortant dépaysement, et cela tient aussi au caractère intraduisible de cette altérité japonaise qui lui demeure inaccessible. Au lieu de cette « purification » de l'âme espérée par l'intermédiaire du pays exotique, s'installe tout au long de la trilogie japonaise l'ennui, ainsi que l'envie d'un ailleurs différent et la nostalgie du passé et de l'enfance.

6. L'ennui et la nostalgie d'un ailleurs inaccessible

Le non-accomplissement du désir exotique dans son mariage avec Chrysanthème ne fait qu'accroître l'agacement de Pierre Loti et l'ennui qu'il ressent à côté d'elle : « Je m'ennuie désespérément [...] ; le bruit de la petite pipe m'irrite [...] et, quand Chrysanthème s'accroupit [...], je lui trouve un air *peuple* dans

le plus mauvais sens du mot » (1990: 132-133). Il se sent tout aussi agacé par les conversations tenues dans le jardin de Mme Renoncule, la mère de Chrysanthème, qu'il caractérise comme des « heures énervantes » (ibid.: 156). C'est peut-être aussi parce que Loti ne sait pas ce qu'il recherche vraiment au Japon que ce pays l'exaspère. Le sentiment de dépaysement extrême⁹ – mais qui ne suscite pas l'émotion attendue – renforce la sensation d'un lointain qui fait peur et d'une étrangeté qui devient répulsive au lieu d'être enrichissante, « car elle le déstabilise en brouillant ses repères individuels et culturels » (Gontard 2003: 83). C'est ainsi que le son de la voix de Chrysanthème, quand elle chante, lui « donne une impression de lointain et extrême exil » (1990: 163). Et au moment de quitter Kyôto dans l'essai « Kioto, la ville sainte » dans *Japoneries d'automne*, une mélancolie lui vient « avec la conscience d'être si seul et d'être si loin » (2006: 38). Par l'impossibilité d'approcher l'« Autre » japonais, les sentiments de Loti tournent autour des impressions de solitude et de tristesse qui prennent le dessus au fur et à mesure de son séjour au Japon. Son incompréhension face à l'altérité japonaise conforte son opinion qu'il y a « des distances extrêmes entre les pays, des abîmes entre les races » (ibid.: 284). Mais au lieu d'assumer ces sentiments d'étrangeté qui pourraient être enrichissants s'il acceptait les différences culturelles, Loti se laisse envahir par la tristesse et la mélancolie et s'apitoie sur son propre sort. Cette insatisfaction ressentie dans ce pays exotique ne fait finalement que refléter l'esprit de cette époque où, comme le précise Moura, « l'exotisme se fait plus intérieur, de plus en plus désenchanté, comme si les évasions qu'il promettait naguère devenaient plus malaisées voire impossibles » (1992: 79). Désillusionné par son expérience nipponne, Loti se réfugie dans les souvenirs de ses autres voyages, mais aussi dans le regret et la nostalgie de son enfance,¹⁰

⁹ En ce qui concerne ce mélange entre nostalgie et crise d'identité, nous pouvons reprendre Julia Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes* : « Ce n'est pas 'moi', le 'moi' est ailleurs, 'moi' n'appartient à personne » (1988: 19).

¹⁰ A ce sujet, nous citons Wolfzettel qui décrit le voyage en Orient comme une possibilité de régresser vers le souvenir de l'enfance, ce « mythe de la jeunesse » (2003: 407). Le voyage oriental devient ainsi « la condition préalable de la revalorisation du souvenir » (id.).

un temps où le désir de voyager était encore un rêve et donc une icône¹¹ intangible et stylisée. Il se livre alors à une véritable idéalisation de son enfance, qu'il évoque comme « le plus beau temps de ma vie » (1990: 140). Au lieu de percer l'étrangeté du Japon, Loti sombre dans un océan d'émotions dominées par le regret des choses vécues dans le passé, mais aussi de tout ce qui lui a échappé ou qu'il n'a peut-être jamais ressenti. Cette exaltation du passé, propre à l'écriture nostalgique, « tend à confondre ce qui n'existe plus et ce qui n'a jamais existé » (Guyaux 2006: 39). A certains moments, dans *Madame Chrysanthème*, il commence à s'interroger sur ses propres perceptions, ne sachant pas si ce qu'il recherche est finalement réel : « [J]'emporterai avec moi le regret de je ne sais quelles patries jamais retrouvées, de je ne sais quels êtres désirés ardemment et jamais embrassés... » (1990: 141). On peut reprendre ici l'analyse d'André Guyaux qui décrit parfaitement la coexistence du temps et de l'espace dans la nostalgie :

Celui qui regrette son pays regrette le moment où il s'y trouvait. Et dans cette double dimension, le temps l'emporte sur l'espace, parce qu'on peut retrouver la patrie perdue [...], alors qu'on perd à jamais l'enfance, la jeunesse, [...]. Retrouver la patrie participe de l'illusion de retrouver l'enfance (2006: 38-39).

Son séjour au Japon devient alors une quête de ce passé, marquée par la nostalgie du bon vieux temps à jamais révolu : « On dirait que tout ceci n'est qu'une copie pâle de ce que j'ai connu dans mes premières années, une copie à laquelle quelque chose manque » (1990: 109). Alain Quella-Villéger, lui, voit dans « [c]ette stratégie de fuite vers le passé pour mieux revenir au présent [...] une quête du bonheur impossible » (2006: 72).

La répétition quasi invariable des journées vécues par Loti à Nagasaki dans *Madame Chrysanthème*, rythmées par les éternelles escalades vers son logis, la chasse aux bibelots et les sorties pour aller aux fêtes dans les temples, lui

¹¹ Nous nous référons à Ferrier qui décrit le Japon vu par les Occidentaux comme une sorte d'« icône intouchable, propre à tous les débordements imaginaires » (2003: 37).

fait ressentir amèrement la stagnation du temps et par conséquent l'absurdité de la situation dans laquelle il se trouve au Japon : « Et dans quel but, mon Dieu, grimper chaque soir jusqu'à ce faubourg, quand rien ne m'attire dans ce logis de là-haut ? » (1990: 129). Par son désengagement érotique et la monotonie de ses occupations au Japon, « l'intrigue se réduit à une quête de l'étrangeté dont l'impression personnelle devient le seul critère » (2003: 77), pour reprendre de nouveau Marc Gontard. Loti en vient même, dans son insatisfaction, à critiquer le tourisme international qu'il juge coupable de la disparition des dernières oasis exotiques. Il s'en prend à la décadence de son temps qui détruit tout : « les touristes y viennent beaucoup trop, hélas ! cassant de petits morceaux [...] pour emporter des souvenirs » (2006: 133). L'idée que lui-même fait partie de ce mécanisme, qui en quelque sorte « occidentalise » les pays exotiques en les découvrant, ne lui vient pas à l'esprit. Au contraire, il se voit comme un témoin appelé à « assister au dernier éclat d'une civilisation qui va finir » (ibid.: 161).

6. Conclusion

Nous avons vu que le Japon expérimenté sur le terrain par Pierre Loti est souvent reconstruit à partir de l'image forgée dans le pays natal, fortement influencée par le japonisme et l'impressionnisme, et permettant de valider de manière visuelle l'étrangeté de la perception. Dans cette interaction entre idée préconçue et réalité perçue, le Japon devient finalement un idéal esthétique, qui n'est pas seulement une projection, mais une représentation corrigée par la perception. Or le voyage n'est plus en mesure d'offrir l'enchantement souhaité dans le rêve exotique ; le voyage oriental réel est forcément décevant car l'image rêvée ne peut jamais être rejointe par la réalité. Les difficultés à écrire et raconter ce Japon, l'absence de désir pour la femme japonaise et le manque d'amour face au Japon vont alors bientôt modifier l'approche littéraire de Pierre Loti qui glisse vers des descriptions nostalgiques d'un ailleurs mystique et plus beau, tout en oubliant de vivre dans le présent séduisant qui s'offre à lui.

Pierre Loti occupe une place toute particulière dans la littérature exotique du XIX^e siècle, dont il est le dernier grand représentant car, après lui, le roman colonial va supplanter le récit de voyage exotique passé de mode. De nos jours, on voit en Pierre Loti le stéréotype de l'écrivain-voyageur du XIX^e siècle, persuadé du bien-fondé de sa curiosité teintée de malveillance et de mépris pour les autres civilisations. Cet écrivain exotique fin-de-siècle ne cherche pas à comprendre vraiment ce monde étranger qu'il découvre, mais préfère choisir lui-même, dans la palette de ses découvertes, les éléments qui le feront rêver. Rêver devient du reste toujours plus difficile en cette fin de siècle : désormais, le monde est entièrement connu, et les échanges sont facilités par la révolution des transports terrestres et maritimes. Les évasions que le voyage exotique promettait autrefois deviennent de plus en plus difficiles, voire impossibles. Les voyages à l'étranger se multiplient tandis que la diversité culturelle, suite à l'occidentalisation des pays conquis, se réduit au fur et à mesure. C'est le paradoxe de l'exotisme, qui, par sa quête incessante d'un ailleurs différent, menacé de disparaître, participe lui-même à l'extinction de cette différence qui lui tenait tant à cœur.

Bibliographie

- Briquet, Pierre Edouard. 1945. *Pierre Loti et l'Orient*. Paris: La Presse française et étrangère.
- Delank, Claudia. 2000. « Japanbilder – Bilder aus Japan. Yokohama-Photographie in der ostasiatischen und europäischen Bildtradition des 19. Jahrhunderts ». In: Walter Gebhardt (ed.): *Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900*. München: Iudicium, 255-279.
- Farrère, Claude. 1949. *Loti*. Paris: Flammarion.
- Faure, Elie; Chatelain-Courtois, Martine. 1988. *Histoire de l'art. L'art moderne II*. Paris: Denoël.
- Ferrier, Michaël. 2003. « La tentation du Japon chez les écrivains français ». In: Michaël Ferrier, Nobutaka Miura (edd.): *La tentation de la France, la tentation du Japon. Regards croisés*. Arles: Editions P. Picquier, 33-55.
- . 2009. *Japon: la barrière des rencontres*. Nantes: L'Harmattan.
- Fougère, Eric. 2006. *Aspects de Loti. L'ultime et le lointain*. Paris: L'Harmattan.
- France, Anatole. 1887. « Sur Madame Chrysanthème ». In: *Le Temps* du 4 décembre 1887.
- Funaoka, Suetoshi. 1988. *Pierre Loti et l'Extrême-Orient. Du journal à l'œuvre*. Tôkyô: Librairie-Editions France Tosho.
- Gontard, Marc. 2003. « La fictionnalisation de l'autre chez Loti (*Madame Chrysanthème*) et Segalen (*René Leys*) ». In: Michaël Ferrier, Nobutaka Miura (edd.): *La tentation de la France, la tentation du Japon. Regards croisés*. Arles: Editions P. Picquier, 71-92.
- Guyaux, André. 2006. « Gautier, Baudelaire, et la 'nostalgie du pays qu'on ignore' ». In: Per Buvik (ed.): *L'exotisme, l'exotique, l'étranger*. Paris/Poitiers: Kailash, 37-48.

- Imbs, Paul (ed.). 1983. *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, Vol. 10, Paris: Gallimard.
- Kristeva, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, Coll. « Folio/Essais ».
- Loti, Pierre. [1887] 1990. *Madame Chrysanthème*. Hrsg. von Bruno Vercier. Paris: GF Flammarion.
- , [1889] 2006. *Japoneries d'automne*. Nachwort von Suetoshi Funaoka. Paris/Pondicherry: Éd. Kailash, 2^{ème} édition.
- , [1905] 2010. *La Troisième Jeunesse de Madame Prune*. La Tour d'Aigue: Editions de l'Aube.
- Melot, Jean-Pierre. 2000. « Pierre Loti, entre japonisme et japoniaiseries ». In: Bernadette Lemoine (ed.): *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIX^e siècle*. Limoges: PULIM, 27-41.
- Meyrat-Vol, Claire. 2000. « Une vision littéraire du Japon: l'écriture-exposition des Goncourt et de Zola ». In: Bernadette Lemoine (ed.): *Regards et discours européens sur le Japon et l'Inde au XIX^e siècle*. Limoges: PULIM, 119-136.
- Moura, Jean-Marc. 1992. *Lire l'exotisme*. Paris: Dunod.
- , 1998. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris: Presses universitaires de France.
- Museum Folkwang (ed.). 2014. *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*. Göttingen: Steidl Verlag.
- Ôkubo, Takaki. 2003. « Loti ou l'exotisme trahi ». In: Michaël Ferrier, Nobutaka Miura (edd.): *La tentation de la France, la tentation du Japon. Regards croisés*. Arles: Editions P. Picquier, 59-70.
- Pavé, François. 2013. *Le péril jaune à la fin du XIX^e siècle? Fantasma ou réalité?* Paris: L'Harmattan.

- Quella-Villéger, Alain. 2006. « Loti, lotisme, exotisme et exolotisme (Segalen et le syndrome Loti) ». In: Per Buvik (ed.): *L'exotisme, l'exotique, l'étranger*. Paris/Poitiers: Kailash, 71-85.
- Said, Edward W. 2003. *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Tissot, Ernest. 1902. « La Civilisation japonaise et M. Pierre Loti ». In: *Revue Bleue*, Vol. XVIII, 430-432.
- Wolfzettel, Friedrich. 2003. « 'Souvenirs d'un voyage...' Esquisse d'une théorie du souvenir au temps du romantisme ». In: Friedrich Wolfzettel (ed.): *Reiseberichte und mythische Struktur. Romanistische Aufsätze 1983-2003*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Daniel Fliege (Paris)

Le dégoût du cadavre. Une comparaison entre la représentation du corps mort dans le *De Miseria Condicionis Humane* d’Innocent III et dans son adaptation française *Double lay de fragilité humaine* d’Eustache Deschamps

The study uses the category of disgust in order to analyse the representation of the human body and the corpse in one of the most influential medieval treatises, the *De Miseria Condicionis Humanae* (1195) written by Pope Innocent III, and its little known old French adaptation *Double lay de fragilité humaine* (1383) by Eustache Deschamps. Analysing how both use disgust as an aesthetic means, which appeals to emotions and turns off reason, helps to point out the pedagogical and moral function of the texts. The comparison between them shows that Deschamps stays faithful to his Latin model, but that he nevertheless has to make certain modifications in order to adapt the prose text into a lyrical form. Furthermore, this approach clearly elucidates what differences there are between the conceptions of the human body and death in the two texts, revealing at the same time divergent theological points of view.

1. Introduction

« Jamais un homme n’a osé jeter sur l’homme un regard aussi dur, aussi dégoûté. Le *De Miseria* est sans aucun doute le texte le plus anti-humaniste que possède notre civilisation » (Martineau-Génieys 1978 : 118). Cette citation de Christine Martineau-Génieys met bien en évidence la fascination que suscite, encore de nos jours, le *De Miseria Condicionis Humane*, écrit vers 1195¹ par Lothaire de Segni, le futur pape Innocent III. Ce traité jouit d’un succès considérable au Moyen-âge, malgré – ou justement grâce à – sa représentation à la fois rigoureuse

¹ Fioramenti (2011 : 18) et Martineau-Génieys (1978 : 112) optent pour 1195, Kehnel (2005 : 33) pour 1194.

et choquante du corps humain et de la mort. Le nombre même de manuscrits et d'éditions témoigne de la popularité de ce texte² qui fut également traduit dans les langues vernaculaires ; en 1383, Eustache Deschamps fournit une traduction française en vers qu'il offre au roi Charles VI³ sous le titre *Double lay de fragilité humaine*. Comment expliquer ce succès ? Annette Kehnel suppose que ce triomphe est dû, d'une part, au fait que le traité papal synthétise les stéréotypes les plus communs de la tradition du *contemptus mundi*, et d'autre part, à un certain style qui, tout en employant un langage sévère, n'exclut pas non plus quelques mots d'esprit, comme l'impossibilité de divorcer d'une femme uniquement parce qu'elle est laide (I, 17)⁴ (Kehnel 2005 : 29 et seq.). Lorsque Deschamps compose sa traduction, tient-il compte de ces aspects ? Précisons d'abord que le *Double lay de fragilité humaine* n'est pas une simple traduction. En transposant le traité de prose dans un genre lyrique, Deschamps réorganise le texte d'origine. En effet, il sélectionne seulement quelques chapitres et en omet d'autres, de sorte que ce choix représente déjà une interprétation et une appropriation du texte de la part du poète.⁵ Comme une comparaison exhaustive de tous les aspects des deux

² Martineau-Génieys indique 435 manuscrits et 48 éditions (1978 : 122), Kehnel 700 manuscrits (2005 : 29).

³ Pour la question du destinataire original du texte v. Michon : « Cette originalité du Double Lay donne à penser que son auteur a entrepris ce travail si peu conforme à ses pratiques littéraires pour accéder au désir d'un haut personnage, celui dont il dépend politiquement et financièrement, le roi. [...] Charles V n'a peut-être pas commandé ce travail à son fidèle conseiller, mais ce dernier savait lui plaire en composant ce poème qui fait appel aux plus hautes autorités religieuses. Malheureusement, le livret fut achevé [...] trois ans après la mort du savant prince, et ce fut Charles VI qui le reçut à sa place de son père, d'où probablement l'hésitation sur le nom du destinataire » (2001 : 31 et seq.).

⁴ Les citations tirées du texte du *De miseria* suivent l'édition de Stanislao Fioramenta (2011, Segni : Editrice del Verbo Incarnato), qui est une réédition du texte établi par Michele Maccarone en 1955 et qui donne en plus une traduction italienne. Dans ce qui suit, nous donnons toujours le livre en chiffre romain et le chapitre en chiffre arabe.

⁵ Deschamps traduit les dix premiers chapitres du livre I, des chapitres du livre III, notamment sur la décomposition du corps et les chapitres finals sur la souffrance des damnés, mais il néglige le chapitre II qui entame une longue réflexion morale. Cf. Martineau-Génieys (1978 : 126) ; Roccati (2005 : 261 et seq.) ; Michon (2001 : 30 et seq.). Selon Daniel Poirion, c'est la nature du lai elle-même qui souligne qu'il ne s'agit pas d'une traduction pure et simple : « Le lai est comme le commentaire affectif de l'événement ou de l'aventure que raconterait le *dit*, qu'analyserait la prose, que célébrerait la liturgie. L'unité du *lai* est en somme extérieure au poème. C'est pourquoi il peut se présenter comme une collection de morceaux lyriques. Le *double lay de fragilité humaine* [...] est un ensemble d'interprétations poétiques, de méditations lyriques [...] Deschamps a su choisir les passages favorables à une interprétation poétique [...] » (Poirion 1965 : 404).

textes dépasserait le cadre de cet article, nous nous proposons d'approfondir un point qui nous semble l'aspect central du texte d'Innocent III : la fascination du morbide, *ante litteram*. Pour ce faire, l'analyse se concentrera avant tout sur la représentation du dégoût qu'inspire la description du corps vivant et du cadavre, en effet ces deux points vont de pair dans le *De Miseria*. En confrontant cette œuvre au *Double lay* de Deschamps, nous tenterons enfin d'examiner la place que ce dernier accorde à la morbidité dans son adaptation. Afin de pouvoir analyser le dégoût, il convient dans un premier temps de s'attarder brièvement sur une analyse d'une esthétique du dégoût. Cette définition servira de base pour décomposer dans un premier temps la représentation du corps vivant, censé mourir, dans les textes de Lothaire de Segni et d'Eustache Deschamps. Dans un second temps, nous analyserons la représentation du corps mort en prenant en compte d'autres poèmes de Deschamps. Cette démarche montrera d'un côté comment Deschamps traduit le dégoût qu'exprime le *De Miseria* dans sa traduction et de l'autre comment il représente en général le corps dans son œuvre.

2. Une esthétique du dégoût

Dans le prologue de son traité, Lothaire de Segni écrit que la finalité de son texte est d'abattre l'orgueil humain en lui montrant sa condition misérable.⁶ Ce but semble pédagogique et évangélique dans la mesure où il tente de faire renoncer l'homme aux plaisirs de ce monde en le conduisant sur le droit chemin vers Dieu.⁷ La description choquante d'un corps humain répugnant et dégoûtant a donc une fonction morale et permet à Lothaire de Segni de poursuivre un objectif didactique. La présente analyse considère le dégoût comme une émotion spontanée réactive et immédiate qui se dérobe à la raison lorsque l'homme est confronté à un objet répugnant.

⁶ « Modicum otii [...] occasione captavi [...] ad deprimendam superbiam, que caput est omnium vitorum, vilitatem humane conditionis utcumque descripsi. » (Lothaire de Segni 2011 : 50).

⁷ Cf. Martineau-Généieys qui parle d'une fin « évangélique et apostolique » (1978 : 113).

Carole Talon-Hugon en résume les caractéristiques les plus fondamentales :

[...] le dégoût est une émotion et non un sentiment, c'est-à-dire un affect intense, bref et soudain. Comme dans les autres émotions, il y a peu de place dans le dégoût pour du jugement [...] Cet ensemble de caractéristiques permet de comprendre pourquoi le dégoût ne se laisse pas facilement surmonter. Cette émotion est en quelque sorte en excès sur la conscience. Elle est disproportionnée à la volonté. La dépossession momentanée de soi qu'elle signifie rend quasi impossible son contrôle. Sur cette émotion non intellectualisée, le raisonnement n'a pas de prise (Talon-Hugon 2011 : 104).

Ainsi, le dégoût nous révèle l'animalité de l'homme. D'un côté c'est notre réaction émotive qui se fait sujet en nous assujettissant à notre propre animalité, comme le mentionne aussi Pierre Bourdieu : « Le dégoût découvre dans l'horreur l'animalité commune sur laquelle et contre laquelle se construit la distinction morale » (Bourdieu 1979 : 571). De l'autre, c'est l'animalité qui se fait objet du dégoût puisque les causes de cette émotion sont surtout des substances organiques, souvent liquides ou visqueuses, résultant du métabolisme, de la circulation et de la décomposition, montrant ainsi la dissolution matérielle qui menace l'intégrité présumée du corps, comme le sang, les excréments, les vers ou des substances semblables.⁸ Innocent III méprise certes cet aspect animal et charnel de l'homme, mais il utilise cependant le mécanisme d'aversion dans ses descriptions du corps. Le dégoût fonctionne quasiment comme un argument auquel la raison ne peut pas s'opposer. En outre, le succès du traité repose certainement aussi sur la fascination naturelle de l'homme envers le dégoûtant et le macabre. Margat explique en effet que :

⁸ Nous nous limiterons à cette définition concise. Pour une analyse plus détaillée de la phénoménologie du dégoutant, nous renvoyons le lecteur à Margat (2011 : 18-21), Memmi (2011 : 11) et Talon-Hugon (2011 : 99).

De plus, le dégoût n'est pas simplement le rejet de ce qui est bas et de ce qui nous répugne. L'expérience ambivalente de l'horrible séduction du dégoûtant suscite une jouissance paradoxale qui résulte de l'abolition de la distance entre l'humain et l'animal, mais aussi entre la représentation et la chose représentée (2011 : 18).

Cette abolition de la distance entre « la représentation et la chose représentée » va dans le sens d'Innocent III. En effet, la représentation de l'objet dégoûtant renvoie par la réaction émotive directement à l'objet concret et réel, comme le note Talon-Hugon :

L'indignation, la pitié ou la tristesse, ressenties face aux événements tragiques représentés par les arts visuels, sont bien différentes. Il s'agit de sentiments qui supposent la médiation de savoirs et de jugements ; leur caractère secondaire permet la distance que donne le savoir de leur caractère fictionnel. Même si un sentiment éprouvé à l'égard d'un objet fictionnel est vrai, la conscience de cette fictionalité fait que ce sentiment reste comme à la surface du cœur et qu'il émeut sans bouleverser. Cette superficialité le rend maîtrisable et surmontable. Il n'en est pas de même pour le dégoût (2011 : 104).⁹

Même si un texte littéraire n'appartient pas aux arts visuels, il peut néanmoins évoquer des images tout aussi frappantes dans l'imagination du lecteur. Ainsi, ces dernières soutiennent l'argumentation : il est plus efficace et plus accessible de faire en sorte que l'homme renonce aux plaisirs corporels en comparant le corps à des excréments ou en décrivant sa décomposition après sa mort par des métaphores et comparaisons, qu'en le constatant par des termes abstraits. C'est pourquoi Innocent III emploie des images très concrètes et vives pour représenter le corps humain.

⁹ « [...] [L]a représentation artistique de l'objet [dégoûtant] n'est plus en notre sensation distincte de la nature même de l'objet » (Kant 1993 : 11).

3. La représentation du corps vivant

Venons-en à la description du corps vivant, avant de décomposer la représentation du cadavre, car la représentation de la vie et de la mort sont liées l'une à l'autre chez Lothaire de Segni.¹⁰ Selon lui, le corps constitue le « pabulum mortis » (III, 1), la nourriture de la mort. Kehnel explique même que la naissance, la vie et la mort constituent chez Innocent III « eine Trinität des Elends »¹¹ (2005 : 30).

3.1 La naissance répugnante de l'homme

Selon Innocent III, l'homme est conçu dès sa naissance comme répugnant et l'image du nouveau-né semble l'avoir particulièrement choqué : « [t]urpe dictu, turpius auditu, turpissimum visu : fedam pelliculam sanguine cruentatam » (I, 7).¹² La répétition et la gradation de l'adjectif « turpis » et le climax asyndétique « dictu, auditu, visu » mettent bien en évidence que selon lui le nouveau-né est répugnant.¹³ Deschamps essaie de rendre cette impression dans sa traduction, mais il ne réussit pas à transmettre le même sentiment de répulsion qu'exprime son modèle latin : « D'une orde pel diffameë | De sang dont le cuer me serre » (v. 213-214).¹⁴ Pour Innocent III, l'homme n'est qu'une « esca vermis qui semper rodit et comedit immortales ; massa putredinis, que semper fetet et sordet

¹⁰ « Il n'y a [...] aucune face à face du mort et du vivant dans l'œuvre d'Innocent, les deux états de l'homme, l'état de vif et l'état de mort, ne s'établissent point pour lui dans des rapports de contraste. Le corps mort et le corps vif sont, à ses yeux, également horribles, si bien que de l'un à l'autre il ne peut y avoir [...] de dégradation. La vie est, dès l'origine, tissée de mort, et le vivant un mourant » (Martineau-Génieys 1978 : 129 et seq.).

¹¹ « Une trinité de la misère » (traduit par l'auteur).

¹² Deschamps le traduit ainsi : « Nue est no char arriveë, l Nüe rentrera en terre | Fors qu'elle vint afubleë | D'une orde pel diffameë | De sang dont le cuer me serre » (v. 209-213). Toutes les citations du *Double lay* sont tirées de l'édition de Clotilde Dauphant (Deschamps, Eustache. 2014 : *Anthologie*. Éd., traduction et présentation par Clotilde Dauphant. Paris : Lettres Gothiques, 161-262).

¹³ Cf. le passage sur la naissance et le sang menstruel qui expriment également une certaine misogynie (I, 4 et 6).

¹⁴ Cf. « Vilz conceüs, nez a paine, l Nourriz d'orribilité | Ou ventre ains nativité | Est homs, c'est chose certaine. » (v. 6-9).

horribils » (I, 1). Il est fait « de semine [...] immundo » (I, 2), ce que Deschamps traduit par « semence pourrie, | de tous vices entechiez » (v. 23-24), et il ne produit que « sputum, urinam et stercus » (I, 8), énumération que Deschamps traduit presque littéralement comme « fiens, pyssat, cracherre » (v. 219-226).

Or, cette « vision scatogène » (Martineau-Géniéys 1978 : 130), « [l]e leitmotiv papal » (ibid.) semble être grandement réduite dans le *Double lay de fragilité humaine*,¹⁵ tandis qu'elle est très développée dans le *De Miseria*, sans doute parce que Deschamps dut abrégier le texte latin en supprimant les innombrables répétitions afin de transposer le traité en vers. On trouve du reste un autre passage où Deschamps restitue cette vision scatologique. Ici l'acte charnel est comparé à un pot d'excréments :

De homme de femme sçavons
L'assembleë par ardure
Que nous vilement attraiens
En la puour de luxure,
Ainsi que vaisseauls d'ordure
Attrait les infections
A soy. [...] (v. 95-101)

Ce passage montre de façon efficace le dégoût que le corps, les rapports sexuels et la conception de l'homme doivent produire. Selon le texte, la sexualité et les désirs charnels sont dangereux. En effet, ils mettent à jour l'animalité de l'homme dans la mesure où ces passions ne sont pas contrôlées par la raison.

¹⁵ Il convient de préciser que Martineau-Géniéys tire cette conclusion en supposant qu'il n'y a qu'un seul passage où la vision scatologique d'Innocent III est rendue par Deschamps (en fait, elle mentionne seulement les v. 219-226). Or, il en existe, comme montré ci-dessus, deux passages ce qui ne change pas beaucoup. En effet, les images scatologiques du pape sont réduites à un minimum.

3.2 L'inéluctable nature du péché

De plus, selon la conception chrétienne, le péché originel est transmis héréditairement de génération en génération ce qui confère à la sexualité et à la création de l'homme un caractère néfaste. Deschamps et Innocent III essaient donc de susciter chez le lecteur une aversion vis-à-vis des rapports sexuels car ceux-ci attirent des « infections », c'est-à-dire le péché « qui infecte l'âme » (cf. I, 3).¹⁶ Cette métaphore médicale compare le péché à une maladie infectieuse, qui, tout comme un virus, nuit à l'intégrité du corps et de l'homme - c'est-à-dire - à son salut, et engendre la mort. C'est donc « le péché qui fait mourir » comme le dit Deschamps :

Par son inobediencie
S'en sommes en tel peril
Que par pechié a exil
Passe mort tout homme [...] (v. 149-154)

Par conséquent, le corps, en tant que nid à péchés, est considéré comme une prison de l'âme : « carcer anime corpus est. » (I, 20). Le corps, *σῶμα* en grec ancien, constitue le tombeau, *σῆμα*, sur deux niveaux : au préalable, c'est le corps de la mère qui est représenté comme tombeau, « mater mea sepulchrum » (I, 1), ensuite c'est le corps qui constitue, en tant que prison, le tombeau de l'âme.¹⁷ Ainsi, le corps est mortifié et opposé à l'âme.

La condition misérable de l'homme est donc directement liée à sa conception de sorte qu'il ne puisse pas se débarrasser du péché ou échapper à son malheur durant sa vie. De fait, toutes les richesses et tous les plaisirs qui pourraient rendre sa vie plus agréable sont futiles et mènent à la condamnation : « Et quod incepit in gaudio desinit in merore. Mundana quippe felicitas

¹⁶ « Quis enim nesciat concubitum [...] nunquam omnino committi sine pruritu carnis, sine fervore libidinis, sine fetore luxurie ? Unde semina concepta fedantur, maculantur et vitiantur, ex quibus tandem anima infusa contrahit labem peccati, maculum culpe, sordem iniquitatis » (I, 3). Le sens de *contrahere* est « contaminer ».

¹⁷ Cf. Platon, *Cratyle* 400c.

multis amaritudinibus est repersa » (I, 22) ou encore Deschamps : « Qui trop s'i fie il est honnis : | Li corpz muert et li esperis | En descent en l'ombreuse caige » (v. 352-354).¹⁸ Aussi est-il préférable de ne pas être né du tout que de supporter cette condition, comme le montre la traduction de la citation de Job (10 : 19 et 20 : 17) :

J'amasse mieulx estre sechiez
 Ou ventre qui me fust chiez
 Et sepulture acomplie,
 Ou peris hors la navie
 Tantost que j'en sui voidiez ! (v. 34-38)

La mort est donc préférable à la vie – une vie qui ne vaut pas la peine d'être vécue car l'homme ne peut pas échapper aux péchés et à la misère : « Felices illi qui moriuntur antequam oriantur, prius mortem sentientes quam vitam sentientes » (I, 5). La seule échappatoire à cette condition est la mort qui, elle aussi, est un résultat du péché originel.

3.3 De la terre à la vie : l'infériorité humaine

Cependant Innocent III va encore plus loin : il reconnaît la base de la condition humaine avant le péché originel dans la création de l'homme comme telle. La matière même par laquelle Dieu a créé l'homme est selon lui la cause de son infériorité de sorte que l'homme ne soit pas responsable de cette condition,¹⁹ ce que Deschamps traduit ainsi : « Ce fu du lymonnement | De la terre et l'element | Des IIII mendre se nomme » (43-45).²⁰ On peut d'ailleurs s'étonner qu'Innocent III ne traite pas la misère humaine par des aspects sotériologiques, en prenant

¹⁸ Cf. ballade 197 (MCCCCLVII), v. 10 : « Soufflez, nostre vie n'est rien » (Deschamps 2014 : 696).

¹⁹ Cf. Kehnel (2005 : 39 et seq.).

²⁰ Cf. « Boe et cendre est homme ensemble. | D'eau et pourre est faite lors | Bœ, remanens pou fors, | Qui par mixtion s'assemble » (v. 71-74).

en compte les questions de rédemption et de salut.²¹ Le péché originel est dans cette perspective perçu comme un facteur biologique, ainsi que l'a déjà montré la comparaison du péché à une maladie : il est héréditaire et transmis par l'acte charnel. Quant à la matière, l'homme est au même niveau que les animaux et aura la même fin qu'eux : « Une fin et une mors | Est ainsi [...] | A homme et a beste ensemble » (v. 65-70). Mais pis encore, le texte renchérit : « A beste homs ne se compere » (v. 184).²² En effet, l'homme est même inférieur aux animaux parce qu'il naît nu, incapable de bouger ou de se protéger. Il ne produit rien d'utile comme la faune ou la flore, mais seulement « lendes, pediculos et lumbricos [...] sputum, urinam et stercus [...] abhominationem fetoris » (I, 8), respectivement « poulz, vers et lentes [...] fiens, pyssat, cracherre » (v. 224-227).

Somme toute, la description du corps est sévère, presque naturaliste,²³ et la liste des aspects dégoûtants évoqués par Innocent III et par son traducteur est longue. Vient en premier lieu l'infériorité de l'homme due à sa création au moyen de matière inférieure, c'est-à-dire à partir de la terre.²⁴ Ensuite le dégoût que suscite sa procréation parce qu'elle est le résultat d'un acte charnel poussé par le désir,²⁵ que le sperme est impur²⁶ et que l'enfant est nourri du sang menstruel²⁷ et infecté par le péché originel qui est comparé à une maladie.²⁸ S'ensuit la naissance qui n'est pas épargnée, le nouveau-né est répugnant car il est couvert de sang.²⁹ Enfin, l'homme ne produit rien d'utile par lui-même mais seulement

²¹ « Das menschliche Elend [...] wird nicht ein einziges Mal als heilsgeschichtliches Problem thematisiert. [...] Das Elend ist rein phänomenologisch, anhand evidenter körperlicher Mängel fest zu machen » [La misère humaine n'est pas traitée une seule fois comme un problème du salut. [...] La misère n'est constatable que d'une façon phénoménologique à cause de défauts corporels évidents] (Kehnel 2005 : 42; traduit par l'auteur).

²² Il s'agit de la topique de l'arbre à l'envers (cf. v. 229-238).

²³ Cf. Kehnel 2005 : 38.

²⁴ « terra [...] lutum » I, 2 ; « lymonnement | De la terre » v. 43-44, « boe » v. 71.

²⁵ « ardure | Charnele » v. 90-91.

²⁶ « semine [...] immundo » I, 2 ; « semence pourrie » v. 23.

²⁷ « sanguine mestruo » I, 4 ; « De sang qui est corrompus. | Menstre est appellé et flus. » v. 172-173.

²⁸ « contrahit labem peccati » I, 3 ; « infections » v. 100.

²⁹ « pelliculam sanguine cruentatam » I, 7 ; « pel diffameë | De sang » v. 213-214.

crachat, urine, excréments.³⁰ À tout cela s'ajoute le fait que le vieillissement engendre une dégradation du corps (cf. I, 10 ; v. 249ss.).

Jusqu'ici Innocent III a dressé une liste de quasiment tous les fluides corporels qui peuvent susciter le dégoût et Deschamps les a tous traduits (« sanguis, semen, stercus, urinam, sputum » ; « sang, semence, fiens, pyssat, cracherre »). Par surcroît, le naturalisme de la représentation soutient l'efficacité des images. En effet, Innocent III n'embellit et ne cache rien de manière que ces images semblent représenter la réalité, même si elle est partielle, d'une façon directe – une réalité que l'on ne peut pas nier et contre laquelle on ne peut pas émettre d'objections, tout aussi comme la réaction émotive du dégoût renvoie directement à la réalité. Jusqu'ici, Deschamps reste fidèle à son modèle même s'il doit beaucoup abrégé le texte d'origine. Toutefois, cette contrainte l'empêche de rendre le caractère liturgique des répétitions et des citations d'Innocent III.

4. La représentation du corps mort : le cadavre

Après ce regard méprisant sur le corps vivant et sur le comportement des hommes exprimé dans le livre II, Innocent III parvient enfin au traitement de la mort. Il décrit d'abord en détail les quatre douleurs du mourant (III, 2). Par ailleurs, il précise qu'il s'agit d'une description de la mort des méchants, mais contrairement à ce que l'on pourrait attendre, il ne décrit pas celle des justes par la suite. C'est pourquoi son exposé ne laisse pas d'espoir de rédemption et de salut. Ce qui est intéressant pour notre analyse est surtout la première des quatre douleurs : la souffrance physique. Lorsque l'âme sort du corps, le mourant sent une douleur inexprimable : « Fortis enim et incomparabilis est violentia, quando nexus illi et physicales nodi inter corpus et animam disrumpuntur » (III, 2). Ainsi, malgré l'infériorité du corps qu'Innocent III a exposé si longuement dans le premier chapitre, « [e]xhibet [...] spiritus non voluntarius, sed invitus, quia cum dolore dimittit quod cum amore possedit » (III, 4). C'est-à-dire que l'âme ne veut pas quitter sa prison. En

³⁰ « sputum, urinam et stercus » I, 8 ; « fiens, pyssat, cracherre » v. 227.

effet, l'âme est accrochée et tient au corps, surtout celle du pêcheur qui s'adonne aux plaisirs charnels – malgré les aspects répugnants de ces derniers qu'Innocent III a longuement explicités auparavant. Dans son adaptation, Deschamps omet ce chapitre, probablement parce qu'il lui semblait trop « technique ».

4.1 Le cadavre dans le *De Miseria* et dans le *Double lai*

Avant de s'intéresser aux tourments de l'enfer qu'il décrit de manière très détaillée, Innocent III traite le cadavre et la décomposition, « gefährlich nahe am Rande des guten Geschmacks »³¹ (Kehnel 2005 : 41) :

Conceptus est homo de sanguine per ardorem libidinis putrefacto, cuius tandem cadaveri quasi funebres vermes adsistent. Vivus genuit pediculos et lumbricos, mortuus generabit vermes et muscas ; vivus produxit stercus et vomitum, mortuus producet putredinem et fetorem ; vivus hominem unicum impinguavit, mortuus plurimos impinguabit (III, 4).

Pourquoi Innocent III choisit-il une représentation si rigoureuse ? Selon Martineau-Génieys, la mort corporelle obsède et bouleverse le pape à tel point qu'il lance furieusement son aversion et son dégoût contre l'homme qui, selon lui, mériterait une fin aussi répugnante (1978 : 113). Deschamps quant à lui traduit ce fameux passage dans son lai, mais il réduit considérablement les éléments répugnants :

He, corps ou sera tes destours ?
 Toy mort, que vaurra ta valours ?
 Tu n'auras piet, membre n'oreille
 Qui ne se retraire a rebours.
 Tu seras plus hideux c'uns ours.
 En terre yert lors ta reposteille.
 Les vers te rungeront l'entreille.
 Que devenrra lors ta grant cours ?
 Honnours te feront ilz secours ?
 Nenil, c'est ce qui te traveille (v. 395-404).

³¹ « En dépassant quasiment les frontières du bont goût » (traduit par l'auteur).

Cette transposition est étonnamment discrète en comparaison de la longue description d'Innocent III. Certes, il est vrai que Deschamps a dû abrégé le texte, mais il est remarquable que le poète raye presque tous les aspects dégoutants de son modèle latin.³² Martineau-Génieys assume que cette réserve est plus efficace que les répétitions interminables d'Innocent III vu qu'elle vise à une « sensibilité macabre » par laquelle le lecteur ressent ou prévoit en lui-même un drame qui se produit hors de lui et ne le touche pas directement, comme s'il pouvait sentir les vers mordre son propre corps (1978 : 129). Il n'est pas étonnant de constater que dans ce « chant victorieux de la vermine » (ibid. : 116) d'Innocent III, Deschamps de son côté choisit justement de traduire l'image du ver comme animal dégoutant. En effet, le ver, rongéant la chair du corps, met symboliquement en évidence l'abolition de la séparation entre l'humain et l'animal.³³ Ce dégoût constitue un moment de perte de contrôle et de dépossession incarnée par le ver qui prend possession du corps (cf. Talon-Hugon 2011 : 104). L'image utilisée par Deschamps, malgré sa discrétion évidente, est donc bien capable de susciter peur et répugnance.³⁴

³² Il faut tenir compte du fait que « [l]e poète écrit avant la grande époque des *artes moriendi* et des danses macabres ; par conséquent, il ne partage pas cette tendance au morbide d'une littérature qui s'intéressera avant tout à la décomposition du cadavre » (Becker 2012 : 203).

³³ « Parmi les êtres vivants, *les bêtes dégoûtantes*, comme la vermine, les vers, sont des bêtes rampantes qui ont été associées à la pourriture : ce sont toutes celles qui furent longtemps considérées comme le produit d'une génération spontanée. Comme la pourriture, elles donnent une impression d'indifférenciation du mort et du vivant, de mélange » (V. Margat 2011 : 21; souligné par l'auteur).

³⁴ La miniature qui accompagne ces vers dans le manuscrit pour le roi (BnF fr. 20029 : f.15r) n'est pas aussi discrète. Elle montre un cadavre dépourissant dont on peut bien reconnaître les os. Le corps, dessiné à la plume, est étendu sur un socle avec une surface noire et est attaqué par des rats ou des crapauds (l'identification de ces animaux reste difficile) et des serpents. Il est remarquable que les serpents ne sont pas colorés en rouge – car cette couleur aurait souligné l'aspect charnel et saignant – mais les serpents ont des rayures bleues. À l'exception du vert blême du sol et le rouge de quelques petites fleurs, le bleu reste la seule couleur de l'image ce qui exprime une froideur de telle sorte que le spectateur frissonne de froid et frémit à la vue de la miniature.

4.2 Le mot « entraille » et la mort comme perte

Il convient maintenant d'examiner de plus près le substantif « entraille » (v. 401). Dans l'autre des deux versions manuscrites conservées du *Double lay* on peut lire « Les vers te rungeront l'oreille » au lieu d'« entraille ».³⁵ Michon suppose que l'auteur lui-même a changé ce vers pour éviter la répétition du mot « oreille » qui apparaît déjà quatre vers plus haut (2001 : 34s.). De plus, elle émet l'hypothèse que le terme « entraille [entr'œil] » :

[...] est beaucoup plus symbolique que la première version : il ne s'agit plus seulement ici de la destruction du corps humain ! Par cette modification, Deschamps introduit [...] une notion plus importante, plus angoissante, celle de l'anéantissement de la beauté. La mort se fait abstraite. Elle s'attaque à un concept qui régit le monde médiéval, car à cette époque, on considère que la perfection physique, dont l'entr'œil est l'une des caractéristiques, entraîne automatiquement l'intégrité morale (Michon 2001 : 35).

En outre, Martineau-Génieys analyse dans son étude sur la dramatique du corps dans l'œuvre d'Eustache Deschamps le vocabulaire du corps et établit une liste avec tous les mots que le poète utilise à ce propos. Bien sûr, « l'entr'œil » y figure aussi, mais ce terme est « réservé à la dame » (1981 : 51). Si l'on interprète le vers 401 « Les vers te rungeront l'entaille » comme « la mort détruit ta beauté », cela change l'ensemble de l'œuvre : subitement, la beauté existe, même si elle est éphémère et futile – contrairement au texte d'Innocent III. Par conséquent, la mort ne serait plus simplement une libération de l'âme hors de sa prison, mais la mort constituerait une perte.

Cette hypothèse est affirmée par l'analyse de Martineau-Génieys. En effet, elle y distingue deux registres principaux de la représentation du corps : « le corps de la beauté, presque essentiellement féminin et le corps grotesque,

³⁵ Il s'agit des manuscrits BnF fr. 840 et BnF fr. 20029. Tandis que le premier contient la version « entraille », ce dernier donne « oreille ». Pour une comparaison détaillée entre les deux manuscrits nous renvoyons le lecteur à l'analyse de Michon (2001) qui examine et compare les deux manuscrits.

masculin ou féminin » (ibid. : 54). De plus « [le corps] n'est pas [...] de l'ordre de l'inaccessible. Au contraire : il est objet de consommation, et bien connu du poète » (ibid.).³⁶ On pourrait donc supposer que dans le reste de son œuvre, Eustache Deschamps est bien loin du mépris du corps dont fait preuve Innocent III. Or, on pourrait objecter que le *Double lay* est une traduction, ou du moins une adaptation dans laquelle Deschamps se réjouit de certaines libertés, mais qu'il ne peut pas changer le sens global du texte originel. Par conséquent le *Double lay* ne serait pas représentatif de la pensée de Deschamps. En effet, il reste fidèle à son modèle dans la représentation du corps même s'il en propose une version plus discrète.

Pourtant, Deschamps n'en reste pas là : en intégrant à la fin de sa traduction un extrait du *De gloria et beatitudine*, il transforme vraiment l'ensemble du texte. Tandis que le traité papal se clôt par des pages sombres sur la condamnation, la punition des damnés et l'apocalypse, sans laisser d'espoir, Deschamps termine son lai par une description du paradis. Dans le *De miseria*, Innocent III ne parle pas de la rédemption, ce que l'on peut considérer comme une « Diesseits-Fixierung » comme le note A. Kehnel (2005, 38).³⁷ Ainsi, Deschamps « [s]ans en prendre conscience [...] annule, par ses dernières pages, toute l'œuvre d'Innocent » (Martineau Génieys 1978 : 133). Ainsi, C. Martineau-Génieys arrive à la conclusion que :

³⁶ C'est plutôt par la vieillesse du corps que Deschamps découvre ce mépris, v. p. ex. ballade MC-CLXVI, t.VII, 4. Cf. Martineau-Génieys (1981 : 66).

³⁷ « Fixation de ce bas monde ». Cf. Kehnel (2005 : 38) : « Es fällt weiter auf, daß [sic] das menschliche Elend gänzlich ohne Aussicht auf Erlösung in einer für das Mittelalter eher untypischen 'Diesseits-Fixierung' beschrieben wird. Dem Werk fehlt die Rückbindung an die grundlegenden Glaubenswahrheiten, an die Hoffnung auf Auferstehung der Toten (*resurrectio mortuorum*) und die Erwartung einer zukünftigen besseren Welt (*vita venturi saeculi*). » [En outre, il est remarquable que la misère humaine est décrite sans espoir de rédemption dans une 'fixation dans ce bas monde' plutôt atypique pour le Moyen-âge. À l'œuvre manquent le renvoi aux vérités de la foi fondamentale, à l'espoir de la résurrection des morts (*resurrectio mortuorum*) et d'un monde meilleur dans le futur (*vita venturi saeculi*)] (traduit par l'auteur).

[...] l'homme, pour Deschamps est [...] malheureux non point parce qu'il possède la vie, mais parce qu'il est condamné à la perdre, non point parce qu'il possède un corps, mais parce qu'il est condamné à le sentir peu à peu se dégrader et se défaire (Martineau-Génieys 1978 : 131).

Ici, la position de Martineau-Génieys nous semble extrême. De même, Stanislaw-Kemenah pense que cette interprétation « exclut [...] l'envers de la médaille, sans lequel le corps ne pourrait exister et dont le salut est prédominant : l'âme » (2013 : 251).

4.3 Le cadavre et la mort dans l'œuvre d'Eustache Deschamps

C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de considérer d'autres poèmes de Deschamps pour éprouver s'il exprime un véritable « appétit de vie [...] bien trop fort » (Martineau-Génieys 1978 : 132). Nous examinerons notamment une ballade qui est également en grande partie inspirée par le *De Miseria* et dans laquelle les éléments répugnants et horribles de la putréfaction des cadavres resurgissent d'une manière synthétisée : c'est la ballade CCLXXIV³⁸ dans laquelle l'âme s'adresse au corps pour exprimer la répugnance qu'elle a à son égard :

Charongne a vers, fiens pourris et ors,
 [...]
 Garnis de poulz, de lentes et d'ordure,
 Pissat, crachat, portes de ta nature,
 Sanz bonne odeur c'on puisse en toi trouver (v. 1-6).

De plus, l'infériorité du corps est soulignée par l'épiphore du vers « Mais vis ne mors tu ne puéz valoir riens » après chaque strophe, inspiré de « *Melius est igitur mori vite quam vivere morti, quia nichil est vita mortalis nisi mors vivens* » (I, 23) d'Innocent III. On peut aussi citer la ballade MCLXXV qui exprime la même tonalité :

³⁸ Deschamps (1880, Vol. II: 121-123).

Li beau, li fort, li riche, li vaillant,
 David, Hector, Charlemaigne et Rolant ?
 Ilz sont tous mors. Va leur sepulcre ouvrir :
 Pouldre y verras. Tous nous convient pourrir,
 Nos corps ne sont fors ordure et fiens,
 Si se fait bon sur ces poins advertir :
 Qu'est ce de nous ? Par ma foy, ce n'est riens (v. 11-20).³⁹

La beauté cache le caractère éphémère du corps⁴⁰ et les richesses et les plaisirs de ce monde n'ont pas de valeur.⁴¹ S'il ne s'agit pas d'ironie, et nous ne le croyons pas, les deux ballades n'expriment pas cette soif de vie dont Martineau-Génieys reconnaît la forte présence chez Deschamps. Bien au contraire, elles constatent la futilité de l'existence humaine et abattent son orgueil en employant les mêmes images scatologiques et répugnantes qu'Innocent III a utilisées dans son traité. Cependant, il est vrai que Deschamps surenchérit en rappelant dans la ballade CCLXXIV le paradis et la résurrection des corps :⁴²

Cors dolereus, vueilles toy ordonner
 A mon vouloir, sanz moy suspeder,
 Et tu aras Paradis, se te tiens
 Avec moy, a ton ressusciter.
 Et se ce non, enfer nous fault porter (v. 51-55).

La fin des deux textes, soit du *Double lay*, soit de la ballade est complètement à l'opposé de leur modèle latin. Elle évoque la résurrection des corps comme une partie essentielle du paradis, tandis que la description du corps chez Deschamps main-

³⁹ Deschamps (1880, Vol. VI: 123).

⁴⁰ Cf. Stanislaw-Kemenah (2013 : 243).

⁴¹ On trouve de nombreux autres passages qui traitent la futilité de cette manière, comme la ballade CXIX : « Il me semble, qui bien s'aviseroit | Des biens mondains, terriens n'auoit cure, | Aingois du tout iceulx relenqueroit » (v. 1-3) (Deschamps 1880, Vol. I: 239) ; « Et nonpourquant dist il en verité, | Qu'en ce monde n'a fors que Vanité » (v. 13-14, *ibid.*). Cf. le chant royal CCCLXVIII : « Ilz sont tous mors, ce monde est chose vaine » (v. 8) (Deschamps 1880, Vol. III: 113).

⁴² Innocent III n'évoque la résurrection des corps que dans un passage où il s'agit des tortures corporelles dans l'enfer : « postquam videlicet resurgent cum corporibus in novissimo die, visitabuntur non ad salutem set ad vindictam, quia post diem iudicii gravius punientur. » (III, 13). Sinon, il dit que les hommes justes « procedent [...] in resurrectionem vite » (III, 17) sans évoquer le corps.

tient le dégoût présent dans l'œuvre originale. Si l'homme abat son orgueil (« ton cuer a bien faire encliner ») et renie les biens de ce monde (cf. ballade XXV)⁴³ en menant une vie selon les règles de l'Écriture sainte, il peut obtenir la vie éternelle. Plus encore, Deschamps reconnaît même la possibilité d'une vie heureuse sur terre, ce qu'Innocent III n'admet pas : « loy de Dieu, justice non crueuse | [...] Aux bons promet tout bien, vie joieuse » (ballade 20 (CVII), v. 12-14).⁴⁴

5. Conclusion

La représentation d'un corps et d'un cadavre dégoûtant chez Innocent III n'a donc pas seulement pour but de faire renoncer le lecteur aux plaisirs terrestres pour le tourner vers Dieu, mais de le convaincre de l'infériorité originelle de l'homme et de son animalité qui s'exprime à travers son dégoût et sa répugnance. Pour Innocent III, l'homme est misérable du fait qu'il possède la vie et parce qu'il possède un corps dégoûtant dont il veut se débarrasser de sorte qu'il préfère être mort. Par leur radicalité, les images du dégoût doivent persuader le lecteur des idées papales. Innocent III utilise les réactions émotives pour faire taire la raison. Cette représentation d'un corps dégoûtant a une fonction persuasive qui a le but de convaincre le lecteur du message évangélique. Le traité appartient donc clairement au genre du *contemptus mundi*. Il est vrai que Deschamps de son côté traduit l'infériorité corporelle dans son adaptation, mais en s'appuyant sur l'interprétation d'« entr'œil », elle se traduit plutôt par une sorte de *memento mori* qui se lamente de la perte de la beauté tout en acceptant la futilité de l'homme et en voulant abattre son orgueil. La discrétion dans la représentation du cadavre chez Deschamps appelle à une sensibilité macabre qui est très efficace pour susciter de la peur et de la répugnance, parce que les frontières entre l'humain et l'animal, le mort et le vivant se fondent de façon menaçante.

⁴³ Deschamps (2014 : 66).

⁴⁴ Ibid: 96.

Bibliographie

Sources primaires

Manuscrit Paris, BnF, fr. 840.

Manuscrit Paris, BnF, fr. 20029.

Eustache Deschamps. 1878-1903. *Œuvres complètes*. Éd. de Gaston Raynaud et Marquis de Queux de Saint-Hilaire. Paris : Firmin Diderot (Société des anciens textes français).

----- 2014. *Anthologie*. Éd., traduction et présentation par Clotilde Dauphant. Paris : Lettres Gothiques.

Kant, Immanuel. 1993. *Critique de la faculté de juger*. Traduit et introduit par Alexis Philonenko. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

Lothaire de Segni (pape Innocent III). 1955. *De miseria humane conditionis*. Éd. de Michele Maccarone. Lugano : Thesaurus Mundi.

----- 2011. *Miseria della condizione umana. De miseria humanae conditionis*. Éd. de Stanislao Fioramenti. Segni : EDIVI.

Platon. 1998. *Cratyle*. Traduction de Catherine Dalimier. Paris : Flammarion.

Sources secondaires

Becker, Karin. 1996. *Eustache Deschamps : l'état actuel de la recherche*. Orléans : Paradigme.

----- 2012. *Le Lyrisme d'Eustache Deschamps – Entre poésie et pragmatisme*. Paris : Garnier.

Boudet, Jean-Patrice; Millet, Hélène. 1997. *Eustache Deschamps en son temps*. Paris : Publications de la Sorbonne.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minit.

- Fioramenti, Stanislao. 2011. « Premessa ». In : Lothaire de Segni : *Miseria della condizione umana. De miseria humanae conditionis*. Éd. de Stanislao Fioramenti. Segni : EDIVI, 13-37.
- Lassabatère, Thierry; Lacassagne, Miren. 2008. *Eustache Deschamps, témoin et modèle : littérature et société politique, XIVe-XVIe siècles*. Paris : PUPS.
- Kehnel, Annette. 2005. « Päpstliche Kurie und menschlicher Körper. Zur historischen Kontextualisierung der Schrift *De miseria humane conditionis* des Lothar von Segni (1194) » In : *Archiv für Kulturgeschichte*. Vol. 87/1, 27-52.
- Margat, Claire. 2011. « Phénoménologie du dégoût. » In : *Ethnologie française*. Vol. 41, 17-25.
- Martineau-Géniéys, Christine. 1978. *Le thème de la mort dans la poésie française. De 1450 à 1550*. Paris : Éditions Honoré Champion.
- , 1981. « Corps chrétien, corps païen ou la dramatique du corps chez Eustache Deschamps. » In : *Razo. Cahiers du centre d'études médiévales de Nice. L'image du corps humain dans la littérature et l'histoire médiévales*. Vol. 2, 51-71.
- Memmi, Dominique et al. 2011. « Introduction. La fabrication du dégoût. » In : *Ethnologie française*. Vol. 41, 5-16.
- Michon, Patricia. 2001. « Une édition manuscrite d'Eustache Deschamps : le *Double Lay de la Fragilité Humaine*. » In : *Travaux de littérature. L'Écrivain éditeur. 1. Du Moyen Âge à la fin du XVIIIe siècle*. Éd. de François Bessire. Genève : Droz, 27-41.
- Poirion, Daniel. 1965. *Le poète et le prince : l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*. Paris : Pr. Univ. de France.
- Roccati, G. Matteo. 2005. « La culture latine d'Eustache Deschamps. » In : *Le Moyen Age. Revue d'histoire et de philologie*. Vol. CXI, 259-274.

- Stanislaw-Kemenah, Alexandra-Kathrin. 2013. « 'Que chascun muert et ne puet sçavoir quant' Quelques réflexions sur la relation entre la mort et la vanité dans l'œuvre poétique d'Eustache Deschamps. » In : *La Mort dans la littérature française du Moyen Âge*. Éd. de Jean-François Kosta-Théfaïne. Villers-Cotterêts : Ressouvenances, 234-252.
- Talon-Hugon, Carole. 2011. « Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût ». In : *Ethnologie française*. Vol. 41, 99-106.
- Vauchez, André. 1999. « Introduction ». In : *Il cadavere. The corpse*. Firenze : SISMELE, 1-10.

Anja Hennemann (Potsdam)

El marcador (*yo pienso (que)*) y sus diferentes funciones

In this paper, the different uses and functions of (*yo pienso (que)*) are analysed. The examples demonstrate that (*yo pienso (que)*) fulfils various functions. It is used as a marker of cognitive attitude concerning the proposition (that is, the speaker expresses his validative attitude or an inference), as a pragmatic marker or as a cognitive particle. In this study, we introduce the term ‘cognitive particle’ in order to describe the use of (*yo pienso (que)*) when its use serves to gain time in processing the enunciation or to structure the speaker’s thoughts. The empirical data are on the one hand retrieved from the corpus programme CREA, of debates and interviews focusing on peninsular Spanish, and on the other hand from *GlossaNet*, more precisely from the newspapers *El País* and *El Mundo*. This analysis is a qualitative one because we do not focus on the frequency of the different functions. Instead, we want to illustrate the various functions (*yo pienso (que)*) fulfils.

1. Introducción

Ya existen estudios sobre el uso de los verbos cognitivos en general (cf. por ejemplo Travis 2006 o Weber/Bentivoglio 1991), pero cada estudio tiene un enfoque diferente: Davidson (1996), Aijón Oliva/Serrano (2010) y Posio (2014) se ocupan explícitamente de la diferencia entre la mención del sujeto pronombre y su omisión. El foco de Schneider (2007) está en el uso parentético de los verbos, mientras que el foco de los estudios de De Saeger (2006; 2009) y Hennemann (2012; 2013) está en la expresión de la actitud¹ del hablante frente a la proposición. Otros estudios toman un punto de partida contrastivo como el de Fetzer/Johansson (2010), que comparan el uso de inglés *think* y

¹ Bajo el término de ‘actitud’ entendemos aquí un uso epistémico, mejor dicho, un uso con el cual el locutor expresa su actitud validativa (cf. Volkman 2005) frente al contenido de su proposición, o un uso evidencial (inferencial). Al hablar de los usos de (*yo pienso (que)*) como un medio para expresar la actitud del hablante frente al contenido de la proposición se hace referencia al significado epistémico o evidencial que éste tenga en las proposiciones (cf. también De Saeger 2006). Kärkkäinen también demuestra este uso para *I think* como una «expression of epistemic/evidential stance» (2007: 183).

believe con el de francés *penser* y *croire*. Aijmer (2002) y Kärkkäinen (2003) estudian el marcador *I think* en particular y Cappelli (2007) analiza el uso de varios verbos cognitivos en inglés en contextos de modalidad y evidencialidad. En este estudio nos enfocaremos en el análisis del verbo cognitivo *pensar* y analizaremos los usos diferentes de *(yo) pienso (que)*, demostrando que dicho marcador cumple varias funciones (cf. también Hennemann 2013: 284-302).

2. Fondo teórico y metodológico

(Yo) pienso (que) es un marcador que se emplea con mucha frecuencia en español, pero el hablante no siempre *piensa* de la misma manera al usarlo: en ocasiones realiza el proceso cognitivo en sí, a veces expresa su actitud frente al contenido de la proposición y otras ‘no hace más’ que insertar *pienso* mientras está formulando su enunciación.

El objeto del presente estudio es un análisis cualitativo de los diferentes significados de *(yo) pienso (que)* que se encuentran asociados con diferentes funciones. Investigaremos sus diferentes usos en discursos orales² ya que se trata de un medio de expresión por medio del cual el hablante indica su actitud con respecto al contenido de su proposición y también porque se usa como partícula cognitiva o marcador pragmático en contextos de interacción comunicativa. Aijmer/Simon-Vandenberg define los marcadores pragmáticos de la siguiente manera: «Pragmatic markers as we see them are not only associated with discourse and textual functions but are also signals in the communication situation guiding the addressee’s interpretation» (2006: 2).

En los casos en que *(yo) pienso (que)* tiene un efecto retroactivo al locutor se trata de una partícula cognitiva (cf. también Hennemann/Schlaak 2016: 5). El ejemplo (1) demuestra el uso de *yo pienso* como partícula cognitiva:

² Se tratará de discursos orales que han sido transcritos y que existían para este estudio apenas en forma escrita (manteniendo y representando un carácter oral).

- (1) Entonces lo que lo que hay que hacer un poco es, *yo pienso*, como hicieron los los obreros que hablamos antes de Gijón, que ellos estaban en la situación más crítica [...] (*Búscate la Vida*, 15/04/86, TVE 2).

Yo pienso parece estar interpuesto y tiene una función retroactiva al locutor. El locutor lo inserta porque todavía está estructurando sus pensamientos. No parece estar sólo insertado sino que también hace que la frase iniciada sea realmente interrumpida. Después de haber usado *yo pienso* como partícula cognitiva el locutor sigue con otra sintaxis.

Si un hablante usa (*yo pienso (que)*) para atender la actitud del *interlocutor*, es decir, si el hablante logra afectar la actitud del interlocutor frente a la situación discutida, este uso será considerado como marcador pragmático porque su uso depende de la situación comunicativa. Según Aijmer/Simon-Vandenberg, un marcador pragmático no tiene ninguna influencia en el contenido proposicional: «if a word or a construction in an utterance does not contribute to the propositional, truth-functional content, then we consider it to be a pragmatic marker» (id.). Respecto al marcador pragmático, Aijmer describe el uso de *I think* como *politeness strategy*: «*I think* can, for instance, be used as a strategy redressing an action threatening the hearer's negative face such as criticism or advice» (2002: 8). El uso cortés de (*yo pienso (que)*) será tratado aquí como un marcador pragmático. Debido a que el hablante usa este marcador para ser cortés y para llamar la atención al interlocutor o interactuar con él depende de la situación pragmática, o sea de la situación comunicativa.

Los ejemplos (2) y (3) representan usos de *pienso que* con los que el locutor expresa su actitud validativa frente al contenido de la proposición [*p*]: en el ejemplo (2) «son hechos aislados que se dan en el deporte [...]» y en el ejemplo (3) «no eran los lugares [...]». Los locutores expresan *sinceramente* su actitud (cf. el término de 'stance' en Englebretson 2007: 3):

- (2) «[...] Nunca he visto a un compañero cometiendo este tipo de acciones [...], pero *sinceramente pienso que* son hechos aislados que se dan en el deporte, aunque cuando se producen tienen una repercusión grande», ha comentado (*El Mundo* 16/12/10).

- (3) Es como cuando mi hijo me dijo que un viernes fué al colegio, y no mintió pero tampoco entró. Si, amigo, te creo, pero *sinceramente pienso que* no eran los lugares para estar el candidato a Presidente del Gobierno, cuando se ha cerrado el espacio aéreo español [...] (*El Mundo* 17/12/10).

El ejemplo (4) contiene un uso inferencial de *pienso que*:

- (4) «Creo que es una negociación muy importante y muy sensible para todos y, *por lo tanto, pienso que* nos compete ser discretos en los términos de la negociación», ha dicho (*El Mundo* 15/12/10).

El locutor expresa que *por lo tanto* piensa que [p]. La frase «es una negociación muy importante y muy sensible para todos» – aunque (sólo) lo crea – hace que el hablante concluya [p] (el contenido de la proposición) que a su vez está introducida mediante «por lo tanto pienso que [...]».

Puesto que en este estudio serán analizados los diferentes usos de (yo) *pienso (que)*, distinguiremos entre sus siguientes usos como

- marcador pragmático (usos corteses o para llamar la atención al interlocutor o interactuar con él),
- marcador de la actitud del hablante y
- partícula cognitiva (en este caso tendrá un significado vago y un efecto retroactivo al locutor).

A propósito, la consideración del contexto es muy importante, tal y como lo explica Kärkkäinen, quien analiza los diferentes significados del equivalente de (yo) *pienso (que)* en inglés:

When a token of *I think* appears in context, it becomes impossible to determine its precise semantic meaning out of context, on its own and independent of the utterance in which it occurs. [...] the linguistic context of the speaker's current turn provides clues as to which aspect of meaning, doubt or the speaker's (strong) commitment to the truth value, is foregrounded (2003: 111).

Los datos empíricos, es decir, los casos donde aparece (*yo pienso (que)*) se han tomado del corpus CREA, de la parte ‘Oral’ (secciones: ‘debates’/‘entrevistas’) del español peninsular³ y del programa *GlossaNet*, de los diarios *El País* y *El Mundo*.

3. Análisis cualitativo de (*yo pienso (que)*)

Leyendo artículos periodísticos de *El País* o *El Mundo*, por ejemplo, se observa que el verbo *pensar* cumple diferentes funciones. Los dos primeros ejemplos muestran el uso inferencial de *pienso que*, es decir, el locutor expresa una inferencia mediante el marcador:⁴

- (5) «[...] Voy a pasar un tiempo antes en Japón, y será una buena ocasión para relajarme y estar listo para el que *pienso que será* un gran fin de semana», *ha concluido* (*El País* 01/10/10).
- (6) «Algo así ha pasado con los regímenes <igualitarios> que han querido imponerse en los últimos cien años a lo largo y ancho del mundo. *Por eso pienso que* la única razón de ser de la política en lo que se refiere a la igualdad está en la necesidad de limar las asperezas de un camino por donde pueda avanzar la libertad» (*El País* 24/07/10).⁵

En el ejemplo (5) *pienso que* está acompañado por *será*, una forma verbal del futuro sintético que puede ser usada para expresar una inferencia (cf. Squartini 2001; Hennemann 2013: 381-399; Hennemann 2014). Además, el periodista usa el verbo *concluir* para citar al locutor. También el hablante del ejemplo (6) usa *pienso que* inferencialmente puesto que justifica por qué piensa lo que piensa

³ Al decir *español peninsular* nos estamos refiriendo a España, es decir, a los ejemplos tomados de debates y entrevistas orales de España. Por este motivo se puede asumir que la mayoría de (y quizás todas) las enunciaciones fueron producidas por hablantes del español peninsular.

⁴ Véase también el ejemplo (4).

⁵ Cf. también el estudio de De Saeger (2006) sobre «Evidencialidad y modalidad epistémica en los verbos de actitud proposicional».

usando *por eso* (cf. también Hennemann 2013: 282-302). En el ejemplo (7) de igual forma observamos una función inferencial de *pienso que*. El locutor justifica por qué *piensa que sí* argumentando que «cada día tiene más ganas de escribir»:

- (7) [...] yo diría que estoy como como dijo Aristóteles «en la tercera juventud» [...]. Que puede ser, además, la juventud más creativa. ¿Perdón? Digo que puede ser la juventud más creativa. Yo *pienso que sí, porque* cada día tengo más ganas de escribir (*Radio, Madrid, 07/10/91*).

En el ejemplo (8), el locutor usa *pienso* inequívocamente para expresar su actitud frente a la proposición «los países desarrollados son muy egoístas»:

- (8) Entre los países desarrollados Pero son muy egoístas, señor Alfonsín, ¿no le parece? *Así pienso, sí. Así pienso*. Sobre todo las políticas Ahora lo suyo globales. A lo de cada uno, a ganar lo más posible y a los que están en vías de desarrollo se les utiliza y ¡adiós muy buenas!, ¿no? (*El martes que viene, 26/02/90, TVE 1*).

El locutor está tan convencido de [*p*] que refuerza su actitud expresando «Así pienso, sí. Así pienso» doblemente. Por lo tanto, la frase *así pienso* cumple una función reforzadora.

El locutor del ejemplo (9) usa *pienso que* para expresar su actitud validativa frente a los contenidos de sus proposiciones, donde el primer *pienso que* parece implicar un momento inferencial porque *deber de* representa un medio de expresión prominente para indicar una inferencia (cf. también Dendale 1994 o Cornillie 2007). El ejemplo (10) puede ser analizado de una manera similar aunque *poder* sea empleado para una conclusión menos cierta que *pienso que + deber (de)* (cf. Silva-Corvalán 1995; Tasmowski/Dendale 1994 o Hennemann 2013: 314-343):

- (9) No pretendo defenestrar a todo el colectivo de los críticos [...]. De algunos de ellos *pienso que deben de ser novatos* y que, *por eso*, son atrevidos y no saben respetar el trabajo y el sacrificio ajenos. De otros *pienso que* son demasiado veteranos y que han acabado odiando su trabajo por culpa de la rutina y la saturación. De otros no sé ni qué pensar. Y de todos ellos *pienso que*, como Edward Lewis, no construyen nada con su trabajo (*El País* 29/09/10).
- (10) [...] el piloto mallorquín rubricó su primer triunfo en la categoría reina del motociclismo la temporada pasada tras superar a Rossi [...]. «Me gusta y además *pienso que puede ser grande* para nosotros esta temporada», asegura Lorenzo (*El País* 01/10/10).

El uso de *pienso que* en los ejemplos (11) y (12) sirve también como marcador de la actitud del hablante. Tanto el locutor del ejemplo (11) como el del (12) exponen las razones por las que (no) piensan lo que piensan. El primer locutor «se basa en hechos reales» y el otro justifica su actitud frente al contenido de la proposición usando la conjunción *porque*:

- (11) Yo creo que que ba *basándome en hechos reales* Sí. *pienso que* cincuenta mil soldados en do en dos, tres, cuatro horas, no pueden abandonar un país. La cosa se calienta, hay polémica (*Radio*, Madrid, 01/03/91, Cadena COPE).
- (12) Pero pero también es cierto, yo a veces les pregunto, ¿y está dando resultado eso realmente? es decir, estamos en el teatro tal, haciendo, y dicen: «Sí sí sí, da mucho y tal». A la hora de la verdad *yo pienso que* no, *porque* la verdad que cuando una obra no funciona, a lo mejor funciona dos días más o tres días más porque lo han dicho en televisión, pero no más (*Televisión*, Madrid, 08/03/91, Antena 3).

Los tres ejemplos siguientes representan comentarios encontrados en foros donde los lectores comentan y discuten diferentes artículos y/o noticias. En este contexto parece muy difícil diferenciar el uso de *pienso yo* o *pienso que* mediante el cual el locutor destaca su actitud frente a la proposición de su uso motivado pragmáticamente. Por un lado, las frases siguientes expresan la actitud del locutor

pero, por otro lado, hacen referencia a otros comentarios del foro. Mientras que *pienso yo* se encuentra en posición pospuesta en el ejemplo (13), donde parece que también tiene la función de marcador pragmático, los usos de *pienso que* en (14) y (15) se encuentran en posición inicial haciendo explícitamente referencia a otras «personas de este foro» o «varios comentarios». Por lo tanto, en (13), (14) y (15) resulta difícil diferenciar los usos de *pienso yo/pienso que* como marcador de la actitud del hablante y como marcador pragmático:

- (13) [Comentario] La verdad es que sí tuvo mucha suerte pero las condiciones eran igual para todos, que nadie corría en seco. Algo de habilidad tendrá también [,] *pienso yo* (*El Mundo* 27/10/10).
- (14) [Comentario] *Al contrario que algunas personas de este foro, pienso que* Moratinos ha sido uno de los mejores, si no el mejor ministro de asuntos exteriores de España (*El Mundo* 25/10/10).
- (15) [Comentario] Soy burgalés, y me siento orgulloso de mi tierra. *He leído varios comentarios y algunos me han parecido bastante sensatos; otros no tanto.* Factores hay muchos, todos influyen, el clima, la cultura, etc. pero *pienso que* hay uno que es un aval. En Castilla y León la familia es más tradicional, más conservadora (*El Mundo* 09/12/10).

Los dos ejemplos siguientes son comparables con los tres mencionados anteriormente porque muestran usos de *pienso (yo/que)* que expresan la actitud del hablante y tienen un componente pragmático como indica el contexto:

- (16) [...] ¿es una niña que se crea fantasías, que se le pueda haber ocurrido ir sola a alguna parte, haberse caído en algún sitio? *Yo pienso que no*, porque a pesar de que es una niña muy extrovertida, muy simpática, sin embargo, *yo creo que ella no*, no es capaz de fiarse de alguna persona que no conoce, o al menos que haya visto pocas veces, vamos, *pienso yo*. Y no es una niña de sueños y de fantasías [...] (*Ésta es su casa*, Madrid, 13/03/91, TVE 1).
- (17) ¿Usted está de acuerdo con el señor Cremades, don Antonio? En absoluto. Además yo dudo que lo haya dicho de esta manera, yo no lo había leído en ninguna parte y y bueno, *pienso pues que*

el señor Cremades está presidiendo la Unión Internacional, yo presido la Unión Liberal los abogados españoles seguimos nuestro camino, estamos haciendo una reforma [...] (*Radiografía*, Madrid, 05/02/91, RNE, Radio 5).

En el ejemplo (16), el locutor está preguntado si la niña de la que se habla se crea fantasías. El hablante está convencido de que no es así, pero no está totalmente seguro aunque sepa justificar por qué piensa lo que piensa («Yo pienso que no, porque [...]). Mientras que este uso expresa principalmente la actitud del hablante, el pospuesto *pienso yo* parece cumplir una función pragmática. Por un lado, el locutor expresa su actitud frente a la situación (la niña no se crea fantasías; no se fía de alguna persona que no conoce) y, por otro lado, «vamos, pienso yo» cumple una función pragmática frente al entrevistador. Lo mismo ocurre también en el ejemplo (17), además de expresar la actitud del hablante frente al contenido «el señor Cremades está presidiendo la Unión Internacional», *pienso pues que* también cumple una función pragmática porque el hablante está preguntando indirectamente al entrevistador si él está de acuerdo con el señor Cremades y al responder el locutor/hablante mismo también expresa lo que duda. Entonces podemos entender aquí que el uso de *pienso pues que* conlleva también un momento cortés frente al interlocutor/entrevistador.

De todas formas no se puede olvidar que cada uso de *pienso que* también está motivado pragmáticamente. El uso del marcador siempre hay que atribuirlo a la situación comunicativa y a la constelación entre locutor e interlocutor. Pero – y esto es lo que distingue el uso de *pienso que* como marcador de la actitud del hablante de su uso como marcador pragmático – ambos componentes tienen un peso diferente. En (18), por ejemplo, predomina la función pragmática porque el locutor usa *pienso yo* «as a strategy redressing an action threatening the hearer's negative face such as criticism or advice» (Aijmer 2002: 8):

- (18) Es que *nosotros estamos aquí hablando* y ya casi todo el tiempo de un aspecto solamente, porque la ley penitenciaria dice hablando de la finalidad de las prisiones dice que un aspecto es la custodia. [...] Bueno, estamos hablando todo el tiempo de la custodia y

estamos olvidando la la segunda parte, *pienso yo* (*Vida y muerte en las cárceles*, 05/02/87, TVE 1).

El locutor critica implícitamente a los interlocutores mencionando que nadie considera «la segunda parte». El *pienso yo* pospuesto tiene una función pragmática más fuerte que la función de marcar la actitud del hablante.⁶ En los ejemplos (19) y (20) también se encuentran usos corteses, es decir, marcadores pragmáticos:

- (19) Imagínate, por ejemplo si, bueno, si los medios de información dijeran, cuando hay un atentado, que eso parecía el Parlamento Español, cómo cómo se pondría, ¿no? El nuestros representantes españoles. Por supuesto. Entonces quiero decir o periodistas, en fin, *yo pienso Es que yo creo que* son los académicos de la lengua los que los tendrían que arreglar, ¿no? (*Hablando se entiende la gente*, Madrid, 17/01/92, Tele 5).
- (20) Esta parte debe ser un chiste más o menos Negro. negro. Pero en fin, que no deja de ser una pista, Lo que quiero decir *El problema, pienso yo perdón. es que hay que tener en cuenta que* cuando yo yo yo tengo aquí un párrafo que yo creo que merece la pena citarlo [...] (*Debate: la eutanasia*, 04/06/87, TVE 1).

En el ejemplo (19) el locutor hace referencia al interlocutor preguntando ¿no?, lo que exige una respuesta o por lo menos un cabeceo afirmativo. En (20) también se usa *pienso que* como un marcador pragmático porque la frase de la que es parte menciona «que hay que tener en cuenta» (una cierta cosa) refiriéndose así a los interlocutores. Además, inserta un «perdón»: ahora es él quien expresa sus pensamientos, explicando, según él, cuál es el problema.

Los ejemplos (21) y (22) son especialmente interesantes porque el hablante expresa junto con *yo pienso que* – que ya expresa en sí algo personal –

⁶ Como *pienso yo* está pospuesto, también podría ser considerado como marcador de la actitud del hablante. Sin embargo, considerando el contexto, su uso como marcador pragmático es más probable. Así como argumenta De Saeger: «La adición de *creo* o *pienso* al final del enunciado [...] [s]irve sobre [sic] todo para destacar la subjetividad de la proposición» (2006: 275).

que se trata de «[su] opinión personal». Si un hablante acentúa que *personalmente* piensa que [p], lo hace para interactuar con el interlocutor/entrevistador. Por ende los dos usos siguientes cumplen predominantemente una función pragmática:

- (21) *¿No temen ustedes que pueda ocurrir esto en Cuba, en algún momento próximo? Yo creo que* habría que profundizar en las... en tratar de identificar las causas de los fracasos de esos proyectos que se presentaban como el llamado socialismo real, que se decía en aquella época. *Yo pienso, es mi opinión personal, que* la causa del fracaso del llamado socialismo real era la ausencia de un verdadero socialismo (*Los desayunos de Radio 1*, 16/06/94, TVE 2).
- (22) Bueno, *yo personalmente pienso que* no hay un país que se salve de de de ser un país absolutamente democrático y de ser un país absolutamente libre. *Creo que* la libertad es una cosa tan ansiada por el por el ser humano y tan poco lograda y que en ninguna parte se alcanzan libertades absolutas y *pienso que* todo el mundo cuando reclama esas cosas siempre tiene un poco de razón, no solamente en mi país sino en todos los países (*Gente de primera*, 07/04/94, TVE 1).

Sin embargo, en los siguientes ejemplos *pienso* (que) cumple una función de partícula cognitiva⁷:

- (23) Bien, esto son muchas frases las que se han oído aquí ya, esta noche, y yo creo que es el momento de *pienso*, de de llevar el tema a la prisión y no llevar el tema a la teoría general de la sociedad [...] (*Vida y muerte en las cárceles*, 05/02/87, TVE 1).
- (24) O sea, la Dirección General está en relación pues con con con sindicatos, está negociando, está pactando, está discutiendo con? para que un funcionario que habla, lógicamente, *pienso*, en nombre en nombre propio [...] (*Vida y muerte en las cárceles*, 05/02/87, TVE 1).

⁷ Véase también el ejemplo (1).

- (25) [...] otro tema, Fernando. Sí. A un a la alternativa de gobierno en España se le podría plantear un *pienso*, con infinitos temas. Yo de todas formas quería plantearle tres muy concretos. Sí (*Televisión*, Madrid, 14/01/92).
- (26) [...] que está haciendo una labor maravillosa en el hospital que y que se han dado a conocer como tales, porque es lo que decía antes la compañera, un *pienso que* cualquier la importancia de cualquier servicio de cualquier profesión está en relación directa a lo a lo que se da a conocer [...] (*Radiografía*, Madrid, 13/03/91, RNE, Radio 5).

En los ejemplos (23)-(26) *pienso (que)* parece ser interpuesto y tiene una función retroactiva al locutor. En (25) y (26) *pienso (que)* no parece estar sólo insertado, sino que también hace que la frase iniciada sea realmente interrumpida. Después de haber usado *pienso (que)* los locutores cambian completamente la estructura sintáctica. Especialmente con los usos de *pienso (que)*, como en los ejemplos (25) y (26), los hablantes no estructuran el discurso sino que lo destruyen. Si los locutores insertan una partícula cognitiva como (*yo*) *pienso (que)*, es posible que destruyan la sintaxis de la frase iniciada.

Aijmer (2002: 17-18) explica que la falta de la conjunción *that* en el uso semejante de *I think* – comparándolo con el uso en los ejemplos (27) y (28) – resultó en la gramaticalización de *I think*. Thompson/Mulac (1991: 313) también sostienen que los ‘parentéticos epistémicos’ son versiones gramaticalizadas de la oración principal y mencionan los ejemplos

- (a) *I think that* exercise is really beneficial.
 (b) *I think* exercise is really beneficial.
 (c) Exercise is really beneficial, *I think*.

para ilustrar que la oración principal y la oración subordinada intercambian sus funciones. Es especialmente en (c) donde el contenido de la proposición «exercise is really beneficial» se convierte en la oración principal cuando la misma información en (a) es contenida de la oración subordinada. El ejemplo

siguiente representa un uso equivalente de *I think*. Sintácticamente es comparable con el ejemplo (b):

- (27) ¿[...] por qué causas se exilió? *Yo pienso* hay seguramente varias hipótesis y generalmente las hipótesis de los que me expulsaron del país serán muy distintas de las mías (*Entre líneas*, 16/04/90, TVE 1).

El ejemplo (28) es similar al anterior. La única diferencia es que el sujeto está pospuesto al verbo *pensar*, lo que sería más típico para la estructura del ejemplo (c) mencionado por Thompson/Mulac (1991: 313):

- (28) Este diálogo se producirá ya de inmediato, creo que este mes o el mes que viene. ¿Antes de que finalice el año habrá novedades en Cuba? *Pienso yo*, es una observación mía muy personal no soy un estadista ni estoy dentro de de la problemática [...] (*Gente de primera*, 07/04/94, TVE 1).

Pero en los ejemplos (23)-(26) *pienso (que)* parece estar simplemente insertado en el enunciado para estructurar lo que el hablante ya está formulando. Como no es colocado en ninguna periferia de la enunciación, hay que diferenciarlo del uso parentético.

El siguiente pasaje textual contiene un uso muy interesante de *yo pienso* porque, por un lado, podría representar una partícula cognitiva y, por el otro, un marcador pragmático:

- (29) [...] la boca se convierte en una especie de pequeño laboratorio ambulante. ¿verdad?, en la cual se da una reacción química que está absolutamente equilibrada con el organismo. Un poco, *yo pienso*, lo que tal vez se producía cuando los viejos europeos mascaban tabaco? Ya sí, sí puede parecerse. o sea, un poco, es decir, tampoco lo mascaban porque era un poco tener ahí dejarlo ahí (*El martes que viene*, 01/05/90, TVE 1).

Para poder interpretar este ejemplo correctamente, habría sido necesario escucharlo en el momento en que fue enunciado, ya que la interpretación depende (más que sus otros usos) de la entonación/del volumen al expresar *yo pienso*: si es articulado en volumen bajo sin ser acentuado, cumpliría la función de partícula cognitiva; si es acentuado en «yo» en volumen más alto, cumpliría la función de marcador pragmático.

4. Inciso: Sobre el grado de la integración sintáctica de *(yo) pienso (que)*

En la mayoría de los ejemplos, *(yo) pienso (que)* parece comportarse sintácticamente como un verbo pleno, mientras que las partículas cognitivas suelen ser elementos externos a la sintaxis de la oración. Para un futuro estudio sería interesante relacionar las propiedades sintácticas del marcador con sus funciones pragmáticas o cognitivas para ver, por ejemplo, si el grado de integración sintáctica de *(yo) pienso (que)* está relacionado con su función en el discurso (cf. también De Saeger 2009).⁸ En los casos de la partícula cognitiva, por ejemplo, *pienso (que)* parece estar menos integrado que en los casos de marcadores de la actitud del hablante. Los marcadores pragmáticos, por el contrario, parecen estar sintácticamente más integrados que las partículas cognitivas, pero menos que en los casos de marcadores de la actitud del hablante. El grado de integración muestra una ‘prueba de separar’ el marcador de la enunciación. En los casos de la partícula cognitiva se puede separar *pienso* porque no está integrado sintácticamente. Además, aparece entre comas:

- (30a) [...] para que un funcionario que habla, lógicamente, *pienso*, en nombre en nombre propio [...] (*Vida y muerte en las cárceles*, 05/02/87, TVE 1).

⁸ En su estudio de los verbos de actitud proposicional De Saeger usa indicios sintácticos que marcan la diferencia entre los distintos usos posibles, los usos argumentacionales y modales, por ejemplo (2009: 113).

Compárese con la siguiente estructura:

- (30b) [...] para que un funcionario que habla, lógicamente, en nombre [...].⁹

Sintácticamente, el marcador pragmático tampoco parece estar integrado en la estructura sintáctica si consideramos este ejemplo:

- (31a) Bueno, estamos hablando todo el tiempo de la custodia y estamos olvidando la la segunda parte, *pienso yo* (*Vida y muerte en las cárceles*, 05/02/87, TVE 1).

Pero *semánticamente* habrá una diferencia si lo separamos del enunciado: si un *pienso yo* está insertado o pospuesto como en el ejemplo (31a) es por razones de cortesía. Como demuestra el contexto, el locutor se refiere a sus interlocutores («estamos hablando...»). Si no se pospone *pienso yo*, el enunciado del locutor suena más ‘duro’:

- (31b) Bueno, estamos hablando todo el tiempo de la custodia y estamos olvidando la la segunda parte.¹⁰

Si se considera el ejemplo (31b) se puede decir que *pienso yo* es sintácticamente separable, ¿pero lo es semánticamente también? Como ya se ha mencionado, el mismo enunciado sin el pospuesto *pienso yo* ya no suena en absoluto cortés sino más bien duro. Por eso sería necesario trabajar con un modelo integrativo que una las características sintácticas y semánticas.

El uso de (*yo pienso que*) como marcador de la actitud del hablante tampoco es separable puesto que semánticamente hay una gran diferencia entre expresar un hecho y expresar algo que es marcado por el verbo cognitivo *pensar*.

⁹ Se trata de un ejemplo construido por analogía con el ejemplo (30a).

¹⁰ El ejemplo (31b) es construido por analogía con el ejemplo (31a).

Compárese:

(32a) [...] y estar listo para el que *pienso que* será un gran fin de semana [...] (*El País* 01/10/10).

(32b) [...] y estar listo para el que será un gran fin de semana [...].¹¹

Sin embargo, menos integrada parece estar (*yo pienso (que)* como partícula cognitiva. De todas formas hace falta analizarlo mediante más ejemplos, más detallada y sistemáticamente.

5. Conclusión y perspectiva

Ha sido demostrado que (*yo pienso (que)* es un marcador que asume diferentes funciones. En este estudio se ha diferenciado entre los siguientes usos/funciones:

- marcador pragmático (usos corteses; llamar la atención al interlocutor),
- marcador de la actitud del hablante (inferencial, epistémico) y
- partícula cognitiva (significado vago; efecto retroactivo al locutor)

Se han analizado los distintos usos de (*yo pienso (que)* en discursos orales porque (*yo pienso (que)* es un medio de expresión cuyo uso depende de la situación comunicativa. También ha sido necesario introducir el término de ‘partícula cognitiva’ debido a que las nociones ya existentes no describen adecuadamente el uso de (*yo pienso (que)* en los casos en que el hablante lo inserta con el objetivo de disponer de más de tiempo para poder estructurar sus pensamientos.¹²

¹¹ Este ejemplo es construido por analogía con el ejemplo (32a).

¹² Aunque este estudio no representa un análisis cuantitativo, es obvio que el uso de *pienso (que)* como partícula cognitiva es tres veces más frecuente en entrevistas que en debates (comparando los resultados en CREA). Supuestamente, se debe a que los entrevistados responden de una manera más espontánea, mientras las personas que participan en debates ya conocen el tema de antemano y por consiguiente forman sus ideas antes.

Para un futuro estudio sería interesante relacionar las diferentes funciones de (*yo pienso (que)*) con distintos estados de gramaticalización como se ha hecho con la secuencia *I think* en inglés. Falta considerar la posibilidad de que algunos usos de *pensar* cumplan con los criterios de gramaticalización y analizar detalladamente si los usos de *pensar* como partícula cognitiva, por ejemplo, son usos más gramaticalizados que en los casos de *pensar* como verbo pleno. Vale la pena enfocarse en (*yo pienso (que)*), planteando la pregunta de si sus diferentes funciones representan distintos casos de gramaticalización: los elementos gramaticalizados desarrollan funciones nuevas (Hopper/Traugott 2003: xv) y expresan un significado más subjetivo (Traugott 1986: 540).

Para demostrar el uso parentético epistémico de *I think*, Thompson/Mulac (1991) sólo muestran ejemplos donde dicho marcador aparece en una periferia de la enunciación. Sería interesante analizar usos de (*yo pienso (yo)*) diferenciando el uso parentético y el de partícula cognitiva (para los usos parentéticos cf. también Schneider 2007). Habrá que hacerlo con datos orales porque su análisis dependerá mucho de la entonación y del volumen con que se expresa el enunciado. Nos referimos a usos como en el último ejemplo:

- (33) [...] desde Madrid hasta Tokio (...) Esta mujer, *pienso*, es un encanto (...) Ana Botella, después de plantar un olivo que seguirá allí -si arraiga- durante muchas centurias [...] (*El País* 12/12/10).

También vale la pena enfocarse en la diferencia entre *pienso (que)* y *yo pienso (que)*. Davidson menciona: «traditionally the function of overt subject pronouns has been regarded as adding emphasis or to contrast explicit statements» (1996: 543), pero él argumenta que la presencia de los pronombres está relacionada con su función en la conversación:

[...] their appearance is governed by their conversational function as discourse topics; they are used pragmatically and meta-linguistically to switch reference, for purposes of emphasis and negotiating conversational turns, and to add <pragmatic weight> to frames of reference, epistemic parentheticals and potential speech act verbs (id).

Aijón Oliva/Serrano también explican que «la sintaxis del español permite la elisión del sujeto gramatical en la mayoría de los contextos» (2010: 7), pero que la mención del sujeto no es una decisión aleatoria. La expresión o la omisión del pronombre sujeto están ligados «a factores discursivo-pragmáticos que, a su vez, son reflejo de los fundamentos cognitivos de la variabilidad lingüística» (id.). Los autores se ocupan concretamente de la construcción (*yo*) *creo*. Posio también analiza la expresión del sujeto en contextos de *creer* y portugués *achar*. Él argumenta que «subject expression or omission should also be examined in specific local contexts where it may exhibit patterns of usage that diverge from the general tendencies» (2014: 5).

Bibliografía

- Aijmer, Karin. 2002. *English discourse particles. Evidence from a corpus*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Aijmer, Karin; Simon-Vandenberg, Anne-Marie. 2006. «Introduction». In: Karin Aijmer, Anne-Marie Simon-Vandenberg (edd.): *Pragmatic markers in contrast*. Amsterdam: Elsevier, 1-10.
- Aijón, Oliva; Ángel, Miguel; Serrano, María José. 2010. «El hablante en su discurso: expresión y omisión del sujeto de *creo*». En: *Oralia*. Vol. 13, 7-38.
- Cappelli, Gloria. 2007. *"I reckon I know how Leonardo da Vinci must have felt..."*. *Epistemicity, evidentiality and English verbs of cognitive attitude*. Paris: Paris Publishing.
- Cornillie, Bert. 2007. *Evidentiality and Epistemic Modality in Spanish (Semi-) Auxiliaries. A Cognitive-Functional Approach*. Berlin: de Gruyter.
- Davidson, Brad. 1996. ««Pragmatic weight» and Spanish subject pronouns: The pragmatic and discourse uses of *tú* and *yo* in spoken Madrid Spanish». In: *Journal of Pragmatics*. Vol 26, Nº 4, 543-565.
- Dendale, Patrick. 1994. «*Devoir épistémique, marqueur modal ou évidentiel?*» In: *Langue Française. (Les sources du savoir et leurs marques linguistiques)*. Vol. 102, 24-40.
- De Saeger, Brams. 2006. «Evidencialidad y modalidad epistémica en los verbos de actitud proposicional». In: *Interlingüística*. Vol. 17, 268-277.
- . 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.

- Englebretson, Robert. 2007. «Stancetaking in discourse: An Introduction». In: Robert Englebretson (ed.). *Stancetaking in discourse. Subjectivity, evaluation, interaction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1-26.
- 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.
- Hopper, Paul J.; Traugott, Elizabeth C. 2003. *Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 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.
- , 2013. *A context-sensitive and functional approach to evidentiality in Spanish or why evidentiality needs a superordinate category*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- , 2014. «The Spanish Synthetic Future as a Means of Expression of Inference». In: *Studies in Literature and Language*. Vol. 9, N° 1, 11-26.
- Hennemann, Anja; 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 (RomGG)*. Vol. 22, N° 1, Hamburg: Buske, 3-17.
- Kärkkäinen, Elise. 2003. *Epistemic stance in English conversation. A description of its interactional functions, with a focus on I think*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Kärkkäinen, Elise. 2007. «The role of *I guess* in conversational stancetaking». In: Robert Englebretson (ed.): *Stancetaking in discourse. Subjectivity, evaluation, interaction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 183-219.

- Posio, Pekka. 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/Philadelphia: John Benjamins.
- Silva-Corvalán, Carmen. 1995. «Contextual conditions for the interpretation of *poder* and *deber* in Spanish». In: Joan Bybee, Suzanne Fleischman (edd.): *Modality in grammar and discourse*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 67-105.
- Squartini, Mario. 2001. «The internal structure of evidentiality in Romance». In: *Studies in Language*. Vol. 25, N° 2, 297-334.
- Tasmowski, Liane; Dendale, Patrick. 1994. «*Pouvoir*_E, un marqueur d'évidentialité». In: *Langue Française. (Les sources du savoir et leurs marques linguistiques)*. Vol. 102, 41-55.
- Thompson, Sandra A.; Mulac, Anthony J. 1991. «A quantitative perspective on the grammaticalization of epistemic parentheticals in English». In: Elizabeth C. Traugott, Bernd Heine (edd.): *Approaches to grammaticalization*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 313-339.
- Traugott, Elizabeth C. 1986. «From polysemy to internal semantic reconstruction». In: *Proceedings of the twelfth annual meeting of the Berkeley linguistics society*, 539-550.
- Travis, Catherine E. 2006. «Subjetivización de construcciones: los verbos <cognitivos> en el español conversacional». In: Rosa María Ortiz Ciscomani (ed.): *VIII Encuentro internacional de lingüística en el Noroeste*. Hermosillo: UniSon, 85-109.
- Volkman, Gesina. 2005. *Weltsicht und Sprache. Epistemische Relativierung am Beispiel des Spanischen*. Tübingen: Narr.

Weber, Elizabeth G.; Bentivoglio, Paola. 1991. «Verbs of cognition in spoken Spanish: a discourse profile». In: Suzanne Fleishman, Linda R. Waugh (edd.): *Discourse-pragmatics and the verb. The evidence from Romance*. London: Routledge, 194-213.

Internetquellen

GlossaNet: <http://glossa.fltr.ucl.ac.be/>.

Real Academia Española: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>> [fecha de acceso: 10/12/10 y 11/12/10].

Sandra Issel-Dombert (Kassel)

Aline Wieders-Lohéac (Kassel)

« Nous multiplierons les chansons, les concerts, les spectacles ». L'argumentation de François Hollande face aux attaques terroristes du 13 novembre

After the terrorist attacks on November 13th, the French public, the whole of Europe and many parts of the world were waiting for president François Hollande to address his fellow “citoyens”. Being the most important political figure – both by constitution and by influence on public discourse – the president’s words bear great importance for the subsequent debate and interpretation of the events. Therefore, the question arises: How did the president shape the debate in the hours and days after the attacks? To answer this question, we have identified typical structures in Hollande’s rhetorical reaction to the attacks, performing a topos as well as a keyword analysis of the speeches the president held within two weeks after November 13th. In a contrastive analysis we have compared Hollande’s speeches to the *Europarl Corpus*. Using the software programme *sketch engine*, we have filtered out the 100 most frequent keywords and classified them into semantic fields (*data-driven approach*). All in all, *terrorism*, *action* and *nation/identity* are the three predominant semantic fields, whereas references to *victimhood* barely appear. These findings are congruent with the results of our topos analysis that reveals a predominance of argumentative structures that form a strong main topos of *resilience*, emphasising the greatness of France and its people and culture, calling to action and avoiding any tendencies of resignation.

1. Introduction

Le 13 novembre 2015, 130 personnes sont tuées à Paris lors d’un acte terroriste revendiqué par Daech. Les attentats ont lieu à différents endroits de la ville : au Stade de France, dans les rues du 10^e et du 11^e arrondissement et au théâtre du Bataclan. Il y a trois groupes de djihadistes, ils tirent dans la foule et assassinent les gens assis aux terrasses des cafés, certains terroristes ont des ceintures d’explosifs qu’ils actionnent, tuant ou blessant les personnes à proximité.

Ces actes ont entraîné des réactions immédiates des politiques, le premier à s’adresser officiellement au public était, naturellement, le Président, Fran-

çois Hollande. Comment réagir, que dire après un tel événement ? Il est certain qu'il ne s'agit pas d'un simple discours politique parmi tant d'autres. Cela le rend particulièrement intéressant pour une analyse détaillée. La question est de savoir s'il y a des particularités linguistiques dans les discours de François Hollande après le 13 novembre et comment nous pourrions les analyser. Comment réagit un président, peut-être la personne la plus importante dans le discours public, après des attentats terroristes ? Comment s'exprime-t-il, peut-on discerner des structures argumentatives typiques ?

L'analyse de discours prononcés à l'occasion des actes terroristes islamistes a été prise en compte par diverses études menées dans le domaine des langues romanes et dans d'autres. Les discours consécutifs aux attentats du 11 septembre 2001 revêtent un rôle important dans la recherche scientifique (cf. Allebrand 2004, al-Jay 2004, Fuchs 2006). Actuellement, des chercheurs s'intéressent aux discours prononcés après les attentats contre la rédaction du journal satirique *Charlie Hebdo* en janvier 2015.¹ Les lettres modernes abordent le sujet d'un point de vue littéraire, citons à titre d'exemple très récent le recueil de Hennigfeld 2014 qui analyse la production littéraire et cinématographique parue suite aux événements du 11 septembre. Les méthodes d'analyse du discours dans la tradition descriptive de Busse 1987 – comme par exemple une analyse des mots stigmatisants et emblématiques et des *topoi* – permettent de révéler l'argumentation et de montrer les « Sprachgebrauchsmuster », c'est-à-dire « les façons typiques de s'exprimer, typiques d'une certaine époque, d'un certain type de texte ou d'un certain sujet ».² Le corpus sur lequel nous nous basons est constitué de neuf transcriptions officielles des discours de François Hollande prononcés dans le contexte des attentats du 13 novembre et publiés sur le site de l'Élysée. Le premier discours date du jour même, le dernier du 27 novembre. Pour avoir

¹ Voir par exemple la communication de Ströbel intitulée « How to describe the indescribable: Charlie Hebdo & Germanwings – a contrastive analysis of French and Spanish political discourses » dans le cadre du workshop « Emotion Concepts in Use – An interdisciplinary workshop », (<http://www.lianestroebel.de/publikationen/vortrag/>) (dernière visite le 28.12.2015).

² Toutes les traductions sont nos propres traductions. Version originale : « typische Sprechweisen, [...] die zeit-, textsorten-, oder thementypisch sind » (Bubenhofer 2009: 188).

un critère de sélection, nous nous sommes fiées aux rubriques fournies sur le site officiel.³ Nous avons inclus les discours contenant les accroches *défense*, *nation* ou *intérieur* et *sécurité*. Il y a 18 255 occurrences. Dans la première partie de la contribution, la contribution, les méthodes de l'analyse du discours seront présentées et nous justifierons notre choix. Dans la seconde partie, nous présenterons les structures argumentatives d'Hollande à l'aide d'exemples issus du corpus.

2. Méthodes

Nous voulons révéler l'usage de la langue de François Hollande dans ses discours contre le terrorisme. Pour cela, nous emploierons la méthode de l'analyse discursive descriptive selon Busse/Teubert 1994. Nous commencerons sur le plan lexical par une analyse des accroches. Ceci a pour but de découvrir les appels et les points de vue comprimés. Les discours politiques étant un genre textuel très argumentatif, nous proposons d'ajouter à cette approche une analyse des topoï pour rendre visibles les structures argumentatives récurrentes. Il y a un lien très étroit entre une analyse des accroches et une analyse des topoï, puisque les accroches ne sont que des arguments abrégés.

2.1 Les accroches

Selon Klein (1989: 11) les accroches sont la défense principale du débat politique. Les accroches désignent les expressions qui,

[...] à une certaine époque gagnent en importance et sont propagées publiquement dans le cadre d'un programme ou d'une certaine vision. Les accroches doivent diriger la pensée ainsi que les émotions et le comporte-

³ <http://www.elysee.fr/declarations/>.

ment de l'homme. C'est pour cette raison qu'elles sont souvent comparées dans le sens métaphorique-polémique à une arme dangereuse dans les mains de l'ennemi politique.⁴

Le statut de l'accroche n'est pas inhérent au système linguistique. L'accroche ne devient une accroche que dans son usage – un usage défini, dans un contexte défini, limité dans le temps et toujours en rapport avec un certain discours linguistique (cf. Schröter/Carius 2009: 21). La fréquence de son usage joue un rôle important (cf. Klein 1989: 11). A cela s'ajoute le fait que les accroches ont un sens normatif (appellatif) – une « Sollens-Bedeutung » selon Hermanns (1989: 20), c'est-à-dire qu'elles transportent de façon comprimée un point de vue et un appel. Les accroches sont chargées déontiquement :

[...] par ce terme on désigne ce sens ou cette partie de l'expression ou du mot chargée de sens qui, en raison du sens que donne ou contient le mot ou l'expression, nous indique que dans un contexte défini, nous n'avons pas le droit de faire une chose, que nous avons la permission de la faire ou que nous devons la faire.⁵

Surtout dans le domaine politique, cet élément déontique du sens du terme est particulièrement important, car dans la bataille politique des mots (« Kampf um Wörter », Klein 1989: 11), les partis politiques essaient à tout prix d'empresoir le terme du sens qu'ils souhaitent (*Sollens-Bedeutung*). Si le sens déontique est une spécification positive, l'accroche atteint le statut de *Fahnenwort*, mot emblématique. En revanche, si le sens est négatif/péjoratif, il devient *Stigmawort*, mot stigmatisant.

⁴ « [...] der zu einer bestimmten Zeit besondere Aktualität gewinnt und mit dem ein Programm oder eine Zielvorstellung öffentlich propagiert wird. Schlagwörter sollen sowohl das Denken wie auch die Gefühle und das Verhalten von Menschen steuern. Deshalb werden sie in metaphorisch-polemischer Perspektive häufig mit einer gefährlichen Waffe verglichen, die der (politische) Gegner in den Händen hält » (Niehr 2007: 496).

⁵ « [...] mit diesem Begriff ist also diejenige Bedeutung oder Bedeutungskomponente von Wörtern oder Wendungen gemeint, kraft derer Wort oder Wendung bedeutet oder mitbedeutet, daß wir, in bezug auf einen Gegenstand, etwas nicht dürfen, dürfen oder sollen » (ibid.: 74).

En ce qui concerne leur aspect formel, les accroches peuvent paraître sous forme de substantif ou d'unité polylexicale ; la phrase complète est exclue de cette définition. Avec l'aide d'une analyse des *keywords*, le concept des accroches peut être rendu opérationnel pour la linguistique de corpus (cf. Bubenhofer/Scharloth 2015: 7-8).⁶ L'analyse se fera grâce au programme *sketch engine*.⁷ Sur base d'une comparaison de deux corpus, la fréquence des occurrences des deux corpus sera mise en relation. La formule d'extraction des *keywords* avec laquelle le score *keyness* (*keyness-score*) est calculé :

$$\textit{keyness} = \frac{\textit{fpmfocus} + n}{\textit{fpmref} + n}$$

Schéma 1 : Formule pour extraire les *keywords* avec *sketch engine*

La formule *fpmfocus* du numérateur désigne la fréquence normalisée (sur 1 000) d'une occurrence du corpus étudié, à savoir du corpus Hollande. La formule *fpmref* du dénominateur désigne la fréquence normalisée (sur 1 000) d'une occurrence dans le corpus de comparaison. Pour notre analyse, nous avons choisi un corpus préexistant sur *sketch engine* : le corpus *Europarl* (*European Parliament Proceedings Parallel Corpus*). Ce corpus se prête parfaitement à notre analyse, car il nous permet de comparer deux textes du même univers discursif – le monde politique. Le *n* contenu et dans le numérateur et dans le dénominateur peut être défini selon l'intérêt de l'investigateur : plus *n* est petit, plus les mots extraits sont rares, plus *n* est grand, plus les mots sont fréquents (cf. Kilgariff 2012: 5-6). Dans la présente analyse, nous fixons *n* à 100 car nous voulons trouver les *keywords* récurrents et donc typiques du discours du Président dans ce contexte. Nous avons limité à 100 le nombre de *keywords* à extraire.

⁶ L'évaluation des *keywords* ainsi que leur classification en mots emblématiques ou stigmatisants est un processus d'interprétation, cf. aussi chapitre 3.1.

⁷ <https://www.sketchengine.co.uk/>.

2.2 L'analyse des topoï

Pour découvrir les façons de penser qui dominent le discours de la société, il est bon d'employer le topos dans l'acception d'Aristote dans l'Antiquité. La base est argumentative et théorique, ce qui nous permet d'étudier la structure argumentative des débats publics :

Les topoï sont des structures argumentatives qui ne doivent pas toujours forcément être verbalisées de la même façon, mais qui se retrouvent dans beaucoup de textes et réapparaissent sous des formes semblables, qu'on ne peut qu'interpréter en déduisant, qui ont pour but de créer plausiblement des liens cohérents entre différents sujets. En tant que catégorie analytique, les topoï permettent de reconnaître des constructions de réalités centrales et récurrentes, typiques de certains discours même là où la réalisation du contenu se fait différemment.⁸

Il est essentiel pour cette définition du topos de connaître le schéma argumentatif tripartite selon Toulmin sur lequel se base le topos : il est constitué d'un énoncé controversé (la *conclusion*, all. 'Konklusion'), d'un énoncé incontestable (l'*argument*, all. 'Argument') puis de la régularisation (all. 'Schlussregel'). Pour qu'un argument soit classé comme étant plausible, il ne doit pas forcément être vrai, mais soutenable. Il doit y avoir une relation acceptable entre l'argument et la conclusion (Kienpointner 1992: 43). Dans la plupart des cas, les trois parties ne sont pas verbalisées explicitement, mais doivent être déduites et interprétées (comprises implicitement).

Pour notre but descriptif, il n'y a que le rapport qui se fait dans la régularisation qui nous intéresse, à savoir uniquement le 'topos'. Pour son analyse il faut savoir que dans la plupart des cas, il n'est pas verbalisé

⁸ « Bei Topoi handelt es sich um Argumentationsmuster, die nicht immer in gleicher Weise sprachlich materialisiert werden müssen, die aber in vielen Texten als immer wieder ähnlich vorkommende, aber nur interpretativ zu erschließende gleiche, auf Plausibilität zielende Herstellung von Sachverhaltszusammenhängen vorkommen. Als Analysekatégorie erlauben Topoi es, auch dort wiederkehrende und für bestimmte Diskurse zentrale sprachliche Wirklichkeitskonstruktionen zu erkennen, wo die sprachliche Realisierung unterschiedlich ausfällt » (Wengeler/Ziem 2010: 343).

explicitement. On doit donc le déduire en interprétant les éléments de l'argumentation réalisés verbalement. Paraître plausible et manquer d'explicité dans son argumentation semblent être des signes distinctifs de l'argumentation politico-publique. C'est ce que suggère justement l'analyse grâce à la catégorie des *topoi*.⁹

On peut classer les *topoi* selon leur niveau d'abstraction du contenu. La séparation entre les *topoi* dits généraux et les *topoi* spécifiques nous vient d'Aristote. Les *topoi* généraux ne sont liés ni à des sujets ni au contenu ni à un genre, tandis que les *topoi* spécifiques sont liés à un certain discours, un certain univers discursif. Dans cette enquête, nous nous intéressons aux deux, aux *topoi* généraux et aux *topoi* spécifiques, mais plus particulièrement à ces derniers. Ainsi nous espérons trouver les particularités de la structure argumentative de François Hollande.

3. La structure argumentative des discours de François Hollande

3.1 L'interaction de l'analyse des *keywords* et de celle des *topoi*

Grâce à l'outil *sketch engine*, nous avons extrait 72 noms (par exemple *france*, *terroristes*, *daech*, *paris*, *syrie*, *français*, *vendredi*, *armée*, *ennemi*, *policier*, etc.) dont 11 noms propres, 20 verbes (par exemple *rassembler*, *tuer*, *détruire*, *vivre*, *blessé*, *éradiquer*, *réfugier*), 9 adjectifs (par exemple *vif*, *terrible*, *culturel*, *debout*, etc.), un adverbe (*lâchement*) et une conjonction (*parce que*).¹⁰ Dans un premier temps, nous avons classifié les résultats de *sketch engine* par champs sé-

⁹ « Für unsere deskriptiven Interessen ist allerdings nur der in der Schlussregel hergestellte Zusammenhang, der damit gegebene 'Topos' interessant. Für dessen Analyse ist [...] wesentlich, dass er [...] zumeist nicht explizit ausgesprochen wird. Er muss also erst interpretativ aus den sprachlich realisierten Bestandteilen der Argumentation erschlossen werden. Das Zielen auf Plausibilität und die mangelnde Explizitheit der Argumentation sind augenscheinlich auch Kennzeichen der öffentlich-politischen Argumentation. Das legt gerade ihre Analyse mit der Kategorie des Topos nahe » (Wengeler 2003: 181).

¹⁰ Les mots pouvant appartenir à deux catégories (*blessé*) sont comptés une fois dans chaque catégorie.

mantiques, selon la logique qu’impliquaient les données (*data-driven*), autrement dit sans catégories pré-établies. Une catégorisation des *keywords* par groupes thématiques montre une prédominance du champ sémantique *terrorisme/peur/guerre*¹¹ avec 27 *keywords*.

Ce que l’on voit déjà dans l’analyse des *keywords* et ce qui devient plus clair encore dans l’analyse des topoi, c’est que Hollande ne présente pas la France comme une victime faible qui a désespérément besoin d’aide, mais comme un pays fort et prêt à tout pour surmonter les problèmes. La France ne se laissera pas abattre par une crise, elle s’en remettra et elle agira pour vaincre l’ennemi. Il n’y a donc rien d’étonnant dans le fait que le champ sémantique *action*¹² soit en deuxième position avec 11 *keywords* et le champ sémantique *nation/identité*¹³ en troisième position avec 10 *keywords*. Cette combativité et capacité de continuer après une crise est appelée *résilience*. Mentionné pour la première fois en 1626 dans l’histoire naturelle *Sylva sylvarum* de Francis Bacon dans le contexte de la réflexion acoustique et de l’écho (Höhler 2014), le concept de résilience est issu des sciences naturelles. En France, le concept de résilience a été médiatisé par Cyrulnik.¹⁴ Plus récemment, on observe son introduction dans et adaptation pour les différentes disciplines, comme les sciences sociales et humaines, par exemple dans le cadre du projet *Kollektives Wissen und Resilienz. Eine diskurslinguistische Untersuchung von Wirtschaftskrisen und Umweltbewegungen nach 1970* dirigé par Martin Wengeler. Kalwa/Römer définissent le concept de la résilience de la manière suivante :

¹¹ Comme il s’agit d’un discours prononcé dans le contexte d’un attentat, il est peu étonnant que *terroriste* se trouve en deuxième position, juste derrière France, sur la liste des *keywords*. Pour la catégorie *terrorisme/peur/guerre*, nous avons commencé par les termes en rapport avec le terrorisme, puis ajouté les émotions en relation avec le terrorisme ainsi que les termes en rapport avec la guerre. Déjà considéré comme acte de guerre mais définitivement reconnu en tant que tel depuis le discours de Bush, le terrorisme n’est donc autre chose qu’un acte de guerre. Le champ sémantique *terrorisme/peur/guerre* : *terroristes, daech, syrie, guerre, terrorisme, mali, armée, ennemi, attentat, irak, menace, djihadiste, haine, effroi, drame, peur, mort, crime, tuer, détruire, commettre, agresser, terrible, impitoyable, armé, lâchement, barbarie*.

¹² *Armée, policier, urgence, épreuve, perquisition, combat, dispositif, lutter, mobiliser, proclamer, debout*.

¹³ *France, Paris, français, état, république, patrimoine, jeunesse, territoire, compatriote, concitoyen*.

¹⁴ Cf. entre autres Cyrulnik 1999.

D'un point de vue scientifico-culturel, la résilience est la capacité de l'homme, de groupes, de sociétés, de cultures – d'entités sociales d'une manière générale – de traiter des événements disruptifs ou ressentis comme disruptifs avec un comportement flexible et créatif, voire de développer une résistance par rapport au processus (pseudo-)funeste de changement. Un événement disruptif comprend une coupure qui rompt les comportements habituels ainsi que les normes du savoir, et cet événement est à la base de nouveaux processus de résilience.¹⁵

Nous considérons les attentats qui ont eu lieu le 13 novembre 2016 à Paris comme un tel « événement disruptif » pour la France.

Dans un deuxième temps, nous avons groupé les résultats de l'analyse faite avec le programme *sketch engine* pour trouver dans le corpus les mots stigmatisants et emblématiques, qui sont chargés d'un sens déontique dans le contexte du terrorisme. Cette catégorisation a été faite en partant de connaissances sérieuses du contexte historique, politique, socioculturel, etc. (cf. Niehr 2014: 75). Il s'agit de mots stigmatisants dans la majorité des *keywords* extraits. En tout, il y a 38 mots stigmatisants et 27 mots emblématiques (voir annexe, tableau 1).

L'identification des topoï s'accomplit d'une manière interprétative. Nous avons cherché tous les passages argumentatifs dans le corpus en nous laissant guider par les données (*data-driven*). Ensuite, nous avons distingué différents types de topoï, nous avons formulé la régularisation (*Schlussregel*), et enfin, nous avons donné un nom aux topoï. Ce procédé amène à la configuration de base des topoï récurrents des discours de François Hollande concernant les attentats du 13 novembre. Cette configuration de base est illustrée sur le schéma n° 2. Les flèches verticales visualisent les combinaisons et, d'un point de vue hiérarchique, l'étalement des topoï. Les flèches horizontales montrent la prolongation logique des topoï :

¹⁵ « Unter Resilienz verstehen wir in kulturwissenschaftlicher Perspektive die Fähigkeit von Menschen, Gruppen, Gesellschaften, Kulturen – allgemein von sozialen Einheiten – durch flexibles und kreatives Verhalten mit disruptiven Ereignissen oder als disruptiv wahrgenommenen Ereignissen umzugehen bzw. Widerstandskraft gegenüber den (angeblichen) unheilvollen Veränderungsprozessen zu entwickeln. Unter einem disruptiven Ereignis lassen sich Einschnitte verstehen, die Handlungs-routinen sowie Wissensnormen durchbrechen und Ausgangspunkt sind für resiliente Prozesse » (2014: 44-45).

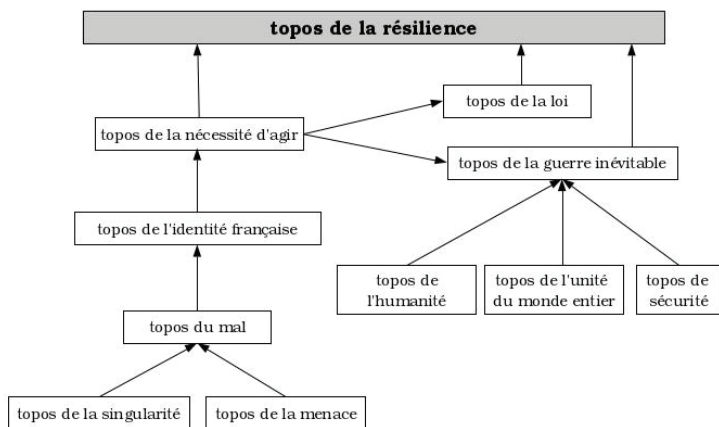


Schéma 2 : Les topoï dominants dans les discours de François Hollande après les attentats du 13 novembre.

Comme nous le voyons sur le schéma n° 2, le *topos de la résilience*, qui est sur fond gris, est le topos le plus dominant et le plus important dans les discours de François Hollande. Il est soutenu par divers autres topoï spécifiques (par exemple le *topos du mal*, le *topos de l'identité française*, le *topos de la nécessité d'agir*, etc.). Les topoï généraux sont moins fréquents (par exemple le *topos de l'humanité*). Cette configuration est typiquement *hollandaise*. Sur le schéma n° 2, nous n'avons pas pris en compte les topoï qui n'apparaissent que sporadiquement comme le *topos des chiffres*¹⁶ ou le *topos de l'histoire*¹⁷ (voir Wengeler 2003: 308-309) qui sont des topoï généraux et soutiennent d'autres topoï plus spécifiques.

¹⁶ « Enfin, j'ai décidé d'amplifier l'effort de recrutement pour les forces de sécurité, la justice, les douanes. Plus de 8000 postes seront créés dans ces administrations civiles, et plus aucun poste ne sera supprimé dans les armées » (dernière visite le 18.11.2015).

¹⁷ « Je me souviens encore de la présence d'Angela, c'était après les drames et les tragédies du mois de janvier, de sa présence dans cette manifestation. Puis lorsque des catastrophes se sont produites, on se souvient, dans les Alpes-de-Haute-Provence, nous étions une fois encore unis dans la même émotion » (dernière visite le 25.11.2015).

Quand on regarde l'ensemble de l'analyse des topoï et des mots stigmatisants ou emblématiques, on discerne l'évolution typique dans les discours de François Hollande. Il y a toujours la tripartition suivante :

1. expliquer les attentats
2. les conséquences des attentats
3. l'état de la société après les attentats et l'avenir de la nation française

Dans la partie qui suit, nous nous concentrons sur l'interaction entre *keywords* et topoï qui permet de mettre en évidence les structures centrales dans l'argumentation de François Hollande. Ainsi verrons-nous aussi certaines ressemblances dans la structure argumentative des discours du président américain Georges W. Bush après les attentats du 11 septembre 2001.

3.2 Expliquer les attentats

L'explication des attentats comme des « événements disruptifs » fait partie de chaque discours de François Hollande. Pour une première approche des attentats du 13 novembre, Hollande ouvre son premier discours avec la déclaration selon laquelle « des attaques terroristes [...] sont en cours dans l'agglomération parisienne ». Le mot stigmatisant *terroriste* joue aussi un rôle important dans les discours suivants. Il occupe le deuxième rang de l'analyse menée avec *sketch engine*. Hollande caractérise les attentats en révélant les acteurs principaux (« c'est l'organisation djihadiste Daech »). L'acronyme arabe pour *Etat islamique* (EI), *Daech*,¹⁸ est placé au troisième rang de l'analyse de *keywords*, *Syrie* au 5^{ème}, *ennemi* au 20^{ème}, *djihadiste* au 50^{ème}, *assassin* au 56^{ème}, *barbarie* au 63^{ème}, *lâchement* au 75^{ème}, etc. Les mots stigmatisants sont souvent liés au *topos du mal* qui se manifeste dans un propos comme celui-ci :

¹⁸ François Hollande évite de parler de « l'Etat islamique » et utilise le terme *Daech*, un terme perçu comme péjoratif par les islamistes. *Daech* est donc un mot stigmatisant faisant partie du *topos du mal*. Sources : Collomp (2015) ; Rue89 (2015) ; Nassr (2014).

- (1) La Syrie est devenue la plus grande fabrique de terroristes que le monde ait connu (16.11.2015).

Les notions de culpabilisation et de responsabilité sont inhérentes au *topos du mal*. Pour souligner le danger potentiel du *topos du mal*, Hollande utilise le *topos de la menace* :

*Le groupe x est un danger potentiel, nous devons être impitoyables.*¹⁹

On peut dériver le *topos de la menace* de propos comme (2) :

- (2) Face aux actes de guerre qui ont été commis sur notre sol – et qui viennent après les attentats du 7, 8 et 9 janvier, et tant d’autres crimes commis ces dernières années au nom de cette même idéologie djihadiste – nous devons être impitoyables. Nous le savons, et c’est cruel que de le dire, ce sont des Français qui ont tué vendredi d’autres Français. Il y a, vivant sur notre sol, des individus qui, de la délinquance passent à la radicalisation puis à la criminalité terroriste (16.11.2015).

De plus, le *topos du mal* est renforcé par un *topos de la singularité* :

- (3) [...] des attaques terroristes d’une ampleur sans précédent (13.11.2015).
- (4) Dans une période d’une exceptionnelle gravité [...] (16.11.2015).

Le *topos de la singularité* est une comparaison implicite avec l’histoire. C’est-à-dire qu’il dépeint la situation comme un scénario nouveau qui n’a jamais été aussi mauvais et qui a atteint de nouveaux sommets (cf. Wengeler/Ziem 2010: 343). De plus, Hollande révèle le motif des terroristes. Son explication met les valeurs

¹⁹ Voir aussi Wengeler (2003 : 306-307).

du monde occidental au centre de son explication. Depuis le 14 novembre, il utilise le *topos de l'identité française* :

Quand une décision/un acte est conforme à la culture et aux traditions françaises, on doit le soutenir.

Le *topos de l'identité française* apparaît 29 fois dans le corpus, dans sept de ses neuf discours. Des exemples comme (5) sont caractéristiques du *topos de l'identité française* :

- (5) Ce qu'ont voulu viser les terroristes, c'est l'idée même de la France, ce qu'elle représente, ce qu'elle est au travers des générations successives, de la liberté qu'elle proclame, des droits universels qu'elle défend, voilà ce qui a été attaqué dans la nuit du 13 novembre. Parce que ces barbares, dans leur violence aveugle, ont visé le peuple français dans sa diversité, sans considération d'origine, de parcours, de couleur ou de religion. C'est la jeunesse de France qui était la cible, parce qu'elle représente la vitalité, la générosité, la liberté, tout simplement la vie (18.11.2015).

Dans le contexte du *topos de l'identité française*, Hollande mentionne aussi des symboles républicains comme la Marseillaise et le drapeau tricolore :

- (6) Le patriotisme que nous voyons aujourd'hui se manifester, avec ces drapeaux fièrement arborés, ces rassemblements spontanés, ces foules qui chantent la Marseillaise [...]. Ce patriotisme est le symbole de notre union, de notre inaltérable résistance face aux coups qui peuvent nous être portés, car la France garde intacte, malgré le drame, malgré le sang versé, ses principes d'espérance et de tolérance (27.11.2015).

Les mots abstraits et emblématiques *liberté* et *droits de l'homme* sont au cœur du *topos de l'identité française*. Ces idées et la défense de ces valeurs correspondent au discours du gouvernement américain suite aux événements du 11 septembre (cf. Kromminga 2014: 101).

3.3 Les conséquences des attentats

Après l'explication des attentats et la révélation des motifs des terroristes, François Hollande déclare qu'il est urgent et nécessaire d'agir, qu'il n'y a pas d'autre solution. La thématization des mesures que l'état français prendra, fait partie d'une structuration récurrente du discours. Pour cela, François Hollande utilise 179 fois le pronom personnel *je* (+ *verbe*), démontrant ainsi son engagement et sa volonté de prendre des décisions.

De plus, Hollande commence à parler de *guerre* à partir du 14 novembre (« un acte de guerre et face à la guerre, le pays doit prendre les décisions appropriées »). A cela s'ajoute la prédominance des mots stigmatisants du champ sémantique *terrorisme/peur/guerre*. Hollande développe un *topos de la guerre inévitable* comme réaction adéquate aux attentats :

A cause d'une situation spécifique, il faut prendre certaines mesures ; il n'y a pas d'autre option.

Il est possible de déduire le *topos de la guerre inévitable* à partir d'exemples comme (7) :

- (7) Ces actions nous confirment une fois encore que nous sommes dans la guerre, une guerre contre un terrorisme qui lui-même a décidé de nous mener la guerre, c'est l'organisation djihadiste Daech. [...] Notre devoir, c'est d'assurer la sécurité et de garantir la liberté, c'est de protéger et de poursuivre la vie. Je sais pouvoir compter sur la mobilisation des maires de France, sur les 500 000 élus locaux, cette belle et grande avant-garde nationale. Je sais pouvoir compter sur l'union de toutes les forces de la Nation, pour que dans cette guerre, oui, dans cette guerre, vive la République et vive la France ! (18.11.2015).

Il existe de nombreux parallèles entre la déclaration de guerre du président français contre le terrorisme et la déclaration de guerre du président américain George W. Bush après les attentats du 11 septembre. Ce dernier parle aussi d'un

« war on terror » ou « war against terrorism » (cf. Musolff 2006: 304 ; Kirchhoff 2010: 177) qui est devenu un slogan (Hermanns 1989: 143; Bubenhofer 2009: 410). Hollande explique qu'on n'a pas le choix, parce que ce sont les terroristes qui ont déclaré la guerre les premiers.²⁰ Hollande défend son *topos de la guerre inévitable* avec d'autres topoï, comme par exemple le *topos de l'humanité* qui justifie la nécessité d'une guerre pour des raisons humanitaires.²¹ Hollande présente le *topos de sécurité*, déclarant une guerre inévitable pour garantir la protection de la population civile.²² Par ailleurs, il appelle à la solidarité et à l'aide (militaire) du monde entier pour maintenir et promouvoir la paix et l'unité. Cet appel se différencie nettement de celui lancé par Bush quatorze ans auparavant, la rhétorique n'est pas la même. Bush avait déclaré le 20 septembre 2001 (et répété plusieurs fois dans les mois suivants, cf. Jackson 2005: 86-87): « Chaque nation, dans chaque région, doit se décider maintenant. Qui n'est pas avec nous, est avec les terroristes »²³.

Avec un *topos de la loi*, Hollande présente une deuxième réaction face aux attentats et argumente de façon juridique²⁴ :

*Le cadre présent oblige à prendre des mesures exceptionnelles.
Il faut de nouvelles lois qui permettent de réagir de manière adéquate.*

²⁰ « C'est un acte de guerre qui a été commis par une armée terroriste, Daech, une armée djihadiste, contre la France, contre les valeurs que nous défendons partout dans le monde, contre ce que nous sommes : un pays libre qui parle à l'ensemble de la planète. C'est un acte de guerre qui a été préparé, organisé, planifié de l'extérieur, et avec des complicités intérieures que l'enquête permettra d'établir. C'est un acte d'une barbarie absolue [...] » (14.11.2015a).

²¹ « Il ne s'agit donc pas de contenir, mais de détruire cette organisation à la fois pour sauver des populations, celles de Syrie, celles d'Irak mais je pourrais ajouter celles du Liban, de Jordanie, de Turquie, tous les pays voisins » (16.11.2015).

²² « C'est aussi de nous protéger, pour éviter que viennent sur notre territoire comme ce fut le cas vendredi [...] » (16.11.2015).

²³ « Every nation, in every region, now has a decision to make. Either you are with us, or you are with the terrorists », <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html> (dernière visite le 28.12.2015).

²⁴ Pour plus de détails sur les argumentations juridiques cf. Wengeler (2003: 309 ; 317-318).

On peut dériver le *topos de la loi* de propos comme (8) et (9) :

- (8) Ce dispositif, ces dispositifs complèteront toutes les mesures qui ont été adoptées depuis 2012, deux lois antiterroristes, une loi sur le renseignement, un renforcement considérable des moyens mais j'ai également conscience qu'il nous faut augmenter encore les moyens parce que si nous sommes en guerre, nous ne pouvons pas l'être avec ce que nous avons il y a quelques années dans des lois de programmation militaire ou dans d'autres textes imaginés pour assurer la sécurité de nos concitoyens (16.11.2015).
- (9) J'ai également, après réflexion, proposé une révision de la Constitution. On ne change pas un texte fondamental sans qu'il y ait des raisons et des justifications. Nous devons disposer d'un cadre juridique robuste pour faire face à des circonstances exceptionnelles (18.11.2015).

Le *topos de la loi* rappelle la façon d'annoncer les mesures juridiques prises par Bush comme le *Patriot Act*, une série de lois promulguées en octobre 2001 (cf. Büsching 2011: 85-86).

3.4 L'état de la société après les attentats et l'avenir de la nation française

Une structure récurrente dans les discours de Hollande après les attentats du 13 novembre est de discuter le statut et l'avenir de la société française. Lors de son discours le 27 novembre 2015, à l'occasion de l'hommage rendu aux victimes des attentats à l'hôtel des Invalides, Hollande qualifie les attaques terroristes comme événement qui sera retenu dans la mémoire collective de la nation : « Vendredi 13 novembre, ce jour que nous n'oublierons jamais ». Il rend hommage aux victimes, les mentionnant – en tout 12 fois²⁵ – dans le corpus. Mais ce qui,

²⁵ « La France que les assassins voulaient tuer, c'était la jeunesse dans toute sa diversité. La plupart des morts n'avaient pas 30 ans. Ils s'appelaient Mathias, Quentin, Nick, Nohemi, Djamilia, Héléne, Elodie, Valentin et j'en oublie tellement d'autres ! » (16.11.2015).

dans le discours, domine bien plus que la thématization des victimes – qui symbolise la vulnérabilité de la société – c’est la construction d’un « nous », d’une société stable et forte. Le président utilise 250 fois le pronom personnel *nous*, 80 fois l’adjectif possessif *notre* et 75 fois l’adjectif possessif *nos*. Directement après les attentats, dans son premier discours, Hollande souligne le fait que la société française restera intacte malgré les circonstances :

- (10) Mais il y a, face à l’effroi, une Nation qui sait se défendre, qui sait mobiliser ses forces et qui une fois encore saura vaincre les terroristes (13.11.2015).

Il répète cette argumentation 33 fois dans huit des neuf discours du corpus :

- (11) Notre démocratie a triomphé d’adversaires bien plus redoutables, en vérité, que ces lâches assassins. Notre République n’est pas à la portée de méprisables tueurs. [...] Les terroristes croient que les peuples libres se laisseraient impressionner par l’horreur. Il n’en est rien et la République française a surmonté bien d’autres épreuves. Elle est toujours là, bien vivante. Et ceux qui ont entendu la défier ont toujours été les perdants de l’histoire. Il en sera de même cette fois encore. Le peuple français est un peuple ardent, vaillant, courageux qui ne se résigne pas et qui se met debout chaque fois qu’un de ses enfants est à terre (16.11.2015).
- (12) Et comme pour mieux leur répondre, nous multiplierons les chansons, les concerts, les spectacles ; nous continuerons à aller dans les stades, et notamment au Stade si bien nommé, le Stade de France à Saint-Denis. Nous participerons aux grands rendez-vous sportifs, comme aux rencontres les plus modestes, et nous pourrions aussi communier dans les mêmes émotions, en faisant fi de nos différences, de nos origines, de nos couleurs, de nos convictions, de nos croyances, de nos confessions, car nous sommes une seule et même Nation, portés par les mêmes valeurs. Que veulent les terroristes ? Nous diviser, nous opposer, nous jeter les uns contre les autres. Je vous l’assure, ils échoueront. Ils ont le culte de la mort, mais nous, nous, nous avons l’amour, l’amour de la vie (27.11.2015).

Dans les exemples (10)-(12), il s'agit du *topos de la résilience* qui revêt une importance fondamentale dans les discours de François Hollande, c'est le *topos* dominant :

Malgré une situation menaçant une crise (économique, politique, etc.)/un drame, il est impossible d'ébranler la société française dans ses fondements.

Avec le *topos de la résilience*, le président met l'accent sur le fait que la vulnérabilité de la société française reste absolument limitée. Grâce aux solutions proposées par Hollande – c'est-à-dire une solution militaire (le *topos de la guerre inévitable*) et une solution juridique (le *topos de la loi*) – et unie comme communauté de valeurs (respectivement le *topos de l'identité française*), la société française est munie de compétences et ressources qui permettent de venir à bout d'une catastrophe.

4. Conclusion

Dans notre article, nous nous sommes posé la question de ce qui caractérise les discours de François Hollande après les attentats du 13 novembre 2015. Après un événement tel que les attentats terroristes, le peuple se tourne naturellement vers son président, c'est son discours qui influence le ton du débat et l'atmosphère qui règne en France. D'ailleurs, déjà selon la Constitution, c'est lui le personnage politique le plus important de la République française. Son discours après les événements du 13 novembre est donc de haute importance pour la France et les Français. Pour répondre à la question de savoir quelles sont les particularités des discours de François Hollande, nous avons fait une analyse de *keywords* et de *topoi* qui permet de découvrir les structures argumentatives dans les discours.

Le *topos* marquant est certainement celui de la résilience qui se trouve dans les discours de Hollande dès le début et qui est soutenu par les différents

« sous-topoi » : la France a été attaquée (*topos du mal*), elle a été blessée, mais elle s'en remettra (*topos de la résilience*). Elle est forte, elle a une culture, des traditions (*topos de l'identité française*), les structures et les forces vives lui permettent d'agir en défense de ses valeurs et l'y obligent (*topos de la nécessité d'agir*), la France ne changera pas uniquement parce qu'un petit groupe n'est pas du même avis et la met en danger (*topos de la résilience*). L'identité française renforce la résilience et vice versa. Le résultat de l'analyse des *keywords* correspond à ces découvertes : tandis que les trois champs sémantiques *terrorisme/peur/guerre*, *nation/identité* et *action* sont très présents et les mots très fréquents, celui de *victime* ne joue qu'un rôle subordonné.

Ceci n'est qu'un premier aperçu et il serait certainement intéressant d'approfondir cette étude. Nous aimerions renforcer ces résultats, élargir l'étude et regarder de plus près les discours du Président après les attentats contre *Charlie Hebdo*, et étudier les discours d'autres personnalités politiques. Une comparaison approfondie des discours tenus par Bush après le 11 septembre 2001 permettrait certainement de discerner s'il y a des tendances générales dans les discours de président après un événement disruptif. Il y a éventuellement des différences linguistiques ou culturelles qui valent une autre analyse. La résilience n'est pas exclusivement française – même si la réaction du président et de la nation correspond parfaitement à la très ancienne devise parisienne : *Fluctuat nec mergitur* 'Il est battu par les flots, mais ne sombre pas'.

Bibliographie

- Allebrand, Raimund. 2004. «Islam contra España. Aus der iberischen Geschichte lernen?» In: Raimund Allebrand (ed.): *Terror oder Toleranz? Spanien und der Islam*. Bad Honnef: Horlemann, 215-235.
- al-Jay, Idriss. 2004. «Terror oder Toleranz? Der iberische Islam und die Moderne» In: Raimund Allebrand (ed.): *Terror oder Toleranz? Spanien und der Islam*. Bad Honnef: Horlemann, 195-214.
- Bubenhofer, Noah. 2009. *Sprachgebrauchsmuster. Korpuslinguistik als Methode der Diskurs- und Kulturanalyse*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Bubenhofer, Noah; Scharloth, Joachim. 2015. «Maschinelle Textanalyse im Zeichen von Big Data und Data-driven Turn – Überblick und Desiderate». In: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* Vol. 43, N° 1, 1-26.
- Busse, Dietrich. 1987. *Historische Semantik: Analyse eines Programms*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Busse, Dietrich; Teubert, Wolfgang. 1994. «Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik». In: Dietrich Busse, Fritz Hermanns, Wolfgang Teubert (edd.): *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 10-28.
- Büsching, Stephan. 2011. «Innere Sicherheit in den USA nach 9/11». In: *Die Welt nach 9/11. Auswirkungen des Terrorismus auf Staatengewalt und Gesellschaft. Sonderheft Zeitschrift für Außen- und Sicherheitspolitik* Vol. 2, 80-92.
- Cyrułnik, Boris. 1999. *Un merveilleux malheur*. Paris: O. Jacob.
- Fuchs, Volker. 2006. «Gewalt, Terror und Terrorismus. Von *Quatrevingt-treize* zum 11. September.» In: Jürgen Klein, Edgar Maas, Jürgen Ritte (edd.): *Aufklärung und Modernität. Eine Freundesgabe für Peter-Eckhard Knabe*. Tübingen: Stauffenburg, 87-102.

- Hennigfeld, Ursula. 2014. *Poetiken des Terrors. Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich*. Heidelberg: Winter.
- Hermanns, Fritz. 1989. «Deontische Tautologien. Ein linguistischer Beitrag zur Interpretation des Godesberger Programms (1959) der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands». In: Josef Klein (ed.): *Politische Semantik. Bedeutungsanalytische und sprachkritische Beiträge zur politischen Sprachverwendung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 69-149.
- Jackson, Richard. 2005. *Writing the war on terrorism. Language, politics and counter-terrorism*. Manchester/New York: Manchester Univ. Press.
- Kalwa, Nina; Römer, David. 2014. «Die Konstitution von Wissenschaftskulturen und die Frage nach der gesellschaftlichen Resilienz.» In: *Diskurszukünfte. 10. Jahrestagung des Forschungsnetzwerks »Sprache und Wissen«*. Jubiläumszeitschrift, 44-45.
- Kienpointner, Manfred. 1992. *Alltagslogik. Struktur und Funktion von Argumentationsmustern*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.
- Kilgariff, Adam. 2012. «Getting to know your corpus». In: Petr Sojka et al. (edd.): *Text, Speech, Dialogue. 15th International Conference, TSD 2012, Brno, Czech Republic, September 3-7, 2012, Proceedings*. Berlin: Springer, 3-15.
- Kirchhoff, Susanne. 2010. *Krieg mit Metaphern: Mediendiskurse über 9/11 und den "War on Terror"*. Bielefeld: Transcript.
- Klein, Josef. 1989. «Wortschatz, Wortkampf, Wortfelder in der Politik». In: Josef Klein (ed.): *Politische Semantik. Bedeutungsanalytische und sprachkritische Beiträge zur politischen Sprachverwendung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 3-50.
- Kromminga, Jan-Henning. 2014. «Wer wurde am 11.09.2001 angegriffen? – Opferperspektiven und Wir-Gruppen-Konstruktionen». In: Monika Schwarz-Friesel, Jan-Henning Kromminga (edd.): *Metaphern der Gewalt: Konzeptualisierungen von Terrorismus in den Medien vor und nach 9/11*. Tübingen: Narr, 93-110.

- Musolff, Andreas. 2006. «Terrorismus im öffentlichen Diskurs der BRD: Seine Deutung als Kriegsgeschehen und die Folgen». In: Klaus Weinbauer, Jörg Requate, Heinz-Gerhard Haupt (ed.): *Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren*. Frankfurt a.M.: Campus, 302-319.
- Niehr, Thomas. 2007. «Schlagwort». In: Gerd Ueding (ed.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer, 496-502.
- Niehr, Thomas. 2014. *Einführung in die Politolinguistik. Gegenstände und Methoden*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Schröter, Melani; Björn Carius. 2009. *Vom politischen Gebrauch der Sprache: Wort, Text, Diskurs. Eine Einführung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Ströbel, Liane. 2015. «How to describe the indescribable: Charlie Hebdo & Germanwings – a contrastive analysis of French and Spanish political discourses»; communication dans le cadre du workshop «Emotion Concepts in Use – An interdisciplinary workshop». Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 25.06-26.06.15.
- Wengeler, Martin. 2003. *Topos und Diskurs. Begründung einer argumentationsanalytischen Methode und ihre Anwendung auf den Migrationsdiskurs (1960-1985)*. Tübingen: Niemeyer.
- Wengeler, Martin; Ziem, Alexander. 2010. «Wirtschaftskrisen im Wandel der Zeit. Eine diskurslinguistische Pilotstudie zum Wandel von Argumentationsmustern und Metapherngebrauch». In: Achim Landwehr (ed.): *Diskursiver Wandel*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 335-354.

Internetquellen

- Collomp, Florentin. 2015. «État islamique ou Daech : la BBC accusée de faire le jeu des terroristes», <http://www.lefigaro.fr/international/2015/07/03/01003-20150703ARTFIG00382-etat-islamique-ou-daech-la-bbc-accusee-de-faire-le-jeu-des-terroristes.php> (dernière visite le 28.12.2015).
- Höhler, Sabine. 2014. «Resilienz – Mensch – Umwelt – System. Eine Geschichte der Stressbewältigung von der Erholung zur Selbstoptimierung.» In: *Zeithistorische Forschungen* 3. (<http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2014/id=5141#footnote-13013-11-backlink>), (dernière visite le 28.12.2015).
- L'Elysée. 2015. «Déclarations – Présidence de la République», <http://www.elysee.fr/declarations/> (dernière visite le 28.12.2015).
- Nasr, Wassim. 2014. «EI, EIIL, Daech, comment appeler les jihadistes en Irak et en Syrie ?», http://www.france24.com/fr/20140916-daech-etat-islamique-EI-hollande-fabius-france/?aef_campaign_date=2014-09-16&aef_campaign_ref=partage_user&ns_campaign=reseaux_sociaux&ns_linkname=editorial&ns_mchannel=social&ns_source=twitter (dernière visite le 28.12.2015).
- Rue89. 2015. «Tout le monde dit «daèèche». Hollande dit «dache». Qui a raison ?», <http://rue89.nouvelobs.com/2015/11/18/tout-monde-dit-daeche-hollande-dit-dache-a-raison-262171> (dernière visite le 28.12.2015).
- The White House. 2001. «President Declares “Freedom at War with Fear”» <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html> (dernière visite le 28.12.2015).

Corpus

Déclaration du président de la République à la suite des attaques terroristes à Paris, <http://www.elysee.fr/declarations/article/declaration-du-president-de-la-republique-a-la-suite-des-attaques-terroristes-a-paris/> (dernière visite le 13.11.2015).

Déclaration à l'issue du Conseil de défense, <http://www.elysee.fr/declarations/article/declaration-a-l-issue-du-conseil-de-defense-2/> (dernière visite le 14.11.2015a).

Déclaration à la suite des attaques à Paris, <http://www.elysee.fr/declarations/article/declaration-a-la-suite-des-attaques-a-paris-2/> (dernière visite le 14.11.2015b).

Discours du président de la République devant le Parlement réuni en Congrès, <http://www.elysee.fr/declarations/article/discours-du-president-de-la-republique-devant-le-parlement-reuni-en-congres-3/> (dernière visite le 16.11.2015).

Intervention du président de la République lors de la 38^e session de la Conférence générale de l'UNESCO, <http://www.elysee.fr/declarations/article/intervention-du-president-de-la-republique-lors-de-la-38e-session-de-la-conference-generale-de-l-unesco/> (dernière visite le 17.11.2015).

Discours du président de la République au rassemblement des Maires de France, <http://www.elysee.fr/declarations/article/discours-du-president-de-la-republique-au-rassemblement-des-maires-de-france/> (dernière visite le 18.11.2015).

Discours du président de la République lors de la remise du prix de la Fondation Jacques CHIRAC, <http://www.elysee.fr/declarations/article/discours-du-president-de-la-republique-lors-de-la-remise-du-prix-de-la-fondation-jacques-chirac-2/> (dernière visite le 18.11.2015).

Déclaration conjointe avec la Chancelière Angela Merkel, <http://www.elysee.fr/declarations/article/declaration-conjointe-avec-la-chanceliere-angela-merkel-2/> (dernière visite le 25.11.2015).

Hommage national aux victimes des attentats du 13 novembre. (Hôtel national des Invalides), <http://www.elysee.fr/declarations/article/hommage-national-aux-victimes-des-attentats-du-13-novembre-hotel-national-des-invalides/> (dernière visite le 27.11.2015).

Le logiciel informatique de traitement de textes

Sketch engine: <https://www.sketchengine.co.uk/> (dernière visite le 28.12.2015).

Annexe I

catégorie	keywords (sans potentiel déontique)	mots stigmatisants	mots emblématiques
nom [72]	vendredi, maire, état, unesco, mali, novembre, armée, jeunesse, chirac, urgence, nuit, gendarme, territoire, circonstance, acte, émotion, congrès, mémoire, ministre, allemagne, couleur, ville, épreuve, site, chancelière, siège, face, jacques, concours, dispositif	terroristes, daech, syrie, guerre, mort, crime, cible, perquisition, combat, peur, barbarie, djihadiste, haine, effroi, drame, assassin, irak, menace, terrorisme, terroriste, attentat, blessé, deuil, ennemi	france, paris, français, musique, laïcité, planète, concitoyen, nationalité, dignité, unité, république, compatriote, patrimoine, musée, culture, diversité, humanité, policier
dont nom propre [11]	unesco, mali, chirac, allemagne, jacques	daech, syrie, irak	france, paris, français
verbe [20]	accueillir, mobiliser, porter, incarner, céder, proclamer, rencontrer	tuer, détruire, éradiquer, blesser, agresser, menace, frapper, lutter, commettre	rassembler, vivre, réfugier, réunir
adjectif [9]	–	blessé, terrible, impitoyable, armé	vif, entier, culturel, vivant, debout
adverbe [1]	–	lâchement	–
préposition	–	–	–
pronom	–	–	–
conjonction [1]	parce que	–	–

Tableau 1 : Les résultats de *sketch engine*
Classification selon mots stigmatisants/emblématiques.

Annexe II

NUMBER	ITEM	SCORE	FREQ	REF_FREQ
1	france	32.25	120	7128
2	terroriste	17.74	56	5236
3	daech	15.24	26	0
4	paris	12.48	24	893
5	syrie	10.08	20	1237
6	français	9.98	39	8276
7	vendredi	9.38	19	1445
8	maire	9.14	16	457
9	guerre	8.70	41	11315
10	etat	8.64	15	443
11	unesco	8.29	14	303
12	république	8.08	30	7724
13	terrorisme	7.86	34	9971
14	mali	7.49	12	72
15	patrimoine	7.42	16	2110
16	musée	7.34	12	215
17	culture	7.06	35	12378
18	novembre	6.96	20	4792
19	armée	6.72	14	1930
20	ennemi	6.72	12	848
21	policier	6.66	14	2010
22	jeunesse	5.87	13	2552
23	attentat	5.87	12	1936
24	blesé	5.50	9	516
25	rassembler	5.40	11	1999
26	humanité	5.37	11	2053
27	vif	5.35	11	2089
28	tuer	5.30	11	2167
29	détruire	5.30	12	2858
30	deuil	5.30	8	106
31	vivre	5.23	24	11355
32	chirac	5.03	8	467
33	urgence	4.97	19	8629

34	blessé	4.88	8	687
35	nuit	4.86	9	1461
36	diversité	4.85	13	4494
37	gendarme	4.77	7	96
38	éradiquer	4.66	8	1035
39	réfugier	4.64	15	6581
40	territoire	4.60	18	9084
41	circonstance	4.56	12	4397
42	acte	4.50	19	10229
43	compatriote	4.49	7	507
44	unité	4.48	11	3778
45	accueillir	4.48	12	4612
46	irak	4.47	12	4617
47	menace	4.47	14	6266
48	émotion	4.35	7	748
49	frapper	4.33	10	3317
50	djihadiste	4.28	6	11
51	haine	4.26	7	893
52	effroi	4.25	6	50
53	drame	4.19	7	1023
54	terrible	4.18	8	1925
55	lutter	4.16	16	8985
56	assassin	4.14	6	237
57	commettre	4.14	11	4649
58	mobiliser	4.10	8	2087
59	congrès	4.09	7	1210
60	nationalité	4.08	7	1232
61	culturel	4.07	16	9314
62	dignité	4.07	9	3058
63	barbarie	4.06	6	381
64	mémoire	4.05	7	1294
65	ministre	4.03	27	19451
66	vivant	3.99	7	1409
67	allemagne	3.98	12	6013
68	couleur	3.97	6	525
69	concitoyen	3.90	10	4411

70	porter	3.89	25	18486
71	entier	3.87	13	7327
72	ville	3.84	11	5517
73	épreuve	3.77	6	923
74	site	3.73	8	2943
75	lâchement	3.72	5	27
76	cible	3.71	6	1035
77	perquisition	3.70	5	75
78	combat	3.68	7	2097
79	peur	3.67	7	2116
80	laïcité	3.67	5	133
81	planète	3.66	7	2138
82	agresser	3.66	5	147
83	impitoyable	3.64	5	184
84	armé	3.62	6	1226
85	parce	3.61	41	36683
86	chancelière	3.59	5	270
87	debout	3.59	5	271
88	siège	3.56	7	2386
89	incarner	3.55	5	360
90	face	3.54	21	16900
91	musique	3.53	5	389
92	mort	3.51	12	7703
93	crime	3.51	10	5643
94	réunir	3.49	9	4650
95	céder	3.49	6	1523
96	jacques	3.42	5	627
97	concours	3.30	5	884
98	proclamer	3.30	5	891
99	rencontrer	3.30	10	6438
100	dispositif	3.28	6	2039

Tableau 2 : Les résultats de *sketch engine*
Classification selon le *keyness score*

Kerstin Kloster (Mainz)

Der Körper als Einschreibungsfläche des weiblichen Gedächtnisses. Eine Analyse der mündlichen Überlieferung in *Le livre d'Emma* von Marie-Célie Agnant

Women in Caribbean culture traditionally occupy the role of guardians of collective memory, as tellers of stories, legends and myths. Through oral tradition, they transfer the cultural and family knowledge from one generation of women to the next. We will offer an analysis of oral transmission as a way of preserving a memory of women in *Le livre d'Emma* (2001) by the Québec author of Haitian origin, Marie-Célie Agnant. We will primarily analyze the transformation of communicative memory into cultural memory, following the distinction by Jan Assmann. We will interpret the oral transfer as a possibility to stabilize, to legitimize female memory and to inscribe it into the female body.

1. Einleitung

In der antillischen Kultur pflegen Frauen traditionellerweise das kollektive Gedächtnis als Erzählerinnen von Geschichten, Legenden und Mythen. Mündlich überliefern sie kulturelles und familiäres Wissen sowie Erinnerungen von einer nur aus Frauen bestehenden Generation an die nächste, wodurch die gemeinsame Erinnerung eine kollektive weibliche Identität¹ konstruiert.

Daher untersucht der vorliegende Beitrag am Beispiel des 2001 erschienenen Romans *Le livre d'Emma* der haitianisch-quebecer Schriftstellerin Marie-Célie Agnant die Rolle mündlicher Überlieferungsprozesse. Einerseits stellt sich die Frage, wie die oralen Gesprächssituationen, welche die Narration strukturieren, in der Fiktion inszeniert sind und inwiefern dadurch der Eindruck eines

¹ Entscheidend für das Ziel, eine kollektive weibliche Identität herauszubilden ist, dass sich diese Identität kaum aus dem kulturellen Gedächtnis speisen kann, da die Inhalte des kulturellen Gedächtnisses traditionellerweise von Männern bestimmt wurden, worauf Assmann in «Geschlecht und kulturelles Gedächtnis» hinweist (2006: 40-41).

«livre oral» (Boucher 2005: 202) entsteht, wie es Boucher in einem Interview mit der Autorin bezeichnet. Andererseits ist die mündliche Überlieferung zur Festigung des kommunikativen Gedächtnisses und der Entwicklung hin zu einem kulturellen Gedächtnis ein Hauptthema des Romans, und somit gilt ein Schwerpunkt der inhaltlichen Analyse der Oralität. Die Prozesse der Gedächtnisüberlieferung werden insbesondere als Möglichkeit interpretiert, das weibliche Gedächtnis zu festigen, indem sich die Überlieferung in den Körper der Frauen *einschreibt*. So betont Assmann, dass tendenziell festzuhalten ist, dass Frauen häufig die Rolle derjenigen zukommt, die sich erinnern, aber es sich hierbei nicht an Frauen als Handlungsträger erinnert wird. Im Gegensatz dazu tendieren Männer eher zum Vergessen, wobei sie hierbei jedoch nicht Gegenstand des Vergessens sind. Sie schließt daher, «[...] dass sich das *Gender*-Verhältnis von Erinnern und Vergessen umkehrt, je nachdem, ob die Verben Erinnern und Vergessen mit Subjektstatus oder Objektstatus verbunden werden» (Assmann 2006: 44). Ziel ist es nun aufzuzeigen, dass durch die mündliche Überlieferung eines weiblichen Gedächtnisses die Frauen nicht nur Subjekte des Erinnerns, indem sie die Geschichte Frauen erzählen, sondern auch Objekte des Erinnerns werden, da es darum geht, ihre *Erfahrungen als Frauen* an die nächsten Generationen weiterzugeben.

Zur Strukturierung der Untersuchung dient der phänomenologische Ansatz Ricœurs, den er in *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) entwickelt, basierend auf folgenden zentralen Fragen: «*de quoi y a-t-il souvenir?*» und «*de qui est la mémoire?*» (Ricœur 2000: 3).² Darüber hinaus erfolgt in Analogie zu Ricœurs Unterscheidung, *wem* die Erinnerung zugeschrieben wird, eine Erweiterung: «*À qui la mémoire est-elle attribuée?*»³ Zusätzlich ergeben sich aus der von Chamoiseau in seinem Aufsatz «*Que faire de la parole*» formulierten Kritik, dass sich das wissenschaftliche Interesse nur auf die inhaltliche Seite der *conte*, nicht aber

² Hervorhebung im Original. Da es sich bei der Untersuchung um eine literarische Analyse eines Romans handelt, wird die Reihenfolge der Fragen geändert. Lequins Artikel «Marie-Célie Agnant: une écriture de la mémoire et du silence» dient zur Strukturierung des vorliegenden Beitrags, jedoch wird der von Lequin verwendete Fragenkatalog deutlich erweitert (cf. Lequin 2004).

³ Hervorhebung durch die Verfasserin.

auf die Rolle des *conteur*, fokussiert, folgende Fragen: «*Comment la mémoire est-elle transmise?*» und «*Pour quels effets est-elle transmise?*» (1994: 156).⁴

2. «De qui est la mémoire»

Die Protagonistin Emma Bratte, des Kindsmords an ihrer Tochter Lola angeklagt, befindet sich in einer psychiatrischen Einrichtung im kanadischen Québec. Da sie sich weigert, in französischer Sprache mit dem Psychiater Dr. MacLeod zu kommunizieren, beansprucht dieser die Dienste der Übersetzerin Flore, aus deren Perspektive der Roman erzählt ist. Nach anfänglichem Zögern öffnet sich Emma Flore gegenüber, die ebenso wie sie aus Haiti stammt, und lässt sie an ihrem individuellen und dem kollektiven Gedächtnis ihrer Vorfahrinnen teilhaben.

Je besser Flore Emma kennenlernt und je mehr sie über sie und ihre Geschichte erfährt, desto mehr beginnt sie, ihre eigene Identität und Position als schwarze Frau mit Migrationshintergrund in Québec zu hinterfragen. Sie wird zur Empfängerin des individuellen und des kollektiven Gedächtnisses der Genealogie Emmas und somit auch Teil der Handlungskette. Bereits zu Beginn ihrer schicksalhaften Begegnung beschließt Flore, die Geschichte Emmas niederzuschreiben (cf. Agnant 2004: 38).

Zentral in der Überlieferung Emmas ist ihre persönliche Geschichte und somit die Überlieferung ihres individuellen Gedächtnisses. Sie berichtet zunächst chronologisch von ihrer Kindheit in einem haitianischen Dorf, die durch die Ablehnung ihrer Mutter Fifie und die Ausgrenzung aus der Gemeinschaft aufgrund ihrer dunkleren, 'blauen' Hautfarbe geprägt ist, und durch das daraus resultierende Gefühl, ihres Existenzrechts beraubt zu sein. Bei Mattie, einer Cousine ihrer Großmutter Rosa, erfährt Emma das erste Mal uneingeschränkte Zuneigung und Akzeptanz. Mattie macht es sich zur Aufgabe, Emma in die Geschichte ihrer Familie einzuführen und tradiert ihr daher das kommunikative Gedächtnis ihrer weiblichen Ahnen.

⁴Hervorhebung durch die Verfasserin.

Durch die Diskrepanz zwischen der offiziellen, hegemonial geprägten Geschichtsschreibung und der Gegenerinnerung, die Emma durch die mündlichen Überlieferungen erfährt, wächst ihr Interesse daran, Geschichte zu studieren und das etablierte Geschichtsbild durch die Anfertigung einer Doktorarbeit über die Rolle der Frau zur Zeit der Sklaverei zu revidieren. Da das Thema und ihre intrinsische Motivation so eng mit ihrer individuellen Identität und Geschichte verwoben sind, kommt die zweimalige Ablehnung der Dissertation für sie einer Negerung ihrer Existenz und der kollektiven Identität ihrer Gruppe gleich. Somit sieht sie weder für sich noch für ihre Tochter Lola in dieser Welt einen Ort zum Leben.

Eingebettet in Emmas individuelles Gedächtnis ist das Generationengedächtnis ihrer Vorfahrinnen, das Mattie ihr überliefert: «ses souvenirs, ceux de grand-mère Rosa, tout ce que [Mattie] savait d'elle, sa vie, les vies de toutes les autres, celles d'avant elles, celles d'avant [Emma]» (ibid.: 133). Laut Assmann ist das Generationengedächtnis ein typisches Beispiel für das kommunikative Gedächtnis, das er in seinem Werk *Das kulturelle Gedächtnis* von dem kulturellen Gedächtnis differenziert. Es ist dadurch charakterisiert, dass es in der Regel drei bis vier Generationen umfasst und mündlich von Personen, die Teil der Erinnerungen sind, tradiert wird (cf. Assmann 2005: 50). Problematisch für die nachfolgenden Generationen ist, dass das kommunikative Gedächtnis mit seinen Trägern vergeht und einem neuen Gedächtnis weicht (cf. ibid.). Mattie, eine Zeitgenossin Rosas, welche die dritte Generation der nach Haiti deportierten Nachfahren von Sklaven bildet und somit noch Teil der gelebten Erinnerung ist, übergibt die Inhalte des Gedächtnisses an die übernächste Generation, die fünfte Generation,⁵ wodurch es einem Wandel unterworfen ist.

Ein Unterschied zur gelebten Erinnerung ist die zunehmende Anzahl von Frauen, denen die Erzählerinnen bei der Überlieferung ihre Stimme leihen. Auch hierdurch wird die Entwicklung vom individuellen Gedächtnis hin zum

⁵ Mattie, welche die Erinnerung von Emmas Großmutter überliefert bekommen hat, tradiert diese ihrerseits an Emma und überspringt so eine Generation, da sich Emmas Mutter Fifie von ihrer Familie abgewandt hat.

kommunikativen Gedächtnis deutlich. Zur Analyse ist Bachtins Theorie der Polyphonie relevant, die er entwickelte, um die Eigenart des Schreibens Fjodor M. Dostoevskijs zu charakterisieren. Der polyphone Roman zeichnet sich nach Bachtin durch eine «Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine» aus, insbesondere durch «eine Vielfalt gleichberechtigter Bewußtseine [sic!] [, die] mit ihren Welten [...] in der Einheit der Ereignisse miteinander verbunden [sind], ohne daß sie ineinander aufgehen» (1971: 10). Somit ist ein polyphoner Roman von einer Vielzahl an narrativen Stimmen und ihren unterschiedlichen Perspektiven – zumeist in einer literarischen Figur vereint – durchzogen. Dies gilt auch bei der Wiedergabe der mündlichen Überlieferung in *Le livre d'Emma*, da jede Frau, die an der oralen Handlungskette teilnimmt, in ihrem Bewusstsein Ideen, Wissen, Erlebnisse und Meinungen anderer Frauen, die sie selbst durch die Tradierung erfahren hat, in sich trägt. Daher kann von einer fragmentarischen Polyphonie gesprochen werden, bei der es zu einer Überlagerung mehrerer individueller Stimmen in einer Erzählerstimme kommt.⁶ Während Halbwachs in *La mémoire collective* unterstreicht, dass das individuelle Gedächtnis und das kollektive Gedächtnis sich gegenseitig durchdringen, dass «[l]a mémoire collective [...] enveloppe les mémoires individuelles, mais [qu'elle] ne se confond pas avec elles» (1997: 98), betont Bachtin hingegen die Interaktion und die Verflechtung mehrerer Bewusstseine, denn:

Die Idee lebt nicht in einem isolierten, individuellen menschlichen Bewußtsein [sic!] – bleibt sie nur in ihm, dann entartet sie und stirbt. Die Idee beginnt erst zu leben, d.h. sich zu bilden, zu entfalten, ihren sprachlichen Ausdruck zu finden und zu erneuern, neue Ideen hervorzubringen, wenn sie zu anderen fremden Ideen in wesentliche, dialogische Beziehungen tritt (1971: 98).

⁶ Lequin bezeichnet dieses Phänomen mit dem Begriff der 'multivoix', den wie folgt definiert: «voix [qui] porte les origines, le savoir, [qui] est mouvement vers l'autre et entre les champs culturels. [Voix qui] crée des points d'intersection, de rencontre» (1996: 212).

Daraus folgt, dass der Fortbestand der Geschichten von verbaler Interaktion abhängig ist – im untersuchten Roman demnach von der mündlichen Überlieferung des kollektiven Gedächtnisses von einer Frauengeneration an die nächste.

Die Protagonistinnen aus *Le livre d'Emma* sind *conteuses*, die sich durch die mündliche Überlieferung eine weibliche Sichtweise auf die Zeit der Sklaverei und der Kolonialherrschaft aneignen und diese weitergeben wollen. Die Ich-Erzählerin Flore gibt ihre Stimme an Emma weiter, die wiederum ihre Stimme Mattie leiht, durch deren Stimme das Gedächtnis von Emmas Vorfahrinnen, aber auch das anderer, anonymen Frauen, Widerhall findet. Die Tatsache, dass eine Erzählerin ihren Platz für eine weitere Erzählstimme, eine ergänzende Perspektive räumt und somit als Empfängerin eines Gedächtnisses fungiert, spiegelt die Solidarität unter den Frauen wieder. Hierbei offenbart sich zudem eine der Hauptfunktionen der *conteuse*, die laut Chamoiseau und Confiant «la voix de ceux qui n'ont pas de voix» (1991: 59) ist. Insofern stellt die überlieferte Erinnerung einen Kontrapunkt zur offiziellen Geschichtsschreibung dar und verdeutlicht die Diskrepanz zwischen dem kommunikativen, in der oralen Tradition verankerten Gedächtnis, der erzählten *histoires* und der *Histoire*.

3. *À qui la mémoire est-elle attribuée?*

Auch im Ansatz Paul Ricœurs nimmt die Interaktion eine wichtige Rolle ein. So wird die Erinnerung drei Subjekten zugeschrieben, dem Ich, dem Kollektiv und den mir Nahestehenden (cf. Ricœur 2000: 152), wobei konkrete Austausch auf einer mittleren Bezugsebene zwischen den beiden Polen des individuellen und des kollektiven Gedächtnisses stattfinden. Es sind gerade diese Austausch, die «une mémoire d'un genre distinct» (ibid.: 161) der Gruppe der mir Nahestehenden zuschreiben, die er wie folgt definiert: «ces gens qui comptent pour nous et pour qui nous comptons» (ibid.). Durch die aktive Mitteilung des Gedächtnisses sowie durch die aktive Aufnahme der Erinnerung, die für den Zuhörer identitätsstiftend ist, entsteht zudem durch das variiende Verhältnis von Nähe

und Distanz «un rapport dynamique sans cesse mouvement: se rendre proche, se sentir proche» (ibid.: 162). Die Beziehung zwischen dem Ich und den Nahestehenden basiert auf einer gegenseitigen Wertschätzung, die sowohl für die Beziehung zwischen Mattie und Emma als auch für die Beziehung zwischen Emma und Flore charakteristisch ist, wodurch es den Teilnehmern möglich ist, sich selbst im anderen wie in sich selbst wiederzuerkennen und zu bestätigen (cf. ibid.). Dies gilt besonders im Fall der mündlichen Überlieferung wie in *Le livre d'Emma* dargestellt, in der die Erzählerinnen Teil einer oralen Handlungskette sind und der Pflicht obliegen, das kommunikative Gedächtnis weiterzugeben, denn erst durch die Überlieferung schreiben sie sich aktiv in die nur aus Frauen bestehende Gemeinschaft ein.

3.1 « De quoi y a-t-il souvenir? »

Emma überliefert Flore zunächst ihr individuelles Gedächtnis, das vor allem von Ablehnung durch ihre Mutter Fifie gezeichnet ist, und von ihrem Streben, die mythische Urgeschichte, die sie von Mattie durch die mündliche Überlieferung erfahren hat, in Form ihrer Dissertation zu verschriftlichen und somit die weibliche Perspektive auf die Geschichte der Sklaverei und der Kolonialherrschaft in der offiziellen Geschichtsschreibung zu verankern.

Emmas individuelles Gedächtnis ist durchwoben vom kollektiven Gedächtnis ihrer Ahnen, durch dessen Tradierung Mattie beabsichtigt, einen weiblichen Erklärungsmythos «de la malédiction du sang» (Agnant 2004: 26)⁷ zu etablieren. Ndiaye spricht von einer «genèse du meurtre» (2004: 56), die dazu dient, folgende Frage zu beantworten: «Quelle est l'origine du malheur et de la violence qui marquent le vécu des femmes, en particulier, et de l'humanité dans son ensemble [...]?» (ibid.: 56-57) Glissant definiert die Hauptaufgabe eines Gründungsmythos folgendermaßen: «de consacrer la présence d'une communauté sur

⁷ Auf Ebene des individuellen Traumas Emmas tritt das Motiv der 'malédiction corporelle' in Anlehnung an Fanon, formuliert in *Peau noire, masques blancs*, auf.

un territoire, en rattachant par filiation légitime cette présence, ce présent à une Genèse, à une création du monde» (1996: 62). In seiner *Introduction à une poétique du divers* differenziert er überdies zwischen alteingesessenen Kulturen, die ihre Legitimität durch eine Genesis und eine Stammlinie einfordern (cf. *ibid.*: 34), und den komplexen Kulturen «nées de la créolisation, où toute idée d'une Genèse ne peut qu'être ou avoir été importée, adoptée ou imposée: la véritable Genèse des peuples de la Caraïbe, c'est le ventre du bateau négrier et c'est l'antre de la Plantation» (*ibid.*: 35).⁸ Da es sich bei kreolen Kulturen um komplexe Kulturen handelt und diese daher nicht auf einem Gründungsmythos beruhen, der sich den Weg in das Geschichtsbewusstsein gebahnt hat, beginnen sie direkt bei dem Märchen (*conte*), das flexibler und offener gestaltet ist (cf. *ibid.*: 63).

Mattie überliefert daher einen Erklärungsmythos, um Emma zu erläutern, wie ihr persönliches Trauma, die Negierung durch ihre Mutter, sowie das kollektive Trauma ihrer Vorfahrinnen entstanden sind. Sie konstruiert ihren Mythos um die Urmutter Kilima, beginnend mit ihrer doppelten ‚Entwurzelung‘, da sie ihrer Mutter Malayika entrissen und aus ihrem Heimatland Guinea⁹ nach Saint-Domingue an Bord eines Sklavenschiffes transportiert wird. Guinea wird somit nach der Terminologie Assmanns zu einem *Gedenkort*, der sich «durch Diskontinuität, das heißt durch eine eklatante Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart» auszeichnet, denn «eine bestimmte Geschichte ist gerade nicht weitergegangen, sondern mehr oder weniger gewaltsam abgebrochen [worden]» (2009: 309). Im Laderaum der Sklavenschiffe findet die Urvergewaltigung statt (cf. Agnant 2004: 150), die Glissant in *Le discours antillais* derart beschreibt:

⁸ Bei der Übersetzung der von Glissant verwendeten Begriffe ‘société atavique’ und ‘société cosmo-composite’ wird auf die Übersetzung von Beate Thill in *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit* zurückgegriffen (cf. Glissant 2005, übersetzt von Beate Thill).

⁹ Jedoch findet sich außer dem folgenden Zitat keine explizite Referenz im untersuchten Roman, was die mythische Aura sowie die Charakterisierung als Gedenkort zudem unterstreicht: „C’est ainsi que Mattie refermait chaque soir le grand livre des femmes venues du pays de Guinée“ (Agnant 2004: 139). So betont auch Ludwig, dass «die ersten Sklavengenerationen den Traum von der Heimkehr nach Afrika [gewiss hatte], wobei dieses ‘homeland’ immer mehr mythischen Charakter bekommen hat; diese mythische afrikanische Heimat trägt den Namen ‘Guinea’» (2008: 59).

Dans l'univers absolument fou du bateau négrier, là où les hommes déportés sont annihilés physiquement, la femme africaine subit la plus totale des agressions, qui est le viol quotidien et répété d'un équipage de marins rendus déments par l'exercice de leur métier [...] (1991: 503).

Daher wird der Schiffsladeraum zu einem *traumatischen Ort*, dessen Geschichte laut Assmann «nicht erzählbar» (2009: 329) ist. Zudem charakterisiert den *traumatischen Ort*, dass er «die Virulenz eines Ereignisses als Vergangenheit fest[hält], die nicht vergeht, die nicht in die Distanz zurückzutreten vermag» (id.). Emma, in deren Körper dieses traumatisierende Gedächtnis durch den Prozess der mündlichen Überlieferung eingeschrieben wird, kann daher nicht vergessen. Dies unterstreicht auch, dass der mündlich überlieferte Erklärungsmythos sich zwar auf die Vergangenheit bezieht, diese Vergangenheit jedoch vergegenwärtigt, und somit zyklisch, d.h. im Verlauf jeder erneuten mündlichen Erzählung immer wieder neu in einen gegenwärtigen Raum projiziert. Somit wird deutlich, dass die Frage nach dem Gegenstand der Tradierung sowohl einen kognitiven als auch einen pragmatischen Ansatz umfasst: Dem eher passiven Erinnern, dem Verfügen über eine Erinnerung, steht der aktive Prozess des In-Erinnerung-Rufens gegenüber, der einer Suche gleichkommt (cf. Ricœur 2000: 4). Im Bewusstsein über den doppelseitigen Prozess des Erinnerns konstruieren die Frauen durch den mündlichen Überlieferungsprozess einen weiblichen Erklärungsmythos, der für die Gemeinschaft der Frauen eine identitätskonstituierende Funktion einnimmt.

3.2 *Comment la mémoire est-elle transmise?*

Die Art und Weise, wie Mattie und Emma die Ereignisse, die sie erzählen, auswählen und präsentieren (cf. Agnant 2004: 146), verweist darauf, dass die überlieferte Erinnerung stets eine Rekonstruktion von Vergangenem ist, beeinflusst und aktualisiert durch die Gegenwart, das Erlebte und die individuellen Erfahrungen der jeweiligen Erzählerin sowie durch den Schwerpunkt, den sie dem Er-

zählten geben möchte. Daher werden die Inhalte der Erinnerung jedes Mal, wenn sie erzählt werden, neu interpretiert und bewertet (cf. Assmann 2009: 29). Somit handelt es sich nicht um wissenschaftliche, historisch belegte und objektive Fakten, sondern um Erinnerungen, die durch die Subjektivität der Erzählerinnen geprägt sind. Diese bewusste und sorgfältige Auswahl verweist einerseits darauf, dass sie keine Distanz zum Erzählstoff haben, sondern sich als Teil des Erzählten wahrnehmen, aber andererseits auch darauf, dass es sich beim Erzählen um einen kreativen Schaffensprozess handelt.

Agnant ändert den Stil und die Struktur zwischen den verschiedenen Erzählerinnen, um zu zeigen, dass es sich trotz ihrer Gemeinsamkeiten und der Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart stets um die Tradierung eines individuellen Gedächtnisses handelt, das Teil eines Kollektivs ist. Auch verwendet sie eine Vielzahl an narrativen Techniken, um die jeweilige Gesprächssituation zu illustrieren und lebendig zu gestalten, wie zum Beispiel rhetorische Fragen, Ausrufe und Frage-Antwort-Spiele. Emma unterbricht häufig ihren Monolog und wendet sich mit Zwischenfragen an Flore (cf. Agnant 2004: 22; 63), um zu garantieren, dass diese ihr zuhört und ihrer Geschichte folgt.

Die mündliche Überlieferung zwischen Mattie und Flore ist insbesondere durch mütterliche Fragen strukturiert, durch die die instruierende Funktion der tradierten Botschaft verdeutlicht wird:

- Est-ce qu'on peut pousser un tel cri et demeurer vivante, mon enfant?
- Non, Mattie.
- Tu vois bien. On ne peut pas pousser un tel cri et rester vivante, se disait l'enfant Kilima (ibid.: 148).

Mattie stellt die Frage, um die Aufmerksamkeit Emmas auf die Aussage zu fokussieren und diese zu betonen. Durch ihr Lob bestärkt sie das Mädchen, aktiv am Prozess der mündlichen Überlieferung teilzunehmen. Durch die variierte Wiederholung der Fragen unterstreicht sie deren Bedeutung.

Während der Therapiesitzungen mit Emma gewinnt Flore zunehmend den Eindruck, einer Theateraufführung beizuwohnen, da Emma die Personen, deren Gedächtnisse sie wiedergibt, imitiert und stets ihre Aussagen mit Gesten unterstreicht. Um die Aufforderung an Flore zu bestärken, dass auch sie eine «vraie Négresse, une Négresse debout» (ibid.: 66) werden müsse, d.h. ihre kollektive Identität einer schwarzen Frau akzeptieren und leben müsse, erhebt sie sich brüsk. Die beschriebenen Gesten und die Mimiken dienen dazu, die Szenen dynamischer, bildhafter und haptischer zu gestalten.

Ogleich der Prozess der mündlichen Überlieferung zwischen Emma und Flore charakteristische Elemente aufweist, gilt es vor allem, die Szenen zwischen Mattie und Emma zu analysieren. Alle oralen Gesprächssituationen spielen sich in der Abwesenheit von Männern ab,¹⁰ d.h. ausschließlich zwischen Frauen, die miteinander in kreolischer Sprache kommunizieren.¹¹

Die Szenen, in denen Mattie die Rolle der *conteuse* einnimmt, sind für beide sehr kostbare Momente, die einem strengen, nahezu mystischen Ritus folgen, und die vor allem als körperliches Ritual inszeniert werden. So beginnt die Überlieferung stets mit Einbruch der Dunkelheit und wird vom Klang der Tambours angekündigt: «La voix des tambours résonne comme un appel lancé du haut des montagnes pour faire lever les armées de femmes tombées» (ibid.: 145).¹² Die musikalische Begleitung unterstreicht den rhythmischen und auch zyklischen Charakter. Obwohl Emma bereits dreizehn Jahre alt ist, sitzt sie auf Matties Schoß und schmiegt sich so sehr an sie, dass sie den Eindruck hat, «de caresser [son] bras, de toucher une partie de [sa] propre chair» (ibid.: 144; 145). In dieser kindlichen, kreisähnlichen Position verschmilzt der Körper Emmas mit dem Matties zu einer symbolischen Einheit. Unterstützt wird das Bild der Einheit

¹⁰ Zu Beginn der Therapiesitzungen ist Dr. MacLeod zwar körperlich anwesend, doch da er kein Kreol spricht und die Überlieferung zwischen Emma und Flore ausschließlich in ihrer Muttersprache stattfindet, können wir davon sprechen, dass er ausgeschlossen und damit abwesend ist.

¹¹ Jedoch finden sich im Roman keine kreolischen Ausdrücke – im Gegensatz zu Agnants erstem Roman *La dot de Sara* (1995), der auch die Überlieferung eines Generationen-Gedächtnisses thematisiert.

¹² Dies spielt auf die Tradition des Erzählers zur Zeit der Sklaverei in den Plantagen an, die laut Chamoiseau und Confiant «dans le cadre d'une liberté nocturne» (1991: 56) entstand.

durch die Dunkelheit der aufkommenden Nacht und die feuchte Wärme, die die beiden einhüllen, und zudem durch die Aussage Emmas, dass sie «*transpire comme dans un cocon*» (ibid.: 146). Da Mattie sehr bildhaft erzählt und die Stimmen verkörpert, die sie überliefert, gelingt es Emma, sich ihre Vorfahren vorzustellen und sie in ihren Träumen zu sehen. Während Mattie die Geschichten erzählt, flicht sie Emmas Haare (cf. ibid.: 145).¹³ In der französischen Sprache wird die Analogie zwischen den beiden Aktivitäten durch die Verwendung des Verbs *tresser* noch verdeutlicht: ‘on peut tresser un récit comme on tresse les cheveux.’ Folglich wird das kommunikative Gedächtnis, das Emma so überliefert wird, in ihren Körper eingeschrieben, «from mouth to ear, body to body, hand to hand» (Minh-ha 1989: 121), wie Minh-ha den Prozess der mündlichen Überlieferung beschreibt.

Das Erzählen und besonders das Empfangen der oralen Tradierung wird zu einer körperlichen, physischen Erfahrung: Emma trägt von nun an die Erinnerungen ihrer Vorfahren in sich und kann sich nicht mehr von ihnen lösen. Sie werden zu einem unauslöschlichen Bestandteil ihrer Identität. Dieser Prozess der körperlichen Einschreibung erinnert an das Phänomen der *Körperschrift* (cf. Assmann 2009: 241-48), das Assmann in *Erinnerungsräume* beschreibt, obgleich es sich hier nicht um physische oder bewusste Gewalt handelt. Die traumatisierende Einschreibung in ihren Körper kommt einem Initiationsritus gleich, der notwendig ist, um Teil der Gemeinschaft der Vorfahrinnen zu werden.

Weiterhin zählt zum Ritual, dass Emma zur Eröffnung der Erzählzeremonie in chronologischer Reihenfolge die Namen ihrer weiblichen Genealogie wiederholt.¹⁴ Indem sie auch ihren eigenen Namen nennt, gliedert sie sich in die Erblinie ein:

¹³ Auch der Prozess der mündlichen Überlieferung zwischen Kilima und ihrer Adoptivmutter Cécile wird von dem Haar-Flecht-Ritual begleitet (cf. Agnant 2004: 166).

¹⁴ Hierbei handelt sich um eine Anspielung auf die Artikel 12 und 13 des *Code noir*, der zur Zeit der Sklaverei die Abstammung juristisch lediglich über den Status der Mutter regelte (cf. Sala-Molins 1998: 114; 116).

La première s'appelait Kilima, elle avait été arrachée à sa mère Malayika, puis vendue aux négriers. Sur l'île, elle donna naissance à Emma, puis Emma à Rosa; puis vint Fifie et encore Emma. Et dans mes veines court le même sang (Agnant 2004: 146).

Dadurch, dass Emma diese Formel ähnlich einem Eingangsgebet stets wiederholt, platziert sie sich im Beisein Matties in die Reihe der Gemeinschaft ihrer Vorfahren, deren Gedächtnis sie nun teilt, und widersetzt sich so dem Ausschluss und der Ablehnung, die sie durch ihre Mutter erfahren hat. Zudem unterstreicht die Tatsache, dass Emma den Vornamen ihrer Urgroßmutter trägt, dass sie unausweichlich Teil der Gemeinschaft ist und sie die Erinnerung auch – obwohl sie das Trauma der Sklaverei nicht erlebt hat – wie die ihr vorangegangenen Generationen unauslöschlich in sich trägt. Adamowicz-Hariasz merkt hierzu an, dass «[I] es couches successives des prénoms identiques signalent le caractère itératif de souffrances [...]» (2010: 156).

Zusammenfassend charakterisiert die Analyse den Überlieferungsprozess als aktiven, iterativen und ganzheitlichen Vorgang,¹⁵ da das tradierte Wissen von der Empfängerin, wie Minh-ha betont, «seen, heard, smelled, tasted, and touched» (1989: 121) ist.

4. Schlussfolgerung – *Pour quels effets la mémoire est-elle transmise?*

Der Prozess des Erzählens verfügt über eine doppelte Initiationsfunktion. Einerseits geht es darum, individuelle und kollektive Gedächtnisse zu verbalisieren, ihnen eine Stimme zu verleihen, was durch die polyphone Struktur des Romans unterstrichen wird. Das kollektive Gedächtnis nimmt so in den mündlichen Erzählungen Gestalt an und das derart überlieferte Wissen erlangt eine gewisse

¹⁵ Auch Flore erfährt eine körperliche Empfindsamkeit durch das überlieferte Wissen. Nach dem Suizid Emmas schläft Flore mit Nickolas und hat dabei das Gefühl, dass «Emma me [Flore] met au monde, elle réinvente ma naissance. Elle est là pour mener à travers moi sa dernière lutte et se jouer du destin» (Agnant 2004: 184).

Legitimität, was auch Minh-ha betont: «Storytelling, the oldest form of building historical consciousness in community, constitutes a rich oral legacy, [...]» (1989: 148). Andererseits stellt die mündliche Überlieferung einen wichtigen Initiationsritus dar und somit eine entscheidende Etappe in der Ausbildung einer individuellen wie auch kollektiven weiblichen Identität der Protagonistinnen. Durch das Aufnehmen des kollektiven weiblichen Gedächtnisses werden sie Teil einer kontinuierlichen Handlungskette mit der Pflicht (cf. *ibid.*: 122), selbst aktiv am Prozess der mündlichen Überlieferung teilzunehmen. Da Emmas Körper zur Einschreibungsfläche des weiblichen kommunikativen Gedächtnisses ihrer Ahnen durch den ganzheitlichen und ritualhaften Prozess der mündlichen Überlieferung geworden ist und sie das kollektive Trauma unauslöschlich in sich trägt, es entscheidender Teil ihrer weiblichen kollektiven Identität ist, wird sie selbst zu einem «*lieu physique de la mémoire*» (Proulx 2006: 51). Obgleich ihr Körper Gedächtnis *ist*, muss Emma, bevor sie Suizid begeht, erst ihr individuelles und kollektives Gedächtnis an Flore weitergeben, wobei wichtig ist, dass diese ihr nahesteht und sie – als schwarze Frau mit haitianischem Migrationshintergrund – ebenfalls Teil der Gemeinschaft ist. Essentiell ist, dass die körperliche Bindung, die «*malédiction du sang*» (Agnant 2004: 26), zwischen Erzählerin und Empfängerin gelöscht ist, da sie nicht miteinander blutsverwandt sind. Daher handelt es sich um die Weitergabe eines kulturellen Gedächtnisses.

Bibliographie

- Adamowicz-Hariasz, Maria. 2010. «Le Trauma et le témoignage dans *Le livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant». In: *Symposium*. Vol. 64, N° 3, 149-168.
- Agnant, Marie-Célie. 1995. *La dot de Sara*. Montréal: Remue-ménage.
- , [2001] 2004. *Le livre d'Emma*. La Roque d'Anthéron: Vents d'ailleurs.
- Assmann, Aleida. 2006. «Geschlecht und kulturelles Gedächtnis». In: *Freiburger Frauenstudien*. Vol. 19, 29-46.
- , ⁴2009. *Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Jan. ⁵2005. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Bachtin, Michail. 1971. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Carl Hanser.
- Boucher, Colette. 2005. «Québec-Haïti. Littérature transculturelle et souffle d'oralité». In: *Ethnologies*. Vol. 27, N° 1, 195-221.
- Chamoiseau, Patrick. 1994. «Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit». In: Ders (ed.): *Écrire la parole de la nuit. La nouvelle littérature antillaise*. Paris: Gallimard, 151-158.
- Chamoiseau, Patrick; Confiant, Raphaël. 1991. *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane 1635-1975*. Paris: Hatier.
- Fanon, Frantz. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil.
- Glissant, Édouard. [1981] 1997. *Le discours antillais*. Paris: Éditions du Seuil.
- , 1996. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard.
- , 2006. *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*. Übers. von Beate Thill. Heidelberg: Wunderhorn.

- Halbwachs, Maurice. [1950] 1997. *La mémoire collective*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Lequin, Lucie. 1996. «Quand le monde arabe traverse l'atlantique». In: Lucie Lequin, Maïr Verthuy (ed.): *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*. Paris: L'Harmattan, 209-219.
- , ²2004. «Marie-Célie Agnant: une écriture de la mémoire et du silence». In: Marc Maufort (ed.): *Reconfigurations. Canadian Literatures and Postcolonial Identities/Littérature canadienne et identités postcoloniales*. Brüssel et al.: Peter Lang, 21-32.
- Ludwig, Ralph. 2008. *Frankokaribische Literatur. Eine Einführung*. Tübingen: Narr Verlag.
- Minh-ha, Trinh T. 1989. *Women, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press.
- Ndiaye, Christiane. 2004. «Récits des origines chez quelques écrivaines de la francophonie». In: *Études françaises*. Vol. 40, N° 1, 43-63.
- Proulx, Patrice J. 2006. «Breaking the Silence: An Interview with Marie-Célie Agnant». In: *Québec Studies*. Vol. 41, 45-61.
- Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Sala-Molins, Louis. ⁶1998. *Le code noir ou le calvaire de Canaan*. Paris: Presses universitaires de France.

Christian Koch (Siegen/Duisburg-Essen)

Et amen. No? Sul carattere testuale dell'idioletto poliglotta della figura di Salvatore nel romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco

This article deals with the outstanding linguistic character of Salvatore in Umberto Eco's novel *Il nome della rosa*. The first section is a critical review on problems and potentials of linguistic analyses of fictional texts, especially of those which have been written in uncommon or inexistent languages. The text-based analysis of Salvatore's polyglot idiolect shows that this is more than a simple and confused mixture of Latin, German, and some Romance dialects and languages. Based on the linguistic concepts of intertextuality, frame-dependent text styles, and diaphasic variety several language choices in Salvatore may be explained in a new way. The analysis of four concrete text fragments also envisions the possibilities of a deeper comprehension of Salvatore's utterances through attentive context reading.

1. Introduzione

Lo scrittore recentemente defunto Umberto Eco ci ha dimostrato nel suo primo romanzo *Il nome della rosa* del 1980 un esempio linguistico particolare nella figura di Salvatore, un monaco poliglotta che parla in una mistura di latino e una decina di lingue ovvero dialetti principalmente romanzi. Questo stile speciale esige un'insolita sfida nella cognizione linguistica del lettore se questo vuole capire integralmente l'idioletto salvatoriano. E così può essere una sfida per i linguisti quella di decifrare questa lingua mista; più facilmente traducendola in un'unica lingua o inoltre spiegando come funziona questa lingua nell'intorno testuale, perché la lingua di Salvatore non è semplicemente un artefatto isolato, ma una parte comunicativa di vari dialoghi.

L'oggetto di questo mio articolo sarà una tale spiegazione. Per mezzo dei metodi di linguistica testuale tratterò il funzionamento sintattico, semantico e pragmatico delle enunciazioni di Salvatore avendo in mente che questa sua lingua non è un esempio autentico, ma un costruito artificiale. In un primo passo

mi dedicherò quindi al problema dell'artificiosità di questo materiale linguistico (cap. 2) per passare dopo all'analisi lessicale e sintattica (cap. 3) e più dettagliatamente all'analisi testuale (cap. 4) con la prospettiva di tentare di costituire nella lingua salvatoriana tutti i presupposti per manifestare il carattere testuale del suo idioletto.

2. I testi letterari come oggetto di un'analisi linguistica

2.1 Preliminari metodici

Nella linguistica testuale moderna c'è un'ovvia tendenza di evitare i testi letterari come base di analisi per spiegare le caratteristiche testuali con l'argomento che la letteratura non ci presenta una lingua autentica. Purtroppo non si deve dimenticare che l'analisi dei testi letterari è stata un antesignano¹ perché quando la linguistica strutturale finiva ancora l'analisi sul livello della frase, la critica letteraria già si occupava – forzatamente – della spiegazione stilistica dei testi. È chiaro che la linguistica testuale ha scoperto nuove dimensioni di testualità grazie alla rivoluzione pragmatica, costituendo prototipi di testi, studiando i processi di produzione e di comprensione ossia la comunicazione testuale. Ma benché sia un campo di ricerca quasi illimitato, le spiegazioni rimangono più o meno limitate all'impiego negli esempi di lingua normale o regolare. Coseriu si pronuncia appassionatamente a favore dell'analisi testuale dei testi poetici: «Die literarischen Texte müssen als Modelle der Textlinguistik gelten, da sie eben die funktionell reichste Art von Texten darstellen» (1971: 186).² Nel contesto di semiótica testuale, Eco propone nel suo libro *Lector in Fabula* l'analisi di testi narrativi artificiali con l'argomento seguente:

¹ Cf. l'espressione «Vorreiter der modernen Textlinguistik» di García-Berrio (2000: 772).

² «I testi letterari devono essere i modelli della linguistica testuale perché sono appunto il tipo di testi funzionalmente più ricco» (Traduzione: C. K.).

Questa decisione [la scelta di testi narrativi artificiali] è stata presa perché si ritiene che un testo narrativo presenti tutti i problemi teorici di qualsiasi altro tipo di testo, oltre a qualcuno in più. In esso troviamo esempi di ogni tipo di atto linguistico, e quindi di testi conversazionali, descrittivi, argomentativi e così via (³1995: 69).³

Inoltre Eco (ibid.: 71 et seqq.) preferisce dei testi «estremamente compless[i]» come il romanzo *Finnegans Wake* di James Joyce o il seguente poema *Toto-Vaca* di Tristan Tzara:

ka tangi te kivi
kivi
ka rangi te moho
moho...⁴

Eco suggerisce l'analisi di testi estremi secondo il principio seguente: se uno sa generare i metodi in questi testi per l'interpretazione semiotica, li saprà applicare dappertutto.

Si deve però domandare se l'analisi di testi letterari conduca alla cognizione di regolarità che non si scoprirebbero anche in testi autentici. Il problema è che oltre la lingua standard possa solo difficilmente esserci una norma linguistica per la letteratura. La lingua della letteratura si caratterizza spesso da elementi straordinari che si oppongono al sistema usuale della lingua quotidiana. L'ambizione poetica si rivela particolarmente nell'originalità linguistica in forma di «rule-breaking creativity» (Marshall/Gurd 1993: 93). La lingua letteraria non si basa su una norma poetica, ma sull'idea di deviazione della norma che Fricke formula in questo paradosso: «Jeder normgerechte poetische Text ist nicht

³ La prima edizione è stata pubblicata nel 1979.

⁴ Straordinariamente qui non si tratta nemmeno di un testo narrativo. L'elemento minimo di carattere testuale è qui secondo Eco (³1995: 73) la «connotazione di letterarietà». Inoltre – cosa che non menziona Eco – in questo poema in lingua fantastica si potrebbe supporre una progressione tematica («kivi / kivi [...] moho / moho») o anche una struttura sintattica ripetuta («ka ... te»).

normgerecht, weil er die Norm verletzt, daß poetische Texte eine Norm verletzen müssen» (1996: 1532).⁵ Potremmo pensare qui un lungo discorso sullo stile letterario per mostrare le varie forme di lingua letteraria. Ma basta forse menzionare un fenomeno universale che nel processo di produzione testuale spieghi la componente di poetificazione in generale: l'alienazione. C'è un termine che già viene da Aristotele (ἐξαλλάττειν) (cf. *ibid.*: 1531) ed è stato reimpiegato nel formalismo russo (отстранение), descritto da Terry Eagleton (²1996: 3) di forma seguente: «What was specific to literary language, what distinguished it from other forms of discourse, was that it <deformed> ordinary language in various ways.» Mentre la realizzazione dell'alienazione può farsi in moltissimi modi differenti, la macrostruttura testuale della narrazione rimane più o meno sempre uguale nel senso delle costellazioni comunicative di cui si parlerà in seguito.

2.2 Particolarità testuali della finzione

2.2.1 Fra autore e lettore

Si può comparare la relazione fra un autore e un lettore con una situazione di comunicazione standard. L'autore è l'emittente di un messaggio che arriva – come in altri media – in forma unidirezionale e a distanza spaziotemporale al destinatario ossia il lettore. Pfister presenta un modello per i testi narrativi che contiene quattro livelli di emittenti (in tedesco *S = Sender*) e quattro altri di destinatari (*E = Empfänger*):



Fig. 1: Riproduzione del modello comunicativo in testi narrativi di Pfister (¹2001: 20)

⁵ 'Ogni testo poetico conforme alla norma non è conforme alla norma perché viola la norma che i testi poetici devono violare una norma' (Traduzione: C. K.).

Fra l'autore empirico (S_4) e il lettore empirico (E_4) ci sono l'autore e il lettore ideali (S_3 ed E_3), il narratore (S_2), il destinatario a cui il narratore si volge all'interno del testo (E_2) e finalmente le figure che conversano in stile diretto (S_1 ed E_1).

Nella critica letteraria si preferisce abitualmente ridurre l'analisi testuale ai livelli fra il narratore (S_2) e il lettore ideale (E_3) per evitare la confusione della realtà con il cosmo dell'immaginazione e per concentrarsi sul secondo di questi due aspetti. In una tale riduzione però la comunicazione rimane una costruzione artificiale.

L'intenzione di Eco nel suo libro *Lector in fabula* è dunque di estendere la prospettiva a mezzo dell'inclusione delle persone reali che partecipano alla comunicazione attraverso i testi letterari. Il lettore di un'opera letteraria si differisce generalmente dai destinatari di altri contesti nel livello di cooperazione che reperisce durante la lettura. In quanto si potrebbe costatare che ci sono lettori empirici (E_4) che non accetterebbero la lettura complicata di un testo molto complesso. Fra i criteri di testualità di Beaugrande e Dressler (1981: 9 et seq.) c'è l'accettabilità come condizione presupposta. Ma nel contesto della letteratura non sembra veramente valido parlare di questo a meno che non si parli di un criterio soggettivo. Se guardiamo p. es. una qualsiasi frase del romanzo *Finnegans Wake* di James Joyce, arriveremmo forse ai limiti dell'accettabilità individuale: «Macool, Macool, orra whyi deed ye diie? of a trying thirstay mournin?» (FW 6, 13 et seq.).⁶ L'interpretazione semantica di questa sola frase già è quasi interminabile.⁷ Questo romanzo esercita un tale stile enigmatico durante le 628 pagine ed è perciò considerato come uno dei testi più difficili della letteratura universale. Raramente letto interamente, il libro è un oggetto d'investigazione per filologi ricalcitranti a tutti gli ostacoli testuali. Fra loro c'è anche Umberto Eco che ha creato con la figura di Salvatore una reminiscenza dello stile di Joyce.

⁶ Il *Finnegans Wake* si cita abitualmente secondo l'edizione standardizzata di questa forma con pagina e linea.

⁷ Per cominciare: Macool morì, quando tentò di lamentare la sua sete ('try to mourn the thirst'), oppure morì un giovedì di arida mattina ('a dry Thursday morning')...

Per illustrare l'accettabilità come criterio generalmente esistente – anche in una letteratura appena intelligibile – bisogna idealizzare il lettore empirico come «lettore modello» (Eco ³1995: 50).⁸ Il lettore modello collabora con l'autore attualizzando nella lettura tutte le sue possibilità mentali che siano imprescindibili e gli consentano una comprensione e interpretazione adeguata:

[...] il destinatario è sempre postulato come l'operatore (non necessariamente empirico) capace di aprire, per così dire, il dizionario a ogni parola che incontra, e di ricorrere a una serie di regole sintattiche preesistenti per riconoscere la reciproca funzione dei termini nel contesto della frase. Diciamo allora che ogni messaggio postula una competenza grammaticale da parte del destinatario, anche se è emesso in una lingua nota al solo emittente – e tranne casi di glossolalia in cui lo stesso emittente assume che non vi sia interpretazione linguistica possibile ma al massimo impatto emotivo e suggestione extralinguistica (ibid.).

Dall'altra parte c'è l'autore – neanche forzosamente empirico, ma come autore modello – che deve detenere una certa «*strategia di accettazione*» (ibid.: 65) facendo il suo testo interessante nel senso di una *captatio benevolentiae*. Così l'autore può avere la potenza di appesantire la comunicazione attraverso il suo testo e dunque è capace di provocare il fallimento della comprensione. Il lettore invece – se non si comporta da lettore modello – detiene il potere di rifiutare la lettura. Ciononostante si può concludere che nella letteratura il criterio dell'accettabilità è molto più vasto e flessibile degli altri tipi di testi piuttosto pragmatici.

2.2.2 I dialoghi nei testi narrativi

Un'altra particolarità testuale viene anche mostrata nel modello di Pfister: i due livelli testuali, l'uno quel della narrazione (S_2 ed E_2) e poi quel delle figure che

⁸ Quest'ultimo, il lettore modello, non deve essere confuso con il lettore ideale nel modello di Pfister (E_3) che si trova unicamente all'interno del testo letterario come persona alla quale si può rivolgere il narratore.

comunicano direttamente fra loro (S/E₁).⁹ Siccome analizzerò più tardi soprattutto delle enunciazioni in stile diretto, dedico qui qualche parola a questo soggetto.

Guardiamo un esempio che viene dalla *Postille a «Il nome della rosa»* di Eco il quale si chiede chi parla qui:

1. – *Come stai?*
– *Non male, e tu?*
2. – *Come stai? disse Giovanni.*
– *Non male, e tu? disse Piero.*
3. – *Come, disse Giovanni –, come stai?*
E Piero, di botto: – Non male, e tu?
4. – *Come stai? – si premurò Giovanni.*
– *Non male, e tu? – cacchinò Piero.*
5. *Disse Giovanni: – Come stai?*
– *Non male, – rispose Piero con voce incolore. Poi, con un sorriso indefinibile: – E tu? (552007: 516 et seq.)*

(1) Il primo dialogo non è integrato in un commento narrativo come se fosse la semplice trascrizione di una conversazione. (2) Il narratore ci informa chi parla in uno stile poco originale. (3) Il commento narrativo è più elaborato mediante la posizione chiastica degli elementi narrativi. (4) Il quarto testo è una variazione del secondo, però invece del verbo *dire* si utilizzano due verbi inconsueti ma più sostanziosi nella loro intensione semantica. (5) L'ultimo testo è il più elaborato perché descrive dettagliatamente alcuni aspetti paraverbali e non verbali che contornano l'enunciazione di Piero.

Questi cinque piccoli testi di Eco mostrano come un dialogo banale si può trasformare stilisticamente in un pezzo di letteratura tramite un'interazione con un narratore che accompagna il dialogo spiegando, commentando e descrivendo. In quanto all'interazione fra narratore e stile diretto, si può alternativamente dire che il narratore congiunge il suo parlare con le citazioni delle figure.

⁹ Ci sono anche possibili dei livelli ulteriori, quando le figure raccontano un'altra storia all'interno della loro. Questi livelli si chiamano metadiegetici, ipodiegetici o *mise en abyme* (cf. Martinez/Schefel 2005: 76).

La coerenza testuale si esegue normalmente senza problemi attraverso i vari livelli grazie agli elementi tipografici. Un esempio dal *Decameron* di Boccaccio:¹⁰

Alla quale i fratelli, faccendosi beffe di **lei**, dissero: - Sciocca, che è ciò che **tu** di? come vuoi **tu** lui che non ha cosa al mondo? A' quali **ella** rispose: - Fratelli miei, **io** so bene che così è come voi dite, ma **io** voglio avanti uomo che abbia bisogno di ricchezza che ricchezza che abbia bisogno d'uomo (32009: 279).

Il narratore parla della protagonista, la donna Giovanna, in forma di *lei* o con il sinonimo di *ella*. Nello stile diretto la forma di *lei/ella* si sostituisce ad *io* quando lei stessa parla e al *tu* quando parlano gli altri. Le forme di *lei/ella*, *io* e *tu* sono quindi isotopiche. Vuol dire che, anche se si differiscono semanticamente, in questo co-testo disegnano un unico referente.

3. Il carattere lessicale e sintattico della lingua poliglotta di Salvatore

Prima di analizzare il carattere testuale dell'idioletto salvatoriano, mi sembra utile menzionarne qualche particolarità sul lessico e sulla sintassi. Nel romanzo c'è una lunga descrizione sul linguaggio di Salvatore fatta dal protagonista e narratore Adso da Melk:

non compresi mai allora, che genere di lingua egli parlasse. Non era il latino, in cui ci esprimevamo tra uomini di lettere all'abbazia, non era il volgare di quelle terre, né altro volgare che mai avessi udito. [...] mi resi conto che Salvatore parlava tutte le lingue, e nessuna. Ovvero si era inventata una lingua propria che usava i lacerti delle lingue con cui era entrato in contatto – e una volta pensai che la sua fosse, non la lingua adamica che l'umanità felice aveva parlato, tutti uniti da una sola favella, dalle origini del mondo sino alla Torre di Babele, e nemmeno una delle lingue sorte dopo il funesto evento della loro divisione, ma proprio la lingua babelica del primo giorno dopo il castigo divino, la lingua della confusione primava. Né d'altra parte potrei chiamare lingua la favella di Salvatore, perché

¹⁰ Si tratta di una citazione della famosa novella V, 9. I rilievi sono fatti da me.

in ogni lingua umana vi sono delle regole e ogni termine significa ad placitum una cosa, secondo una legge che non muta [...] Mi avvidi pure in seguito che egli poteva nominare una cosa ora in latino ora in provenzale, e mi resi conto che, più che inventare le proprie frasi, egli usava disiecta membra di altre frasi, udite un giorno (Eco ⁵⁵2007: 54 et seq.).

Seguono in questa descrizione vari esempi di situazioni da dove Salvatore ha tirato le sue parole. Adso propone qui due delucidazioni; una religiosa. di parlare la lingua babelica dal primo momento dopo la confusione iniziale così come la conosciamo dal trentunesimo canto dell'*Inferno* di Dante Alighieri¹¹, e poi c'è la spiegazione piuttosto linguistica – espressa in termini tecnici: Salvatore impiega le parole («disiecta membra») secondo il contesto diatopico e diafasico nel quale le ha udite prima, e siccome lui è stato in varie regioni di Europa, non parla un volgare omogeneo, ma mescolato di diverse varietà romanze, il latino e il tedesco. Così il suo linguaggio illustra il suo retaggio culturale e la sua biografia linguistica.

Esiste un saggio di Wicke in cui l'autrice tenta di contare il numero di lingue che parla Salvatore, constatando le seguenti: italiano, latino, provenzale, catalano, portoghese e tedesco (1991: 213). Si dovrebbe perlomeno aggiungere il francese e lo spagnolo, ma ci dobbiamo anche chiedere se possiamo riferirci alle lingue moderne per spiegare una lingua che imita un linguaggio medievale, più esattamente dall'anno 1327.¹² Anche le parole che Wicke chiama «morphologische Fehlbildungen» (1991: 210) – le deformità morfologiche – come p. es. *l'omo* invece di *l'uomo* o *note* invece di *notte*, si spiegano meglio come forme dialettali dal nord d'Italia – anche se si tralasciasse la prospettiva diacronica. A me non pare essenziale analizzare ogni parola nell'idioletto di Salvatore secondo la sua origine, piuttosto mi dedicherò – più tardi nell'analisi testuale – a singole parole complicate che non assomigliano a quelle dell'italiano moderno. Le particolarità linguistiche si riflettono altrettanto nella sintassi senza che si possa par-

¹¹ «Raphèl may amèch zabì almi», / comincìò a gridar la fiera bocca / cui non si convenian più dolci salmi» (DC I, 31/67-69). Per la comparazione di Eco con Dante cf. anche Ickert/Schick (1986: 64).

¹² Infatti, non ho trovato nessun esempio linguistico che debba esser visto come portoghese o catalano, perlomeno se s'includano anche delle forme dello spagnolo e dell'occitano medievali.

lare di una sintassi coerente (ibid.: 212). Si tratta di una composizione sintattica, dove le regole di alcune varietà volgari e del latino coincidono, p. es.: «digli che i filios Francisci non ereticos esse» (Eco ⁵⁵2007: 128). Questo è una mistura della struttura italiana con dipendente ('digli che i figli di Francesco non sono eretici') e la costruzione latina dell'*accusativus cum infinitivo* ('ei dic filios Francisci non haeticos esse'). Wicke propone alla fine del suo saggio di descrivere il linguaggio salvatoriano – nella tradizione postmoderna – come un rizoma:

Jedes Wort bzw. Morphem stellt einen Knotenpunkt in diesem Netzwerk dar. Die einzelnen Elemente sind mehrdimensional (mit dem grammatischen System der eigenen und dem der anderen Sprachen) verknüpfbar. Der Leser, der in bezug auf Salvatores Ausdrucksweise keine Fragen offen lassen will, ist gezwungen durch das rhizomartige Labyrinth der Enzyklopädie zu irren, um das verwirrende Netzwerk dieses Idiolekt zu entwirren (1991: 221 et seq.).¹³

Non è però unicamente il lettore che deve sbrogliare le enunciazioni di Salvatore. Sono altresì i personaggi all'interno del testo, soprattutto Adso e il suo maestro, il semiotico Guglielmo da Baskerville, che contribuiscono implicitamente alle loro interpretazioni attraverso le loro reazioni comunicative, che vedremo in qualche esempio nell'analisi testuale.

4. Analisi testuale di frammenti nell'idioletto salvatoriano

In totale ho contato sette parti nelle quali Salvatore parla in stile diretto.¹⁴ Per l'analisi ho scelto quattro frammenti, il primo monologo di Salvatore (4.1) e i dialoghi con il cuciniere (4.2) e due volte con Adso (4.3 e 4.4).

¹³ Ogni parola rispettivamente ogni morfema rappresenta un ganglio in questa rete. I singoli elementi si possono legare di maniera pluridimensionale (con il sistema grammaticale della propria lingua e con il sistema dell'altra lingua). Il lettore che vuole comprendere completamente le espressioni salvatoriane è forzato di errare attraverso il labirinto rizomatoso dell'enciclopedia per sbrogliare la rete perturbatrice di quest'idioletto. [Traduzione: C. K.]

¹⁴ Si trovano nei capitoli seguenti: Primo giorno – Sesta; Secondo giorno – Terza; Terzo giorno – Sesta; Terzo giorno – Vespri; Quarto giorno – Prima; Quarto giorno – Compieta; Quinto giorno – Nona.

4.1 Predica e commento

L'uomo sorrise (o almeno così credetti) e levando il dito come per ammonire, disse: «Penitenziagite! Vide quando draco venturus est a rodegaria l'anima tua! La mortz est super nos! Prega che vene lo papa santo a liberar nos a malo de todas le peccata! Ah ah, ve piase ista negromanzia de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cave el diabolo! Semper m'aguaita in qualche canto per adentarme le carcagna. Ma Salvatore non est insipiens! Bonum monasterium, et aqui se magna et se priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo seco. Et amen. No?» (Eco ⁵⁵2007: 54.).

Questo monologo è la prima enunciazione di Salvatore. Tematicamente si tratta di una critica contro il pessimismo cristiano con il suo pensiero dell'apocalisse, espressa a mezzo della citazione di frasi popolari, seguita da un commento della propria contentezza. Viene introdotta dal narratore che menziona il dito di Salvatore come segnale per un'ammonizione. Questo dito funziona come segnale discorsivo non verbale che indica l'intenzione di dire qualcosa e, infatti, il monologo comincia in tono ammonente con un «Penitenziagite!», forma volgare contratta dell'avviso biblico «paenitentiam agite» (Mt. 3,2 e Mt. 4,7) cosa che Guglielmo interpreta giustamente come indicazione dell'origine di Salvatore da un convento di minoriti (Eco ⁵⁵2007: 55). Così Guglielmo aiuta il lettore a interpretare l'idioletto salvatoriano.

Con i due imperativi «vide» e «prega» Salvatore si rivolge a una singola persona – non è chiaro se sia Adso o Guglielmo – più tardi impiega il pronome al plurale «ve», e ciò può esser visto come un'incoerenza testuale.¹⁵ Io penso però che ci siano due tipi di testi; il primo è l'avviso apocalittico con il drago, la morte, i peccati ecc., il secondo è un commento personale di Salvatore che comincia a partire da «Ah ah», con il quale qualifica le idee apocalittiche come «negromanzia», realizzando una cesura perché non prende sul serio ciò che ha detto prima.

¹⁵ La parola contratta *penitenziagite* contiene anche un imperativo al plurale, ma qui è lessicalmente fissato.

Segue una frase parzialmente in occitano medievale che significa ‘e anche gioia mi è dolce e piacere mi è dolore’.¹⁶ Qui c’è il pronome personale alla prima persona *me/mi*, questo si ripete anche in «m’aguaita» (‘mi assedia in qualche canto per addentarmi le calcagna’), dopo però, Salvatore non utilizza la forma di *io*¹⁷, ma il suo proprio nome che si determina qui come isotopia del soggetto che parla.

Nelle ultime frasi l’enunciazione diventa più profana. La parola «aqui» è magari una contaminazione di *qui* con l’iberoromanzo *aquí*, dunque: ‘qui si mangia e si prega’. Poi c’è un proverbio che è comune fino oggi in italiano (*valere un fico secco* ‘non valere assolutamente niente’). Di interesse particolare per l’analisi testuale sono le ultime due frasi. «Amen» segnala la fine di un discorso religioso (una preghiera o una predica), curiosamente introdotto da «et», così come le frasi precedenti. Ma invece di chiudere qui il suo monologo, Salvatore aggiunge il segnale discorsivo «no?». Questa *tag question* serve normalmente per chiedere una conferma dell’interlocutore, la quale non è menzionata dal narratore. Normalmente, queste due frasi finali non possono coincidere perché corrispondono alle convenzioni di tipi di testi differenti.

4.2 Una disputa

Ma il capo cuciniere se ne accorse e rimproverò Salvatore: «Cellario, cellario,» disse, «tu devi amministrare i beni dell’abbazia, non dissiparli!»
«Filiu Dei, sono,» disse Salvatore, «Gesù ha detto che facite per lui quello che facite a uno di questi pueri!»

«Fratricello delle mie brache, scoreggione di un minorita!» gli gridò allora il cuciniere. «Non sei più tra i tuoi pitocchi di frati! A dare ai figli di Dio ci penserà la misericordia dell’Abate!»

¹⁶ Nella prima parte della frase, *la gioia* è il soggetto e *dolce* è un attributo. Si potrebbe leggere la seconda parte in forma parallela (‘il piacere mi è un dolore’ = ‘il piacere mi duole’) o in forma chiasmica (‘un piacere mi è il dolore’ = ‘il dolore mi piace’).

¹⁷ Salvatore non dice mai *io*, come soggetto impiega la forma *mi* (p. es. «E mi?», Eco ⁵⁵2007: 271).

Salvatore si oscurò in viso e si voltò adiratissimo: «Non sono un fraticello minorita! Sono un monaco Sancti Benedicti! Merdre¹⁸ à toy, bogomilo di merda!»

«Bogomila la baldracca che t'inculi la notte, con la tua verga eretica, maiale!» gridò il cuciniere.

Salvatore fece uscire in fretta i caprai e passandoci vicino ci guardò con preoccupazione: «Frate,» disse a Guglielmo, «difendi tu il tuo ordine che non è il mio, digli che i filios Francisci non ereticos esse!» Poi mi sussurrò in un orecchio: «Ille menteur, puah,» e sputò per terra (Eco ⁵⁵2007: 128).

Qui vediamo Salvatore in una disputa con il cuciniere per il motivo che il monaco ha preso delle provviste. Questo si difende tentando di riferirsi ad una sentenza popolare di Gesù: «vobis quamdiu fecistis uni de his fratribus meis minimis mihi fecistis» (Mt 25,40). Lui e il cuciniere si accusano reciprocamente di appartenere ad ordini eretici. Salvatore nega di essere minorita. Ma davanti a Guglielmo dice che i Francescani, ossia i minoriti, non sono eretici. Dunque con questa affermazione dimostra il contrario.

Testualmente, queste enunciazioni di Salvatore sono integrate in un dialogo poco straordinario. Si può supporre che l'idioletto pare meno complicato all'interno di una comunicazione con persone che parlano abitualmente con lui, cosa significa che gli elementi sul livello S/E₁ nel modello di Pfister, cioè le figure, aiutano anche qui il lettore a capire cosa vuole esprimere Salvatore. Ma anche la mistura di lingue pare meno complicata. Soprattutto è italiano con alcune parole latine e il «Merdre à toy» come piccolo intruso francese.

4.3 Una ricetta

Posi fine al suo discorso e gli dissi che quella sera il mio maestro voleva leggere certi libri in cella e desiderava mangiare lassù.

¹⁸ Non sono sicuro se questa parola è scritta così secondo l'intenzione dell'autore. Se è veramente *merdre* e non *merde*, sarà un'allusione alla famosa prima parola dell'*Ubu roi* di Jarry (1978: 31). L'editore Noël Arnaud dice che questa parola ha magari la sua origine nella regione di Rennes (cf. *ibid.*: 459).

«Facio mi,» disse, «facio el casio in pastelletto.»

«Com'è?»

«Facilis. Pigli el casio che non sia troppo vecchio, né troppo insalato e tagliato in feteline a boconi quadri o sicut te piace. Et postea metterai un poco de butierro o vero de structo fresco à rechauffer sobre la brasia. E dentro vamos a poner due fette de casio, e come te pare sia tenero, zucharum et cannella supra positurum du bis. Et mandalo subito in tabula, che se vole mangiarlo caldo caldo.»

«Vada per il casio in pastelletto,» gli dissi. Ed egli scomparve verso le cucine, dicendomi di attenderlo. Arrivò mezz'ora dopo con un piatto coperto da un panno. L'odore era buono.

«Tene,» mi disse, e mi allungò anche una lucerna grande e piena di olio.

«Per che fare?» chiesi.

«Sais pas, moi,» disse con aria sorniona. «Fileisch tuo magister vuole ire in loco buio esta noche» (Eco ⁵⁵2007: 223).

In quest'estratto, l'interessante è il cambio di tipi di testo. Salvatore propone di preparare il «casio in pastelletto» ('cacio in pasticcio') e alla domanda com'è, risponde citando una ricetta. Si tratta quindi di un testo regolativo (cf. Mortara Garavelli 1988: 164 et seq.) cosa che si vede nell'impiego di verbi nella seconda persona al singolare, questo destinatario non è Adso con cui parla Salvatore, ma un tu ideale o ipotetico che voglia preparare il pasto secondo la ricetta data. Così c'è anche lo spazio di modificazione personale: «o sicut te piace». Un parlante abituale avrebbe, probabilmente, risposto dando una spiegazione, come se fosse lui stesso a prepararlo. Magari conosce questa ricetta a memoria e la recita semplicemente, oppure, dalla prospettiva cognitiva (cf. Heinemann/Heinemann 2002: 90 et seq.) ci si potrebbe anche immaginare che Salvatore possieda un *frame* tipico della ricetta che utilizza quando parla sulla cucina. Anche è *possibile* spiegare i cambi nello stile a base dell'intertestualità, ossia che Salvatore usa le sue lingue secondo l'uso convenzionale di vari tipi di testi, ma la scelta di qualsiasi tipo di testi non sembra adeguata per le situazioni comunicative in cui si trova Salvatore.

4.4 Una descrizione

Vidi Salvatore che sgattaiolava verso l'orto con un fagotto in braccio. Incuriosito lo seguì e lo chiamai. Egli cercò di schermirsi, poi alle mie domande rispose che recava nel fagotto (che si muoveva come abitato da cosa viva) un basilisco.

«Cave basilischium! Est lo reys dei serpenti, tant pleno del veleno che ne riluce tuto fuori! Che dicam, il veleno, il puzzo ne vien fuori che te ancide! Ti attosca... Et ha macule bianche sul dosso, et caput come gallo, et metà va dritta sopra la terra et metà va per terra come gli altri serpentes. E lo incide la bellula...»

«La bellula?»

«Oc! Bestiola parvissima est, più lunga alguna cosa che 'l topo, et odiala 'l topo muchissimo. E assì la serpe et la botta. Et quando loro la mordono, la bellula corre alla fenicula o a la circerbita et ne denticchia, et redet ad bellum. Et dicunt che ingenera per li oculi, ma li più dicono ch'elli dicono falso» (Eco ⁵⁵2007: 310 et seq.).¹⁹

L'ultimo estratto che presento qui, è una descrizione della creatura favolosa che Salvatore porta in un fagotto, il basilisco²⁰, poi c'è un'altra descrizione della «bellula» ('donnola')²¹, l'unico nemico del basilisco.

La terza frase («Che dicam...») imita – più degli altri frammenti nell'iddioletto salvatoriano – la lingua parlata. «Che dicam» ('che posso dire') può esser interpretato come segnale discorsivo che si utilizza per riflettere, poi «il veleno» è isolato. Ricomincia la frase con un nuovo soggetto «il puzzo». Di nuovo, come nella ricetta, c'è il tu ipotetico: «te ancide! Ti attosca...» ('t'incide! T'intossica...'). Segue la descrizione fisionomica di quest'animale. In quanto all'organizzazione tematica, la maniera nella quale Salvatore descrive il basilisco

¹⁹ A proposito del lessico, la descrizione della *bellula* è abbastanza complicata. Per capire meglio questo paragrafo, lo traduco interamente: 'Sì! C'è una bestia piccolina, un po' più lunga del topo, e il topo la odia moltissimo. E così [anche] la serpe e il 'rospo. E quando loro la mordono, la donnola corre al finocchio o al 'cardo e ne dentella, e rientra in guerra. E dicono che genera per gli occhi, ma gli altri dicono che quelli dicono il falso.'

²⁰ Il lettore saprà più tardi che si tratta in verità di un gatto nero (Eco ⁵⁵2007: 311).

²¹ La parola *bellula* non è facile da capire cosa si vede nella domanda di Adso che ovviamente neanche la capisce. In latino *bellula* significa 'bellina' ma *belua* è 'bestia' e *belula* ne è il diminutivo. Infatti, si tratta della donnola, che si chiama in latino classico *mustela*, è in francese *belette*.

corrisponde alla forma caratteristica per un tale tipo di testo; il basilisco è il tema principale e si trova al capo del testo, gli altri elementi sono dei dettagli appartenendo all'oggetto principale e dunque vengono introdotti nel testo come temi dedotti. Alla fine della prima enunciazione introduce la «bellula» come soggetto rematico. Cambia la sintassi canonica mettendo il soggetto dopo il verbo.

La presentazione del basilisco ha qualche rassomiglianza con varie testi su quest'animale mitico. P. es. nelle *Etimologie* di San Isidoro (2006) dal settimo secolo (libro XII, cap. 4):

(6) Basiliscus Graece, Latine interpretatur regulus, eo quod rex serpentium sit, adeo ut eum videntes fugiant, quia olfactu suo eos necat; nam et hominem vel si aspiciat interimit. Siquidem et eius aspectu nulla avis volans inlaesa transit, sed quam procul sit, eius ore combusta devoratur.

(7) A mustelis tamen vincitur, quas illic homines inferunt cavernis in quibus delitescit; itaque eo visu fugit, quem illa persequitur et occidit. Nihil enim parens ille rerum sine remedio constituit. Est autem longitudine semipedalis; albis maculis lineatus.²²

Vediamo qui qualche parallelismo come «rex serpentium» e «reys dei serpenti». Questo testo latino venendo dalla Spagna, visto come fonte per Salvatore, spiegherebbe allo stesso tempo l'uso degli ispanismi («sopre», «muchissimo», «assi») e il pronome enclitico in «odiala» – tipico per il castellano arcaico (*ódiala*) o il portoghese moderno (*odeia-a*). Allora, si può supporre che si tratta di un altro esempio di intertestualità che serve al linguaggio di Salvatore.

²² (6) 'In greco e in latino il basilisco è interpretato come principe, giacché è il re dei serpenti, di tal modo che questi ultimi fuggono quando lo vedono, perché il suo odore li uccide; poiché ammazza anche l'uomo se questo lo scorge. E non transita nessun uccello in volo la sua vista senza ferita, anche se è il più lontano possibile, viene divorato, essendo bruciato dalla sua bocca.' (7) 'Le donnole però lo vincono, gli uomini le mettono lì nei cavi, dove lui si nasconde; perciò fugge la vista di quella [donna] che lo persegue e uccide. Che quel padre delle cose non costituisce niente senza rimedio. Ha però una lunghezza di mezzo piede; striato di macule bianche' (Traduzione: C. K.).

4.5 Riassunto delle osservazioni sull'idioletto salvatoriano

I diversi esempi di enunciazioni hanno mostrato che la cornice comunicativa non è straordinaria; per le altre figure il linguaggio di Salvatore è un fatto più o meno normale a cui si sono abituati. Esiste dunque un'acceptabilità fra gli interlocutori perché capiscono la maggioranza delle enunciazioni di Salvatore, salvo una volta: «mormorò alcune frasi rotte, in un linguaggio che quella volta veramente non capii» (Eco ⁵⁵2007: 198).

Il lettore può appoggiarsi alla comprensione delle altre figure e del narratore²³ e capire ciò che Salvatore dice parzialmente attraverso le loro reazioni. La comprensione diretta è soprattutto difficile a causa degli ostacoli lessicali e qualche volta anche sintattici. P. es. nella frase «et odiala 'l topo muchissimo» (cf. cap. 4.4) forse non si vede immediatamente che «'l topo» è il soggetto perché nelle frasi precedenti questo è stato la «bestiola».

Nel capitolo 3 già ho affrontato basandomi sulla descrizione di Adso (p. 54 s.) che l'idioletto salvatoriano è *marcato sul livello lessicale dai prestiti dei vari linguaggi in cui li ha percepiti* per la prima volta. Sulla base delle analisi testuali si può estendere quest'osservazione e dire che non sono solamente parole e alcuni elementi morfosintattici, ma anche prestiti di tipi di testi che vengono impiegati senza rispetto al contesto pragmatico come nel caso della ricetta che ho spiegato in forma cognitiva come attualizzazione di un *frame* testuale.

5. Conclusioni

All'inizio di questo articolo ho discusso la tendenza della linguistica moderna ad evitare i testi letterari come oggetto di analisi a causa della loro artificialità. È vero che il linguaggio di Salvatore non può darci che poche nozioni che siano rappresentative per la lingua autentica fuorché non vogliamo parlare su qualche

²³ Il narratore è nel romanzo *Il nome della rosa* omodiegetico ossia allo stesso tempo una figura del testo.

caratteristica storica del poliglottismo medievale per cui ci sarebbero senza dubbio migliori fonti. Si tratta piuttosto di un linguaggio completamente individuale – il quale esprime già in sé il termine dell'idioletto – a cui ci possiamo avvicinare attraverso i metodi della linguistica.

Perciò ho cercato di dare un accesso al linguaggio di Salvatore in questa forma. Abbiamo visto che il lettore empirico, che legge un testo narrativo, non guarda solo su un unico livello testuale, ma su un complesso di livelli fra narratore e figure. Così quest'idioletto poliglotta si trova in un contorno testuale o co-testo che non deve essere trascurato.

Le spiegazioni come tali della biografia linguistica di Salvatore o del *frame* rimangono all'interno del livello narrativo e travisano naturalmente in certo modo il fatto che Salvatore è una figura artificiale che empiricamente non possiede nessuna cognizione. Da una tale prospettiva il linguaggio di Salvatore non è nient'altro che una costruzione dell'autore Umberto Eco e che non c'è niente in quell'idioletto che l'autore non ci abbia messo. Di tal maniera si parlerebbe piuttosto di mezzi poetici come l'intertestualità citando o imitando di modo più o meno latente altri testi. Quale delle due, però, è la prospettiva preferibile? Questo dipende a mio parere dal lettore; se s'invischia nell'empatia delle figure ed esclude al contempo l'autore secondo la richiesta di Barthes nel suo famoso saggio *La mort de l'auteur* del 1968: «la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur» (1994: 495), oppure se non riesce a escluderlo e sempre vede la presenza dell'autore.

Bibliografia

Testi

Boccaccio, Giovanni. ³2009. *Decameron*. Roma: Newton.

Dante Alighieri. ⁴2004. *La Divina Commedia. Inferno*. Milano: BUR.

Eco, Umberto. ⁵⁵2007. *Il nome della rosa. Con appendice Postille a Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.

Hieronymus. 2007. *Biblia Sacra Vulgata*, <http://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/biblia-sacra-vulgata/lesen-im-bibeltext> (zuletzt eingesehen am 12.12.2015).

Isidoro di Sevilla. 2006. *Etymologiarum sive originum liber XII. De animalibus*, http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/12*.html#2 (zuletzt eingesehen am 12.12.2015).

Jarry, Alfred. 1978. *Ubu roi. Ubu cocu. Ubu enchaîné. Ubu sur la Butte*. Paris: Gallimard.

Joyce, James. ²2009. *Finnegans Wake. Finnegans Wehg. Kainnäh ÜbelSätzZung des Wehrkeß fun Schämes Scheuß von Dieter H. Stündel*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Letteratura critica

Barthes, Roland. 1994. «La mort de l'auteur». In: Roland Barthes: *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Seuil, 491-495.

Beaugrande, Robert-Alain de; Dressler, Wolfgang Ulrich. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.

Coseriu, Eugenio. 1971. «Thesen zum Thema <Sprache und Dichtung>». In: Wolf-Dietrich Stempel (ed.): *Beiträge zur Textlinguistik*. München: Fink, 183-188.

Eagleton, Terry. ²1996. *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell.

- Eco, Umberto. ³1995. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Fricke, Harald. 1996. «Sprachphilosophie in der Literaturwissenschaft». In: Marcelo Dascal et al. (ed.): *Sprachphilosophie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Vol. 2. Berlin/New York: de Gruyter, 1528-1538. [*Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* 7]
- García-Berrio, Antonio. 2000. «Textlinguistik und Literaturwissenschaft». In: Klaus Brinker et al. (edd.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch*. Vol. 1. Berlin/New York: de Gruyter, 772-783. [*Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* 16]
- Heinemann, Margot; Heinemann, Wolfgang. 2002. *Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*. Tübingen: Niemeyer.
- Ickert, Klaus; Schick, Ursula. 1986. *Das Geheimnis der Rose – entschlüsselt*. München: Heyne.
- Marshall, John C.; Gurd, Jennifer M. 1993. «Disordered Language in Creative Writing». In: Gerhard Blanken et al. (edd.): *Linguistic Disorders and Pathologies. An International Handbook*. Berlin/New York: de Gruyter, 92-97. [*Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* 8]
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael. ⁶2005. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck.
- Mortara Garavelli, Bice. 1988. «Italienisch: Tipologia dei testi». In: Günter Holthus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt (edd.): *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*. Vol. IV. Tübingen: Niemeyer, 157-168.
- Pfister, Manfred. ¹¹2001. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink.
- Wicke, Jacqueline. 1991. «Herkunft und Struktur der <spätbabylonischen> Sprache Salvatores in Ecos *Der Name der Rose*». In: Armin Burkhardt, Eberhard Rohse (edd.): *Umberto Eco. Zwischen Literatur und Semiotik*. Braunschweig: Ars et Scientia, 203-222.

Kai Schöpe (Berlin)

Unaufhörliches Suchen – Gaddas Roman *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* als *carmen perpetuum*

Gadda's novel *Quer Pasticciaccio brutto de Via Merulana* tells the tale of two crimes committed in Rome in the 1920s. The search for the perpetrators turns into a *pasticciaccio brutto* (an awful mess), challenging the reader with its linguistic complexity and a myriad of references to history and culture; the large number of allusions to antiquity is particularly striking. References to Virgil's *Aeneid* and to Rome's mythical past do not constitute a mere transfer, but document a creative approach of transformational nature. Deformation and inversion are part of this process, changing the *μορφή* not only in formal terms, but also within the plot itself. These transformations of both form and content are read as *Metamorphoses* and analysed in comparison to Ovid's homonymous work. The perpetual, never-ending quest for truth in Gadda's novel necessitates a perpetual, never-ending narrative, which is conceptually related to Ovid's *carmen perpetuum*.

La mia opera è modesta, non vale la pena di occuparsene. Per favore, mi lasci nell'ombra.
C. E. Gadda, *Per favore mi lasci nell'ombra*

1. Einleitung

Ein Schattendasein fristet der Mailänder Schriftsteller und Ingenieur Carlo Emilio Gadda bis heute, wengleich die Forschung nicht müde wird, die Komplexität und den hohen Anspruch zu betonen, den Gadda an seine Leser stellt. Daran dürfte nicht zuletzt die stark ausgeprägte Präsenz der Antike großen Anteil haben, da sie doch die Moderne nicht eben zu charakterisieren scheint. Folgt man Emanuele Narducci, nimmt Gadda auch in seinem Antikezugriff eine Sonderstellung in der italienischen Literatur des *Novecento* ein:

Nella prima metà del Novecento il fermento della cultura classica nella letteratura, per quanto indebolito rispetto ai secoli precedenti, è stato pur sempre diffuso ed efficace; ma quello di Carlo Emilio Gadda costituisce in qualche modo un caso a sé, ed egli può ben essere definito uno degli ultimi scrittori italiani nella cui elaborazione letteraria gli autori greci e latini conservano un'importanza più che consistente. Il riflesso degli antichi lampeggia continuamente nella sua opera, dal nazionalismo giovanile alla denuncia dei miti velenosi del fascismo (Narducci 2004).

Unter den zahlreichen Antikereferenzen widment sich der Gadda-Editor Dante Isella dem Einfluss lateinischer Autoren, der «cari latini», wie Gadda sie nennt, und deren Funktion:

Esattamente come i colori sulla tavolozza del pittore: il rosso, il giallo, il blu eccetera non hanno di per sé nessun significato: acquistano significato, drammatico, elegiaco, idillico eccetera, nel rapporto che il pittore stabilisce tra loro. [...] Gli autori letti, riletti, ammirati e mandati a memoria nella giovinezza felice e sognante [...], sono i campioni di un'umanità ideale, con cui confrontarsi nella misura della propria dignità. La voce stessa di quella felicità sognante: prima dell'apocalissi (in senso etimologico) che retrospettivamente l'avrebbe negata. Qui erompe la liricità di Gadda, diciamo la sua poesia (1998: 131).

Die Grundidee eines Gesamtkunstwerks, in dem jede antike Referenz, jedes *vocabolo aulico* eine Funktion hat, wird für diesen Beitrag übernommen. Im System der Antikereferenzen tritt die *Aeneis* Vergils als inhaltlicher Bezugstext zum *Pasticciaccio* besonders deutlich hervor. Epische Namen und Figuren, wie Enea, Ascanio oder die Sibilla, finden sich in einem Romangeschehen wieder, das durch den Abstieg in eine verbrecherische Unterwelt zweigeteilt ist. Diese offenkundigen Hinweise auf die *Aeneis* als ein Hypotext (cf. Genette 1982) zu Gaddas Roman wurden bisher kaum beachtet.¹ Neben dem Aeneas-Mythos weist der Roman weitere Bezüge zur mythischen Frühzeit Roms auf, die noch nicht systematisch untersucht wurden.

¹ Das Interesse der Gadda-Forschung an Vergil beschränkt sich zumeist auf die vierte Ekloge. Cf. Gaddas Text *Psicanalisi e Letteratura* (enthalten in *I viaggi la morte*). Dazu Fo 2002 und Seibt: 1993. Eine Ausnahme stellt Westerwelle 2005 dar.

Grundlegend für die Mythenanalyse ist die Definition von Graf im *Neuen Pauly*, von der aus eine kontrastive Annäherung an den Mythos im *Pasticciaccio* erfolgt. Graf ergänzt die Burkert'sche Definition des Mythos als «traditionelle Erzählung von kollektiver Bedeutung» durch den Zusatz: «dabei werden wenigstens im Kontext mündlichen Erzählens nicht feste Erzählungen tradiert, sondern an bestimmte Akteure gebundene Erzählstrukturen (plots).» (2000: 633). Mythen sind demnach traditionelle, an bestimmte Akteure gebundene Erzählstrukturen von gesellschaftlicher und anthropologischer Relevanz. Indem man das Verhältnis von antikem Referenz- und modernem Aufnahmetext, also von *Aeneis* und *Pasticciaccio*, prozesshaft auffasst, können diese Prozesse «Transformationen» genannt werden; sie «sind bipolare Konstruktionsprozesse, in denen die beiden Pole einander wechselseitig konstituieren und konturieren» (Bergemann et al. 2011: 43). Dabei treten zwischen den Polen Reibungs- und Spannungsverhältnisse auf, die in Gaddas Text zu effektvollen Konflikten ausgestaltet werden. Denn gerade dort, wo im Roman von den tradierten Mythos-Strukturen abgewichen wird, tritt die Diskrepanz zwischen Antike und Moderne hervor und gibt Aufschluss über das Selbstverständnis derselben. Die Antikereferenzen fungieren demnach als Folie, vor der sich Handlung und Lektüre vollziehen.

Damit eine Transformation gegebener Sprachen, Texte, Stile und Muster als solche verstanden werden kann, müssen die *transformata*, also die Ergebnisse der Transformation, so fragmentarisch oder deformiert sie sein mögen, auf die *transformanda*, die Ausgangskonzepte, verweisen. Wie dies im Einzelnen ausgeführt ist und welche Bedeutung den *fabulae transformatae* in Gaddas Roman zukommt, zeigt dieser Beitrag, der Mythen transformationen in ihrer Deformation als Gestaltwandel begreift. Denn Transformation verändert die Signifikantenebene, die das Wahrnehmbare betrifft und somit Wandel sichtbar macht. Die zeichentheoretische Erfassung eines solchen Wandels ist jedoch schwierig, Metaphern drücken hier mehr aus als abstrakte Konzepte: Statt von einer Transformation des Mythos könnte man beispielsweise von einer Anamorphose sprechen, welche die Voraussetzung der Erkennbarkeit der *fabula transformanda* durch den speziellen Blickwinkel des Lesers schon in sich trägt. Die im

Pasticciaccio erkennbaren (transformatorischen) Gestaltwandel vollziehen sich allerdings nicht nur an den formalen Strukturen des Romans, das Changieren der *μορφή* erfasst vielmehr auch konkret die Handlungsebene. Terminologisch lassen sich beide Prozesse auf den etablierteren Begriff der Metamorphose hin abstrahieren, da er Gestaltwandel sowohl als Mythen transformation als auch als Verwandlung von Menschen und Gegenständen zu fassen vermag. Das bekannteste literarische Vorbild für Verwandlungserzählungen sind zweifelsohne die *Metamorphosen* Ovids:

Die Metamorphosen sind ein durchgängig komponiertes Epos [...]. Sie stellen eine Geschichte des gesamten Kosmos dar unter spezieller, leitmotivischer Benützung von Verwandlungssagen. Das entspricht etwa der von Galinsky vorgeschlagenen Reduktion auf das narrative Prinzip des *referre aliter idem*, also die stete Variation des Bekannten, ohne dabei aber außer Acht zu lassen, daß Ovid eine zwar durch Digressionen, Rückblenden und narrative Instanzen verschleierte, aber doch als Leitfaden kenntliche chronologische Abfolge zugrunde legt (Schmitzer 2001: 97).

Der beständige Wandel ermöglicht eine Aneinanderreihung der Erzählungen zum *carmen perpetuum* (Met. I, 4), zum 'unaufhörlichen Gedicht'. Dabei gibt der Dichter unter dem «Leitfaden» der Chronologie nie seine teleologische Absicht auf. Er will sein *carmen* vom Chaos bis in die Augusteische Zeit führen, in der die Metamorphose des Erzählers den textuellen Endpunkt darstellt. Diese Finalität ist es, die die Grenze eines Vergleichs zum *Pasticciaccio* markiert und zugleich zu einer vergleichenden Betrachtung reizt: Bei Gadda führen ähnlich aneinandergereihte Erzählpartien nämlich nicht zum Ziel. Vielmehr hat sein Roman eine *unaufhörliche Suche* zum Inhalt, die, so die These des Beitrags, durch die Poetik des *carmen perpetuum* beschrieben werden kann.

2. Mythos und mythisches Erzählen

Schon das erste Kapitel des Romans prägen Bezüge zur mythischen Frühzeit Roms sowie der Begriff des Mythos selbst. Das Incipit bietet in seiner Dreitei-

lung einen dreifachen Zugang zum Roman. Nach der Vorstellung des Protagonisten Kommissar Ingravallo, Don Ciccio genannt, eröffnet der zweite Teil die Handlung mit dem Mittagessen beim Ehepaar Balducci, zu dem Don Ciccio in die Via Merulana 219 eingeladen ist. Der Anlass für diesen *pranzo* birgt einen ersten Mythosbezug:

Per il 20 febbraio, domenica, Sant'Eleuterio, i Balducci lo avevano invitato a pranzo: «Alle tredici e mezzo, se le è comodo.» Era, disse la signora, «il genetliaco di Remo»: e infatti Remo, all'anagrafe, era stato iscritto come Remo Eleuterio, e poi battezzato per tale a San Martino ai Monti, così da rammentare il natalizio. «Due nomi poco graditi a chelli 'rrecchie.» pensò don Ciccio, «sia l'uno che l'altro» (Gadda 2007: 17-18).

Aus Don Ciccios Kommentar wird ersichtlich, dass der Roman zur Zeit des Faschismus angesiedelt ist, zu dessen offizieller Propaganda die Namen Remo und Eleuterio nicht passen. Dabei rekurriert der Kommissar auf das Wissen um die mythische Figur des Remo und die Bedeutung des Namens Eleuterio, ohne den Kontrast dieser Konnotationen zum Faschismus explizit zu machen. Remo, der Zwillingbruder des Romgründers Romolo, wurde von diesem erschlagen. Schon in der Antike wurde dieser Brudermord zu Beginn der Geschichte Roms als problematisch empfunden.² Denn der Name Remo gibt den Blick frei auf das Opfer, auf den anderen Bruder, der nicht in die Gründungssage des glanzvollen Rom passt. Gesteigert wird das Potential der Erwähnung dieses ungeliebten Bruders durch den zweiten Namen Eleuterio, der – aus dem Griechischen stammend – ‘frei’ bedeutet. Dem Zeus Eleutherios, dem «Befreier von Tyrannei und Aggression» (Henrichs 2002: 784), war im antiken Athen ein eigener Kult gewidmet. Opferperspektive und Freiheitsgedanke, römischer Mythos und griechischer Kult verbinden sich hier zu einer möglichen Kritik an der Propaganda Mussolinis, der wohl die Erwähnung des Namens Romolo bevorzugt hätte. Am

² «Der Romgründer Romulus erscheint in der pol. Propaganda seit dem späten 2. Jh. nicht nur als Vorbild für den Anspruch einzelner, die *res publica* politisch neu zu begründen, sondern auch als Paradigma des Tyrannen (Sall. hist. I, 55, 5; Plut. Pompeius 25, 4; Cass. Dio. 43, 45, 3) und in der Zeit der Bürgerkriege (Hor. epod. 7, 17-20) als Sinnbild des Brudermordes» (Bendlin 2001: 1132).

exemplum der Zwillingenbrüder wird eine Unterscheidung zwischen offiziell erwünschtem und unerwünschtem Antikebezug vorgeführt. Die gleich zu Beginn spürbare Präsenz des Unerwünschten deutet auf eine Inkongruenz in der Antikerezeption innerhalb der erzählten Welt hin. Etwas passt nicht in die offiziell verordnete Welt, das unterdrückte Andere drängt nach oben.

Dies lässt sich auch anhand des Kinderwunsches der Liliana Balducci zeigen. Ingravallo hat erkannt, dass die von Jahr zu Jahr wechselnden schönen Nichten der Liliana Balducci und der schnelle Wechsel der Dienstmädchen auf eine schwere Lebenskrise der Hausherrin schließen lassen: Sie leidet unter ihrer Kinderlosigkeit. Ihre Obsession nährt den Verdacht, dass sie die Nichten und Dienstmädchen ihrem Mann zuführt, damit dieser ein Kind mit ihnen zeuge. Seine 'potentielle' Zeugungskraft wird nämlich nicht in Frage gestellt:

Conosceva il Balducci per cacciatore, e cacciatore fortunato. Cacciatore in utroque. [...] Lei però lo amava: era il padre in imagine, il maschio e padre in virtù, in virtù se non in facto, in potenza se non in atto. Era stato il possibile padre di una prole sperata. [...] Per lo meno la δούναμς del padre doveva avercela (Gadda 2007: 21-22).

Die aristotelische Unterscheidung zwischen Akt und Potenz (cf. Schlüter 1971) – «in virtù se non in facto» – kann auch hinter dem Mythosgebrauch Don Ciccio gesehen werden, wenn er über die Nichten und Dienstmädchen sinniert. Sie scheinen die Frühzeit Roms zu verkörpern und ihr doch nicht gerecht zu werden. So stellt Assunta, die Ingravallos besondere Aufmerksamkeit erfährt, für ihn eine ««verGINE» romana dell'epoca di Clelia» (ibid.: 19) dar. An Cloelias Namen sind bestimmte Erzählstrukturen gebunden, die bei dem römischen Historiker Titus Livius (*ab urbe condita* II, 13, 6-11) nachzulesen sind. Dort zeichnet sich die Jungfrau durch ihre Tapferkeit aus. Des Weiteren wird Assunta mit ihrer Vorgängerin verglichen:

Cercò di reprimere l'ammirazione che l'Assunta destava in lui: un po' come lo strano fascino della sfolgorante nipote dell'altra volta: un fascino, un imperio tutto latino e sabellico, per cui gli andavano insieme i nomi

antichi, d'antiche vergini guerriere e latine o di mogli non reluttanti già tolte a forza ne la sagra lupercale, con l'idea dei colli e delle vigne e degli scabri palazzi, e con le sagre e col Papa in carrozza, [...]. E al centro quegli occhi dell'Assunta: quell'alterigia: come fosse una sua degnazione servirli a tavola. Al centro... di tutto il sistema... tolemaico: già, tolemaico. Al centro, parlano co rispetto, quer po' po' de signorino. Gli bisognò reprimere, reprimere (ibid.: 20).

Beide Mädchen zeichnen sich durch einen besonderen Reiz aus. Dieser wird zunächst durch das Adjektiv «strano», dann durch die Apposition «un imperio tutto latino e sabellico» qualifiziert. Das Imperium Romanum wird aufgespalten und somit an seinen mythischen Anfang zurückversetzt, als es freilich noch kein Imperium gab. Die antiken Namen beziehen sich nur auf weibliche Personen, wobei der Ausdruck «antiche vergini guerriere» auf Clelia zurückverweist, während die «mogli non reluttanti già tolte a forza ne la sagra lupercale» auf den Raub der Sabinerinnen (nachzulesen bei Livius I,9-13) vorausdeuten. Die friedliche Konfliktlösung im Mythos – die Frauen wollen schließlich bei den Römern bleiben – stellt sich in Ingravallo's Gedanken eher als ohnmächtige Resignation der zukünftigen Ehefrauen dar, die er als faszinierende Objekte männlicher Begierde wahrnimmt, welche zwar kriegerische Züge aufweisen können, letztlich aber der männlichen Gewalt erliegen. Die antiken Namen, die durch ihre Genitivattribute an die Erzählstrukturen des Mythos erinnern, verbinden sich mit Bildern Roms und des Vatikan zu einem 'ptolemäischen System', in dessen ironischem Zentrum sich der 'Popo' der Assunta befindet. Alle Gedanken Ingravallo's laufen auf den Körper Assuntas zu. Er verspürt ein sexuelles Verlangen, will es jedoch 'unterdrücken'. Dennoch bleibt die Atmosphäre am Esstisch sexuell aufgeladen:

Per lei, dal Tevere in giù, là, là, dietro i diroccati castelli e dopo le bionde vigne, c'era, sui colli e sui monti e nelle brevi piane d'Italia, come un grande ventre fecondo, due salpingi grasse, zigriate d'una dovizia di granuli, il granuloso e untuoso, il felice caviale della gente. Di quando in quando dal grande Ovario follicoli maturati si aprivano, come ciche d'una melagrana: e rossi chicci, pazzi d'un'amorosa certezza, ne discendevano ad urbe, a incontrare l'afflato maschile, l'impulso vitalizzante, quell'aura spermatica di cui favoleggiavano gli ovaristi del Settecento. E a via Me-

rulana 219, scala A, piano terzo, ci rifioriva la nipote, nel meglio grumolo, proprio, del palazzo dell'Oro. La nipote! La nepote albana, fiore dell'eterna gente sabellica. L'afflato dei predatori. Già. Le sabine non c'era più bisogno di toglierle... così profonde! attesa della notte mediatrice, tepide carni dell'alba. Le albane ci pensavan loro, oggi, a scegne a fiume. E il fiume andava, andava, superati i clamori, a raggiungere, al lido, l'infettabile attesa dell'eternità (ibid.: 24).

Die Bevölkerung außerhalb von Rom, zu der die Nichten und Dienstmädchen der Balducci gehören, wird mit einem fruchtbaren weiblichen Leib verglichen, der seine Eier hinab zur Stadt schickt, wo sie dem 'männlichen Anhauch, dem belebenden Impuls der spermatischen Aura' begegnen. Es erfolgt also eine Befruchtung, ein Geschlechtsakt zwischen Land und Stadt. Dazu müssen die Frauen nicht mehr, wie im Mythos, geraubt werden; nein, sie kommen wie der Fluss freiwillig in die Stadt. Diese Variante passt weder zu Ingravallos Gedanken noch zum Mythos vom Raub der Sabinerinnen, wie ihn Livius tradiert hat. Der inverse³ Eingriff in die Erzählstruktur des Mythos transformiert diesen, lässt aber gleichzeitig den Frauenraub, die *fabula transformanda*, erkennen. Diese Fabel trägt einen Plot, der bei der Aktivierung in der Moderne versagt.

Im dritten Teil des Kapitels begegnet man erstmals dem Begriff des Mythos selbst. Bereits in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Epoche wurde Mythos zur «Bezeichnung einer rein fiktionalen Erzählung im Gegensatz zum historischen Bericht» (Graf 2000: 634) verwendet und mit dem lateinischen Wort *fabula* übersetzt, welche von der *historia* zu unterscheiden war. Eine ähnliche Aufgabe kommt Ingravallo nach dem Raub zu, als er die Aussagen der Hausbewohner aufnehmen und bewerten muss. Doch findet sich der Begriff *mito* bereits zuvor bei der Beschreibung des Wohnhauses der Balducci:

E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell'oro. [...] Questo, o press'a poco, il mito. Gli orecchi del dottor Ingravallo, che sotto alla parrucca nera e cresputa si confortavano d'una vitalità primave-

³ Cf. Bergemann et al. Dort wird die Inversion als «Transformation, die Elemente der Referenzkultur als solche erkennbar bleiben lässt, zugleich aber semantische Verschiebungen erzeugt.» definiert. «Die Inversion erscheint als radikale Form der Umdeutung an der Grenze zur Negation» (2011: 53).

rile, lo avevano colto così, un po' nell'aria, come zirli di merli, o merule, dopo ogni frullo, da un ramo all'altro della primavera. Era sulle bocche di tutti, del resto, e in tutti i cervelli della gente, una di quelle idee che diventano, per la collettività fantasiosa, idee coatte (Gadda 2007: 19-20).

Das Gerede um den Reichtum der Hausbewohner wird vom Erzähler als «mito» bezeichnet. Zugleich wird angedeutet, was darunter zu verstehen ist: «mito» ist ein mündlich tradiertes Erzählen, das sich 'in allen Köpfen' abspielt und vermittelt der 'phantasiereichen Kollektivität' zum Gerücht, zur 'Zwangsidee' wird. Das Adjektiv *fantasiosa* rückt den Mythosbegriff in die Nähe der *fabula*-Konzeption, die auf die Zeugenaussagen nach dem Raub angewendet wird:

Dai congiunti e accavallati referti della portinaia e d'altre inquiline delle più precipiti a favola, che Ingravallo interrogò di fuori senza scrivere, indi nell'atrio da basso, dietro al portone e al portello piantonati dal brigadiere, poi da un agente, si poté alfine ricostruire l'accaduto (ibid: 34).

Die Zeugen aus dem Haus sind eher einer *favola*, einer rein fiktionalen Erzählung, zugeneigt, als einem nüchternen Bericht der Ereignisse.⁴ Im Verlauf der Vernehmungen wird diese Erzählung gattungstechnisch als Epos qualifiziert. Mythos/*fabula* und Epos sind nicht identisch.⁵ Letzteres setzt als «Arbeit am Mythos» (cf. Blumenberg 2006) diesen voraus; das Gerede der Leute, ihre Aussagen verdichten sich in der Situation der Vernehmung, gewissermaßen dem Augenblick der *performance*,⁶ zu einem Epos:

⁴ So wird der Dieb von den Schaulustigen als Mörder bezeichnet, ohne dass ein Mord geschehen ist.

⁵ Dagegen Bremer: «Der Mythos und das Epos sind dasselbe» (1999: 148). Auch die Annahme Bremers, dass der Mythos bei Gadda als «Stimme des Volkes» «die Wahrheit» ausspreche (ibid.: 147), geht fehl.

⁶ Mit *performance* ist der Moment des Vortrags gemeint, der «[k]raft seiner auf improvisierender Mündlichkeit beruhenden direkten Publikumsbeziehung [...] von den Anfängen bis Homer eine trotz Formelgebrauchs und Typizität jedesmal wieder originäre und damit lebendige Kunstübung und -schöpfung» (Latacz 1998: 19) darstellte.

Giù seguìtò la gran ciarla: le voci spiegate o addirittura canore delle femmine, emulate da qualche trombone maschio, a quando a quando ne venivano addirittura soprafatte: come le cervici chine delle vacche dalle gran corna del toro: la ragione della folla raccoglieva i trefoli delle testimonianze iniziali, dei <giuro che l'ho visto>: principiava a intortigliarli in un epos. Si trattava di un furto, più precisamente di una rapina a domicilio, manu armata (Gadda 2007: 29).

Il patema testimoniale, appiccato il foco alle anime, deflagrava ad epos. Parlavano tutte in una volta. Era una confusione di voci e di aspetti: serve, padrone, broccoli: enormi foglie di un broccolo uscivano da una sporta rigonfia, tumefatta (ibid.: 34).

Aufschlussreich sind die metaphorischen Verben *intortigliare* und *deflagrare*, die beide einen Bezug zu Feuer haben, ersteres durch den Prozess des Backens, letzteres wortwörtlich in Verbindung mit *foco*. Die Metapher der 'Epostorte' ist Teil der kulinarischen Sprache Gaddas, wie sie sich auch in der Titelmetapher *pasticciaccio* zeigt:

<Pasticcio>, ein Gericht aus Italien, bei dem viele Zutaten in einem Topf aufgeschichtet und solange gekocht bzw. gebacken werden, bis sie miteinander verschmelzen, ist durch den Titel des Romans zu einer Definition des Lebens geworden, das undurchschaubar wie das Verbrechen ist. <Pasticciaccio> ist ein Augmentativum (it. Accrescitivo), d.h. eine Wortbildung, in der eine hyperbolische Konnotation durch das Suffix -accio entsteht [...] (Bremer 1999: 150).

Nahrung und Sprache haben gemeinsam, dass sie im Mund bearbeitet werden bzw. entstehen. Im Mund kommt es zur Vermischung der Nahrung, aber auch der Sprache, die bei Gadda eine Mischung aus Dialekten und Schreibweisen der Mundart, aus lebendigen wie toten Sprachen darstellt. Es ist die «ragione della folla», die das Geschehen als Raub, oder genauer als «rapina a domicilio, manu armata» bezeichnet. Vor allem aber geht es in den anzitierten Stellen darum, eine Aussage über die «confusione di voci e di aspetti» zu machen, der sich Ingravallo ausgesetzt sieht. Das Durcheinander wird in Szene gesetzt, womit ein erster Zugang zum Verständnis des *Pasticciaccio* geschaffen sein dürfte: Sowohl der

unpassende Begriff des Epos als auch die Inkongruenzen in der Mythosrezeption weisen darauf hin, dass der Roman sich selbst vermittelt dieser gewichtigen Vorbilder als ‘Epostorte’ oder als *pasticciccio epicizzato* inszeniert, um ein weiteres Wort aus dem Roman aufzunehmen:

Da quanto gli riferì Pompeo, apparve chiaro che pe tutto er vicinato le gioie della contessa Menegazzi erano passate a proverbio. Epicizzate, concupite, chiamate in causa a ogni momento dalla invidia e dalla fantasia delle donne, dei pupi. Se ne favoleggiava da anni (Gadda 2007: 51).

Die Juwelen der Menegazzi waren bereits zum «proverbio» geworden. In epischer Form spiegeln sie den Neid und die Phantasien der Frauen wieder, die in ihrem ‘Fabulieren’ Erzählungen hervorbringen und dadurch einer Aufklärung des Falls entgegenwirken. *Epicizzare* kann mithin als ein metanarratives Prinzip Gaddas verstanden werden, der durch den epischen Apparat – Namen, Strukturen, Orte – ein *pasticciccio* formt und in epischer Form darbietet.

3. Metamorphotische Strukturen im Romangeschehen

Bei Ovid vollzieht sich die Metamorphose im Spannungsverhältnis von Wandel und Bestand. So verlieren etwa Daphne und Actäon ihre menschliche Gestalt, offenbaren jedoch zugleich ihre *proprietas*. Das Spektrum der Verwandlungen reicht von Verwandlungen in Menschen und Tiere bis hin zu unbelebter Natur. Dabei dient die Verwandlung auch als narratisches Mittel des Übergangs und ist als solches konstitutiv für das *carmen perpetuum*. Diese Bemerkungen bilden die Grundlage für die Beobachtungen zu den metamorphotischen Strukturen im *Pasticciccio*. Der Kriminalroman ist *qua* Genre darum bemüht, Ereignisse und Personen deutlich zu klassifizieren, um den vorliegenden Fall zu lösen. Nachfolgend wird gezeigt, wie sich diese kriminalistische Aufnahme des Bestands in einem Milieu darbietet, in dem alles, sogar Signifikanten, einem steten Wandel unterworfen ist.

Im *Pasticciaccio* kommt Objektbeschreibungen derart viel Raum zu, dass eine «außergewöhnliche Eigendynamik» (Kleinhans 2005: 266; cf. *ibid.*: 266-288) entsteht. So wird etwa der Kimono der Menegazzi gleich zwei Mal beschrieben. Sie ist nach dem Überfall in Ohnmacht gefallen und bei Ankunft des Kommissars nicht ansprechbar. Ingravallo vernimmt daher zunächst einige Zeugen. Die Abwesenheit der Gräfin und ihr Betreten der Bühne erinnern an den Auftritt einer «Diva»; als solche wird die Menegazzi im Gegensatz zur «Beatricegestalt Lilianna» (*ibid.*: 271) inszeniert und ausgiebig beschrieben. Fokussiert wird vor allem auf ihre Kleidung:

Über die Metonymie des Kleidungsstücks – Mantilla oder Kimono – werden zwei divergente Typenbilder evoziert: die vornehme, züchtig sich verhüllende Spanierin und die japanische Geisha. Noch stärker wirkt freilich das Insistieren auf den feinen, flatternden Stoff von Foulards und *mantiglia-chimono*. [...] Mit dem Schlußsatz verläßt Gadda vollends die realistische Deskription. Sie evoziert nunmehr sich übereinanderlagernde, hauchdünne, wogende Stoffbahnen, die irritierenderweise ‘gepudert’ sind wie das faltige Gesicht ihrer Besitzerin. Es überwiegt der Eindruck des Changierenden, Unbestimmten, des Ineinanderfließens [...] (*id.*)

Weitergedacht kann dieser Prozess der Bewegung und der Veränderung als Metamorphose der Gräfin verstanden werden, als *Verdinglichung* ihrer Person, die sich langsam in den Stoffbahnen verliert und dabei den Puder aus ihrem Gesicht auf den Stoff überträgt. Die zweite Befragung der Menegazzi bringt eine erneute Beschreibung ihres Äußeren mit sich, das sich im Vergleich zu ihrem ersten Auftritt verändert hat:

Una policromatica sventatezza vaporava dai suoi foulards color lilla, dal suo baffo bleu, dal chimono tutto gorgheggiato di uccellini (non erano petali, erano strani volatili, tra gli uccelli e le farfalle), dai capelli giallastri con tendenza a un Tiziano scarruffato, dal nastro viola che li raccoglieva quasi in un cespo di gloria: sopra i vagotonici abbandoni dell’epigastro del volto vizzo, e i sospiri della scampata ahimè brutalizzazione ma non rubalizio degli ori (Gadda 2007: 38-39).

Im Gegensatz zur ersten Beschreibung wird der «Eindruck des Unbestimmten» (Kleinhans 2005: 271) durch die Vielfarbigkeit der Kleidung verdrängt. Die rotgefärbten Haare der Menegazzi bringen den Bezug zum *colorismo* Tizians hervor. Allerdings handelt es sich um einen «Tiziano scarruffato», eine deformierte Tiziangestalt. Ähnlich der Mythenadaption erscheint also auch das Bildzitat transformiert: Die Kultur der Vergangenheit ist in der Gegenwart der erzählten Welt nur noch deformiert präsent. Spielte das erste Kapitel im bürgerlichen Milieu der Großstadt, beginnt nun der Übergang in die Welt der Verbrecher. Protagonistin dieser Unterwelt ist die «sarta-sibilla» (Gadda 2007: 151) Zamira Pàcori aus Due Santi. Bei dieser wurde ein grüner Schal zum Färben abgegeben. Dieses Detail wird zum wichtigen Indiz im Fall Menegazzi: Der Dieb war mit einem solchen Schal getarnt («una sciarpa di lana verde-bruno», *ibid.*: 30). Mit Hilfe des Brigadiere Pestalozzi erfährt man, dass der Schal einem Enea Retalli, genannt Iginio, aus Torracchio gehöre. Dieser gab ihn der Zamira, welche ihn ihrerseits der «ditta Ciurlani» zum Färben übergab. Während der Schal schließlich gefunden wird, bleibt sein Besitzer, der mutmaßliche Täter, unauffindbar:

Dopo alquanto razzolare della titolare Cirulani (cioè la sora Mara medesima) in quel mucchio sur tavolo, ch'era di già cotto slavato, epurato in autoclave d'ogni eventuale quadrupede, n'era venuta fuori appunto la ciarpa, tirata da un capo, la fuscaccia: interminata: come un serpente tratto di buco dalla coda: verde; un giorno, sì, verde-nero, a puntini: ora non più verde, ma non ancora del color nuovo, che in idea doveva essere un marroncello, perché a perfezionare il marroncello si richiedeva una seconda immersione. Così la Ciurlani (*ibid.*: 143).

Wie bei der Beschreibung der Kleidung der Menegazzi überwiegt auch hier der «Eindruck des Changierenden» (Kleinhans 2005: 271). Der Prozess des Färbens hat begonnen, ist aber noch nicht abgeschlossen. Durch den Vergleich mit einer Schlange verliert der Schal seinen Objektbezug: «Von da ist der Sprung zur Metamorphose ins Symboltier des Weiblich-Bösen, der Schlange, nur allzu leicht.» (*ibid.*: 274).⁷ Ein Ausdruck des 'Weiblich-Bösen' im Roman ist die Sexualität,

⁷ Dazu passt die misogynie Einstellung des Kommissars: «E poi soleva [Ingravallo] dire, ma questo un po' stancamente, «ch'i femmene se retroveno addó n'i vuò trovà». Una tarda riedizione italiana del vieto «cherchez la femme.» (Gadda 2007: 17).

die eines von Zamiras Geschäften ist. In ihrem Keller befindet sich ein Bett, das eine besondere Metamorphose erfährt:

La cantina, o sala seminterrata, era provveduta d'un orinale: e, più d'un lettuccio: che però crocchiava per un nulla, sto coglione, e avevea tegumento d'una «coperta da letto» verde stinta: con damascatura di indecifrabili maculazioni: le quali, nel loro autentico ermetismo, tiravano al barocco: a un barocco pieno e fastoso e di primo getto, per quanto poi lavata e rasciugata nell'orto, la coperta [...] (Gadda 2007, 150).

Die Beschimpfung des Bettes anstelle der Personen als «sto coglione» personifiziert das Möbelstück und zeigt damit eine Übertragung vom Verursacher auf den Gegenstand, wodurch sich Gaddas Text von seinem sprachlichen Bezugsgegenstand entfernt. Gänzlich realitätsfern und künstlich erscheint die Beschreibung der Decke, deren 'nicht entzifferbare' Flecken ein 'barockes' Muster ergeben (cf. Kleinhans 2005: 269). Besonders irritiert der Hinweis, diese Beschaffenheit komme nach dem Waschen zum Vorschein. Zunächst schienen es gerade diese Flecken zu sein, die das Muster erzeugen. Laut Kleinhans will Objektbeschreibung hier keine realistische Darstellung sein, sondern sich «augenzwinkernd (*tegmento*) in die Tradition allegorischer Einkleidung, insbesondere die mittelalterliche *Integumentum*-Poetik fiktionaler Texte» (ibid.: 270) stellen. Sprache erfasst nicht den Gegenstand, sondern gerät über Vergleiche, Metaphern, Metonymien in eine amplifizierende Drift und verliert sich schließlich im Imaginären. Allen angeführten Metamorphosen ist gemein, dass sie innerhalb deskriptiver Erzählpartien stattfinden und wie ein Kamerazoom Details in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken:

We witness the transformation of the details: the detail has become a universe, and the universe has been reduced to a detail. The result is the abolition of any hierarchical order [...]. Evidently, the narrative magnification of detail is a transposition of the key idea of *Meditazione* for which the datum is never simple. Behind the minutiae there is always a «groviglio», and behind the apparent banality there are unknown depths (Santovetti 2001: 175-176).

Santovetti vereint somit das erzählerische Mittel der Deskription mit Gaddas sprachphilosophischen Annahmen. Hinter jedem Faktum wird ein unendliches Bündel von Ursachen vermutet. Das bedeutet, jede Veränderung eines Fakts zieht eine unendliche Veränderung der Ursachen nach sich. Dies führt zu einer Weltansicht der Zentrumslosigkeit, da jedes Detail *in potentia* ein Zentrum sein kann, was der Roman in den Detailtransformationen oder Metamorphosen vorführt. Für den Leser ergibt sich dadurch eine «mancanza di centralità del discorso»:

[...] il linguaggio si frammenta e parcellizza nella lentezza e nella dispersività delle digressioni e degli *excursus*. Il tentato cosmo gaddiano assume le apparenze di un caos, in cui strutture linguistiche e gnoseologiche presentano dirette relazioni con forme di logica diversa rispetto a quella regolata dai principi di causa e contraddizione. Il linguaggio, mentre vorrebbe padroneggiare la realtà nominandola nell'infinita complessità dei suoi reciproci rapporti, finisce per operarne una destrutturazione in frammenti privi di ordine gerarchico [...] (Alessandri 1996, 93-94).

Gadda bildet nicht Wirklichkeit ab, sondern versetzt sie in einen Prozess des Fabulierens und Imaginierens. Dieser Prozess deformiert Wirklichkeit, zerlegt sie in 'Bruchstücke ohne hierarchische Ordnung' und produziert Chaos, das bei Gadda folglich nicht in der Welt, sondern in der Art, ihr beizukommen, liegt.

4. Kriminalroman und Epos

4.1 Epische Figuren als Protagonisten des Verbrechens

Wesentlicher Bestandteil des Kriminalromans sind die Verbrecher. Im *Pasticciaccio* sind sie in den Außenbezirken Roms zu finden, während der Kommissar in Rom lebt, wo sich die Verbrechen ereignen. Um diese aufzuklären, begeben sich Don Ciccio und sein Helfer Pestalozzi aus der Stadt hinaus. Das Überschreiten dieser räumlichen Grenze markiert den Übergang in die Welt des Verbrechens, in die Unterwelt. Innen und Außen, Inklusion und Exklusion innerhalb der faschistischen Gesellschaft sind hier kontradiktorisch versinnbildlicht. Interessant

ist dabei folgende Beobachtung: «Im Sammelsurium der Figuren außerhalb der Stadtgrenzen Roms werden die Rand- und Außenseiterfiguren mit den Namen der Figuren des klassischen Epos benannt» (Westerwelle 2005: 201).

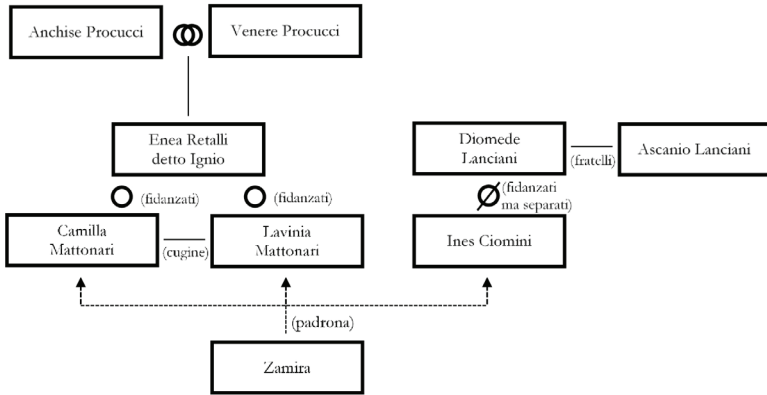


Abb. 1: Personenkonstellation im Epos Vergils (Eigene Darstellung)

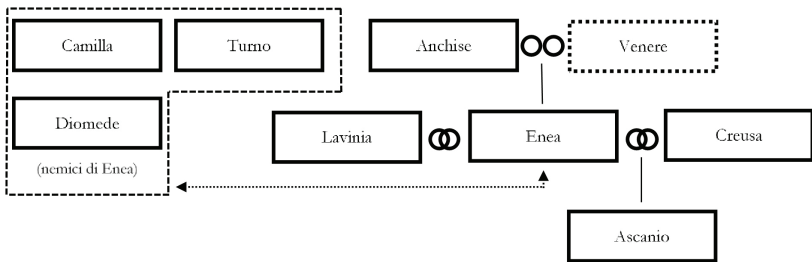


Abb. 2: Epische Verbrecher im Pasticciaccio (Eigene Darstellung)

Die in Abb. 2 dargestellten Außenseiter der Gesellschaft erfahren in Gaddas Roman durch ihre epischen Namen (vgl. Abb. 1) eine enorme Aufwertung, ja eine Überhöhung, die das Prinzip des *epicizzare* erneut anwendet. Darin liegt sicherlich, wie Westerwelle ausführt, ein «parodistischer Zug, der die faschistische Er-

neuerung im Zeichen des alten Roms ironisiert» (ibid.). Bremer meint gar, dass der Roman Züge einer *Eneide travestita* aufweise (1999: 129). Das *Pasticciaccio* inszeniert sich aber im Gegensatz zur Travestie Giovanni Battista Lallis gerade im inhaltlichen Kontrast zur *Aeneis*-Tradition. So ist Enea Retalli nicht der *pius Aeneas*, wie ihn die Literatur- und Kunsttradition⁸ kennt, sondern der des Raubes verdächtige junge Mann aus Torracchio, Sohn von Anchise und Venere Procacci.⁹ Durch die Namensgebung und die göttliche Abstammung ist die *fabula transformanda*, der von Vergil literarisch ausgestaltete Aeneas-Mythos, höchst präsent. Die *fabula transformata* oder *inversa*, wie man hier sagen könnte, bildet das Geschehen der erzählten Welt ab und weist zugleich auf die Inkongruenz zum Referenztext hin. Mythos und Gegenwart sind nicht miteinander in Einklang zu bringen, sie passen nicht zueinander¹⁰ und verweisen somit auf das für Gaddas Faschismus-Satire zentrale Thema «Ideologie versus Wirklichkeit» (Brockmeier 1985: 44). Und dennoch kommt es vermittels der *fabula transformata* zu einer Reaktualisierung des klassischen Mythos (cf. Lorenzini 1995: 324), vor dem sich das Geschehen vollzieht.

4.2 Das Verhör der Ines oder der Mythos von der Zamira

Als Vertreterin der «colletività fabulante» tritt im 5. und 6. Kapitel Ines Ciomini hervor, die bei der Zamira gearbeitet hat. Das Mädchen wird von den Beamten einem Verhör unterzogen, in dem sich überraschend und zufällig die Fäden zwischen dem armen Hinterland und der Stadt Rom verbinden. Breiten Raum nimmt dabei die bildgewaltige Beschreibung der Zamira ein, die schon zuvor als berühmt-berüchtigt eingeführt wird: «la Zamira! del di cui nome e di cui portamenti, palesi o velati, a non dir secreti o splendidi, il mito s'era fatto scopritore

⁸ Cf. z.B. Vergil *Aen.* I, 378 et seq. Marmornen Ausdruck gab der Renaissancekünstler Gian Lorenzo Bernini der *Pietas Aeneae* Anfang des 17. Jh. Heute befindet sich die berühmte Statue in der Galleria Borghese in Rom.

⁹ Cf. den Anfang des 6. Kapitels des *Pasticciaccio*.

¹⁰ Fehl geht Benussi (2007: 315-323).

o troviere e poi divulgatore e trombettiere» (Gadda 2007: 142). Die Zamira ist in aller Munde, sie ist Gegenstand des *mito*, den Ines während ihres Verhörs in allen Farben erzählt. Ines selbst ist dabei nur das Medium und leistet ihren Beitrag zur proleptischen Einführung der mythischen Alten (cf. Confalonieri 2010: 104), die persönlich erst im 8. Kapitel auftritt. Bei diesem Auftritt werden Details aus dem Mythos der Ines erinnert und der Mythos somit aktualisiert. Dies wird anhand eines Charakteristikums der Zamira (a) und eines ihrer Hühner (b) gezeigt, weshalb diese hier *exempli gratia* zunächst aus den Aussagen der Ines hervorgehoben werden.

- (a) Della Zamira, sì: nota a tutti, tra Marino e Ariccia, per la mancanza degli otto denti davanti [...], quattro sopra e quattro sotto: di che la bocca, viscida e salivosa, d'un rosso acceso come da febbre, si apriva male e quasi a buco a parlare: peggio, si stirava agli angoli in un sorriso buio e lascivo, non bello, e, certo involontariamente, sguaiato. Per quanto, si mormorava, quel rictus, quel vòto, riuscissero a taluni reali o non reali di torbida illecebra. [...] La ruvidezza aspra e l'arruffio tempestoso de' capelli, e le rughe parallele e profonde di tutto il volto, ch'era bruno e scuro, di legno, e l' avida ambage dello sguardo a que' momenti ne designavano ulteriormente l'aspetto: come di maga antica in sacerdozio d'abominevoli sortilegi e di ràdiche, proprio radici cotte, di cui s'inveschi l'anima a Lucano, a Ovidio (Gadda 2007: 147-148).

«Nota a tutti» ist Zamira aufgrund fehlender Zähne, die sie einerseits beim Sprechen hindern, andererseits einen verführerischen Reiz ausüben. Das obszöne Potential dieses Reizes wird nicht direkt benannt, sondern als Teil des Geredes der Leute, des Mythos vorgestellt: «si mormorava». Dahinter verbirgt sich der Vorteil, den das fiebrig-heiße 'Mundloch' der Zamira beim Oralverkehr darstellt. Gleichzeitig kann diese Öffnung als Vaginalsymbol verstanden werden, aus dem heraus Zamira ihre Prophezeihungen und Zaubersprüche 'gebirt'. Denn auch auf solche Dienstleistungen versteht sie sich wie eine «maga antica», deren Aussehen an die Schilderungen Lukans und Ovids gemahnt. Die Anspielung bezieht sich auf die thessalische Hexe Erichto aus dem 6. Buch der *Pharsalia* Lukans, und auf Medea, die Ovid im 7. Buch der *Metamorphoses* behandelt (cf.

Narducci 2003: 103; Kleinhans 2005: 373). Die Nennung dieser antiken Autoren erlaubt es der Findungskraft des Lesers, die Konnotationen einer antiken Hexe auf die Figur der Zamira zu beziehen. Damit wird das Bild der «sarta-sibilla», als welche Zamira zuvor bezeichnet wurde, negativ umgedeutet. Im 6. Buch der *Aeneis* tritt die von Anchises im 5. Buch (V. 735 et seq.) angekündigte *casta Sibylla* aus Cumae als treue Unterweltsführerin des Aeneas auf. In Gaddas Roman wird die keusche Prophetin zu einem hexenartigen Wesen, das Diomedes, nicht Enea, hinabführt, und zwar in ihren Keller, wo es zwischen den beiden zu sexuellen Kontakten kommt. Trotz der offensichtlichen Unterschiede zur Sibylle aus Vergils Epos erinnert der «raccontino della discesa in antro» (Gadda 2007: 187) an die Katabasis in eben jenem Werk und markiert den für die Ermittler und den Leser anstehenden Abstieg in die Unterwelt der Zamira und ihrer Helfer. Diese Welt wird von Ines ebenso beschrieben wie ihre Herrin. So etwa der Garten:

- (b) L'orto – poca bieta scarruffata pure lei: un qualche cavolazzo spampanato nello scirocco, intignato dalle pieridi: con una bieca gallina a starnazzarvi di tempo in tempo, rattenuta per uno spago tutto groppi, a far l'ovo a Pentecoste – era a un livello più basso che la quota stradale ordinaria, dell'Appia (ibid.: 150).

Das Detail der Henne, die an einem Faden festgebunden ist, ist im Kontext des Verhörs völlig unbedeutend, erhält aber im 8. Kapitel Bedeutung.

4.3 Aktualisierung des Mythos: von der Unterwelt der Zamira zur Hühnertragödie

Nach dem Verhör der Ines begibt sich der Polizist Pestalozzi zur Behausung der Zamira:

- (a) La Zamira, poiché proprio lei era, così scarmigliata e discinta, una scopa a mano, cui precorreva adeguato gruzzolo di casalinghe lane e festuche e indefinibile pattume, accolse i due tipi con la salivosa lubricità del sorriso di mestiere e la falsità contadina dello sguardo (ibid.: 200).

Die Begegnung Pestalozzis und seines Begleiters mit der Zamira wird als wahrhaftige Epiphanie dargestellt. Nach den zahlreichen Erwähnungen und detailfreudigen Beschreibungen tritt hier die Aktualisierung des Mythos ein: Die Zamira erscheint wie eine Göttin, deren Auftreten von dem erstaunten Einschub «poiché proprio lei era» begleitet wird. In der nun folgenden Vernehmung der Zamira werden eben diejenigen Details und Epitheta erwähnt, die Ines in ihrem Verhör hervorgehoben hat. Bei näherer Betrachtung der Zamira wird zunächst die Bezeichnung «maga» wiederholt, bevor das zerzauste Haar, die Augen und vor allem der Mund beschrieben werden:

- (a) Guardò alla bellona, alla maga. Non s'era ancora pettinata. La zazzera, un arruffio: un intrico bigio di marruche e di rovi. Sotto le bozze della fronte e la grondaia dei due archi orbitali lo sfavillare puntuto delle iridi, nere, o quasi: paura vera o sospetto, reticenza, derisione, insidia. Fiancheggiato dai quattro canini superstiti il fornice, osceno: le labbra, agli angoli, fecero bava di schifose bollicine, tra l'irraggiare di mille rughe, non anco spianate o dissipate dalla crema. Pareva, quel fornice, la porticina mala donde avesse a nereggiar di fuori, come serpe, la capa, dapprima, e poi tutto il collo d'uno impreveduto stratagemma, un cavillo di contadina ruffiana (id.).

Neu bei der Beschreibung des Mundes ist die Verwendung des Wortes «fornice», welches als Verweis auf die fiebrige Hitze gelesen werden kann, die dem 'Mundloch' zugeschrieben wurde. Aus der Perspektive Pestalozzis erscheint dieses nicht nur obszön, sondern auch ekelhaft («schifose bollicine») und gar gefährlich, was durch die Apposition «la porticina mala donde avesse a nereggiar di fuori» zum «fornice» ausgedrückt wird. Das Austreten schwarzen Rauchs aus dem Ofenrohr verwandelt dieses durch den Vergleich mit einer Schlange in ein feuerspuckendes Schlangen- oder Drachenwesen, das man aufgrund der mit der

«porticina mala» assoziierten Höllenpforte als Ungeheuer der Unterwelt identifizieren kann. Anhand der *pars pro toto* Beschreibung des Mundes kann die aufreizend-abschreckende Wirkung der Zamira auf Pestalozzi abgelesen werden, dessen Aufmerksamkeit im Verhör auch durch ein herumflatterndes Huhn abgelenkt wird:

- (b) In quel punto, come evocata di tenebra, dall'uscio socchiuso della scaluccia approdante in bottega [...], si affacciò, e poi zampettò sul mattonato freddo qua e là con certi suoi chè chè chè chè tra due cumuli di maglie, una torva e a metà spennata gallina, priva di un occhio, e legato alla zampa destra uno spago, [...] (ibid.: 205).

Dieses Huhn ist durch seine Attribute eindeutig als dasjenige zu erkennen, von welchem Ines sprach: «una bieca gallina rattenuta per uno spago». Anscheinend hat es sich losgerissen und zieht nun den Faden hinter sich her. Während es durch das Zimmer flattert, verwickelt es sich in einem Wollfaden, der zu einem rhabarberfarbenen Schal zu gehören scheint. Dieser liegt auf einem Haufen frischgefärbter Kleidungsstücke, von dem aus das Huhn «le cose e le parvenze universe» mit seinem «supremo coccodè» kommentiert. Die verwickelten Fäden am Fuß des Huhns, der Kleiderhaufen, der Schal sowie die 'Dinge und Erscheinungen des Universums' bilden wiederum eine Metapher für das *pasticciccio*. Gleichzeitig wird aber auch ein anderer Modus der Transformation sichtbar – die substituierende Metonymie: Das Huhn ist in Kontiguität zur Zamira zu sehen und drückt durch sein 'Kacken' auf die Schuhe des Pestalozzi aus, was diese von der Aufklärung des Falls und der Polizei hält. In der metamorphotischen Substitution steht das Huhn sowohl für die Zamira als auch zwischen dieser und der eintretenden Lavinia:

[C]'è un rapporto di continuità, che la contiguità testuale segnala in modo inequivoco. [...] Inoltre, si scopre che l'incursione della gallina ha una ulteriore funzione, diversa dalla prima e insieme contemplare a essa. L'evento, infatti, da un lato costituisce la parte culminante del citato dialogo; dall'altro, anticipa, preludendovi, il teatrale ingresso di un nuovo personaggio femminile, la giovane Lavinia Mattonari. Inserita in questo

momento specifico, di passaggio tra le due sequenze, la gallina sta contemporaneamente *al posto* della Zamira e *al posto* di Lavinia e la contiguità-continuità [...] finisce quasi per congiungere le differenti figure, in una sorte di «fusione» che rimanda a significati altri, in quell'area fluida, paradigmatica o associativa, alla quale il testo conduce in quanto *suggestive* al suo fruitore (Confalonieri 2010: 105-106).

Am Finger der Lavinia erkennt Pestalozzi schließlich den gesuchten Topas. Er begibt sich mit ihr zur Hütte ihrer hässlichen Cousine Camilla. Auf der Fahrt muss der Brigadiere an einem Bahnübergang warten. Nachdem der Zug sich entfernt hat, richtet sich die Aufmerksamkeit des Erzählers erneut auf einige Hühner (Gadda 2007: 222-223). Dabei wird er Zeuge eines merkwürdigen Rituals, eines gespielten Selbstmords («simulato suicidio») der Hühner, der als «dramma», genauer als Tragödie inszeniert wird. Hierfür sind die Hühner besonders geeignet, sind sie doch «ex-alunne di Melpomene», der «Patronin der Tragödie, besonders der lyrischen Chorgesänge» (Walde 1999: 1197). Das Vokabular, mit dem diese alltägliche Szene beschrieben wird, erweckt den Eindruck eines Metadiskurses über Kunst und ihre Darstellungs- bzw. Ausdrucksmittel. Dem «rituale teatralizzato» der Hühner liegt eine «ragion poetica ben meditata» zugrunde, wodurch es die Klimax einer «sagacia pittorica» erreicht hat. Diese zur Beschreibung der Szene – einige Hühner flattern um Eisenbahnschienen herum – unpassenden Begriffe überhöhen dieselbe, *dramatisieren* sie, ähnlich dem schon bekannten Prinzip des *epicizzare*.¹¹ Auf der Bühne der Eisenbahnschienen erfahren die Hühner eine weitere Metamorphose: Stand das Huhn im Hause der Zamira für letztere und Lavinia, so vertreten die Hühner nun das Opfer. Bei diesem handelt es sich allerdings um eine «vittima finta», die, ohne bedroht zu werden, einen «orgasmo artificioso» erlebt. «Così come sul teatro» ist die Frage nach der Unterscheidung von «finzione» und «non-finzione» äußerst schwierig zu beantworten, evoziert

¹¹ Zur Überhöhung der Hühnertragödie gehört u.a. ein intertextueller Bezug auf das Prolog-Gedicht zum *Canzoniere* Petrarca. Dort heißt es, die «rime sparse» seien Frucht einer ersten jugendlichen Verirrung – «il mio primo giovanile errore». Gadda verändert das Zitat nur leicht, indem er die Adjektive durch ein *e* verbindet und das Possesivpronomen auf die Hühner bezieht (Gadda 2007: 223). Die Hühnerszene stellt in ihren zahlreichen Bezügen und Anspielungen gewissermaßen ein *pasticciccio in nuce* dar.

doch ein Drama ursprünglich stets den Anschein («sembrano essere ... di fatto») des Realen. Die Verschiebung von den Tätern auf die Opfer, die kollektiv als «galline» auftreten, verweist zurück auf das erste Kapitel des Romans. Denn von Anfang an unterstellt Ingravallo der Gräfin Menegazzi eine Lust an der Opferrolle, wie sie die Hühner in ihrem «rituale algolagnico» ausleben.

5. *Unaufhörliches Suchen: der Schluss des Pasticciaccio*

Obwohl der Roman am Ende offenbleibt, wird er doch in eine zirkuläre Struktur überführt, da sich das 10. Kapitel in mehrfacher Hinsicht auf den Anfang zurückbezieht. Im Mittelpunkt steht nun wieder Ingravallo, der sich zur Befragung der Assunta, des letzten Dienstmädchens der Balducci, ebenfalls ins römische Hinterland begeben hat. Ihrer ersten Begegnung bei den Balducci und dem Verhör am Ende des Romans sind gemein, dass sich der Kommissar von der Schönheit der jungen Frau gefesselt fühlt, wobei stets ihre Augen hervorgehoben werden. Im ersten Kapitel heißt es:

In quell'attimo sia la serva sia la padrona parvero a don Ciccio estremamente belle; la serva, più aspra, aveva un'espressione severa, sicura, due occhi fermi, luminosissimi, quasi due gemme, un naso diritto con il piano della fronte: una <vergine> romana dell'epoca di Clelia (Gadda 2007: 19).

Die Erinnerung an diese Begegnung scheint Don Ciccio zu überkommen, als er der Assunta in ihrem Heimatdorf gegenübersteht:

La porticina si dischiuse. Quando fu aperta al tutto Ingravallo si trovò di faccia... un viso, un par d'occhi! nella penombra lustravano: la Tina Crocchiapani! «È issa, è issa», meditò non senza un batticuore composito: la stupenda serva dei Balducci, con lampi neri sotto le ciglia nerissime dove la luce albana s'impigliava, si diffrangeva iridandosi (la tovaglia bianca, spinaci) dai capelli avviluppati neri su la fronte quasi ad opera del Sanzio, dalle azzurre, ai lobi e sulle guance, dondolanti scioccaje: con quel seno! (ibid.: 270-271).

Das Leuchten der Augen Assuntas ist nicht erloschen (das Adjektiv *luminosissimi* wird an dieser Stelle verbal ausgedrückt, vgl. die Verbform *lustravano*), doch scheint sich ihr jungfräuliches Aussehen verändert zu haben. Steht dieser Rückbezug in direkter Verbindung zum Fall, erinnert der Erzähler schon zu Beginn des letzten Kapitels (b) scheinbar unmotiviert an das erste (a), in dem das Verhältnis Ingravallós zu seiner Hauswirtin charakterisiert wurde:

- (a) E poi era riuscito a far chiudere un occhio alla questura su quella ridicola storia dell'ammenda... sì, della multa per la mancata richiesta della licenza di locazione... che se la dividevano a metà, la multa, tra governatorato e questura. «Una signora come me! Vedova del commendatore Antonini! Che si può dire che tutta Roma lo conosceva: e quanti lo conoscevano, lo portavano tutti in parma de mano, non dico perché fosse mio marito, bon'anima! E mo me prendono per un'affitacamera! Io affitacamera? Madonna santa, piuttosto me butto a fume» (ibid.: 15-16).

Der Erzähler reaktiviert das Wissen um die Sorge der Hauswirtin, als 'Zimmervermieterin' angesehen zu werden, zu Beginn des zehnten Kapitels. Während Ingravalló seiner Toilette nachgeht, beobachtet ihn die Witwe, was in folgender Szene gipfelt:

- (b) Un dolce orgasmo, dall'altra parte dell'uscio che il catenaccio precludeva, una delicata formidine, solevano in quei momenti impadronirsi della gentile ospite signora Margherita: Margherita Celli vedova del commendatore Antonini: no no no non affitacamera, ohibò: una signora distintissima, cognata di Sua Eccellenza Barlani, il presidente Pier Calumèro Barlani: presidente, no... sì... non ricordava di che cosa (ibid.: 260).

Das Detailwissen wird erinnert und gleichzeitig um den Vornamen der Witwe erweitert, der bisher unbekannt war. Innertextuelle Wiederholung und Präzisierung von Detailwissen stehen einerseits der Tatsache gegenüber, dass das eigentliche Verbrechen nicht aufgeklärt wird, andererseits binden sie den Schluss zirkulär an den Anfang zurück, was im letzten Absatz durch zwei intratextuelle Bezüge verstärkt wird:

«No, nun so' stata io!» Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi (ibid.: 276).

Von Ingravallo zur Rede gestellt, soll Assunta den Namen des Mörders nennen, den er ohnehin schon kenne. Mit entschiedener Gegenwehr streitet Assunta die Tat ab, worauf Ingravallo sich nachdenklich und reuevoll zeigt, «quasi». Gaddas Roman endet mit diesem Adverb und lässt offen, wie der Kommissar mit seiner Quasi-Reue umgeht. In der Literatur wurde dies als «mark of non-closure» (Pedriali 2001: 176) und als «invito a ripensare a un più vasto scenario di possibili movimenti» (Lucarelli 2004: 930) gelesen. Beide Deutungen lassen sich vereinigen, wenn man den intratextuellen Bezug zum ersten Kapitel berücksichtigt. Dort wird Ingravallós Philosophie als «fissazione, quasi» (Gadda 2007: 16) bezeichnet. Die in beiden Fällen auffällige Postposition des Adverbs weist das Register dieser Äußerungen als umgangssprachlich aus. Gleichzeitig verstärkt sie den relativierenden Charakter. Es entsteht der Eindruck, als sei sich der Erzähler bezüglich der von ihm vermittelten Vorgänge nicht sicher. Diese Unsicherheit bestimmt auch den zweiten intratextuellen Bezug. Nachdem Ingravallo seine Überzeugung kundgetan hat, dass hinter jedem Verbrechen Frauen zu finden seien, heißt es: «E poi pareva pentirsi, come d'aver calunniato 'e femmene, e voler mutare idea» (ibid.: 17.). Wie an dieser Stelle, schämt sich der Kommissar also 'beinahe' am Ende des Romans, womit das Präfix *re-* durch die Wiederaufnahme des Verbs erklärt werden kann. Das *quasi* ist somit zugleich Ausdruck der inhaltlichen Offenheit des Romans und Einladung zum Nachdenken über denselben: Es geht nicht darum, tatsächlich den Mörder zu finden, sondern über das *pasticciccio* als einen möglichen epistemologischen Zugang zur Wirklichkeit zu reflektieren (cf. Alessandri 1996: 97). Durch die groteske Deformation der Narration und das Abdriften ins Imaginäre zeigt Gadda, dass dieser Zugang ein höchst subjektiver ist, den jeder Leser durch seine Findungskraft und Imagination in immer neuen Relektüren immer wieder neu finden muss.

6. Das *Pasticciaccio* als *carmen perpetuum*

Innertextuelle Wiederholungen und Variationen bewirken in Gaddas Roman eine Stellen-Reaktivierung und Amplifikation. Sie ist jedoch Resultat kontingenter Verbindungen und erlaubt keinen progressiven Wissenserwerb. Innerhalb eines traditionellen Kriminalromans verläuft Wissenserwerb synchron zur Bestandsaufnahme der Fakten, die der Kommissar oder Detektiv sammelt. Im *Pasticciaccio* herrscht jedoch eine starke Spannung zwischen Bestand und Wandel, da dem Geschehen eine Realitätsauffassung zugrunde liegt, die Alessandri treffend als «processo di continua trasformazione, di composizione e riagggregazione» (Alessandri 1999: 94) definiert. Kriminalistische Bestandsaufnahme zur Aufklärung des Falls und kontinuierlicher Wandel von Personen, Dingen und Bezeichnungen bilden ein Paradoxon, das mit der ovidischen Metamorphose vergleichbar ist. Ovid hat seine *Metamorphoses* als *carmen perpetuum* komponiert, dessen aneinandergereihte Mythenerzählungen unaufhörlich fortgeführt werden, wie das letzte Wort des Epos zeigt: «vivam» (cf. Schmitzer 2001, 139). Selbstbewusst verkündet der Dichter sein Fortleben und weist damit über den im Proöm gesetzten Zeitrahmen des Metamorphosenbuches hinaus. Diese Kontinuität ergibt sich bei Gaddas Roman aus der inhaltlichen Offenheit des zirkulären Schlusses. Das letzte Wort *quasi* lässt den Ausgang des Geschehens in der Schwebelage und verweist auf den Leser, dessen Aufgabe es ist, das Gelesene zu überdenken. Das *unaufhörliche Suchen* nach Wahrheit kann nicht mit dem Schluss des Romans enden, sondern wird an den Leser verwiesen. Auch diesem wird es freilich nicht gelingen, einen Täter auszumachen. Es kann ihm bloß darum gehen, die amplifizierenden Deskriptionen in ihrer Abdrift nachzuvollziehen und von Fall zu Fall, wie es dieser Beitrag anhand ausgewählter Beispiele gezeigt hat, neu miteinander zu verbinden. Letztlich handelt es sich dabei um den Nachvollzug eines Mobile, der spontan Rekurrenzen erkennt – etwa bei den Hühnern – und sie durch eigene Welterfahrung ausdeutet.

Ovid stellt die Verwandlungsgeschichten seines *carmen perpetuum* unter dem Prinzip der *variatio* zusammen und gibt dabei oft entlegenen Mythen-

varianten den Vorzug. Er fokussiert auf Details oder imitiert seine Vorgänger kontrastiv. Galinsky hat dieses narrative Prinzip auf die Formel des *referre aliter idem* gebracht (cf. Galinsky 1975). Im Vergleich zum ovidischen *carmen perpetuum* stellt die inversive Transformation des Epos' Vergils bei Gadda eine Weiterentwicklung des *referre aliter idem* dar, wobei der Akzent deutlich auf dem *aliter* liegt (cf. Alessandri 1999: 89). Dennoch wird vermittelt des metanarrativen Prinzips des *epicizzare* eine epische Form angestrebt, wie an verschiedenen Stellen aufgezeigt wurde. Namen, Strukturen, Orte werden dem antiken Epos entnommen und zur Ausformung des *pasticciccio* herangezogen.

Neben der Transformation mythischer Erzählstrukturen wurden transformatorische Prozesse aufgedeckt, die aus der Deskription selbst hervorgehen (metaphorische Drifts, Amplifikationen, etc.) oder innertextuelle Rezitierungen vornehmen. Diese beiden narrativen Transformationen ergeben sich aus der für Gadda zentralen Zentrumslosigkeit der Welt und sind somit charakteristisch für ein Dichten, das unter dieser Voraussetzung notwendigerweise *unaufhörlich* sein muss. Gaddas Roman stellt mithin ein *carmen perpetuum* dar, das den Leser zu immer neuen Lektüren anregt, ihn aber in seiner zirkulären Anlage nie ans Ziel, sondern stets an den Anfang zurückverweist. Der Leser befindet sich wie der Kommissar auf einer *unaufhörlichen Suche* nach Wahrheit, die wie der Kriminalroman offenbleibt.

Bibliographie

- Alessandri, Luca. 1996. «L'autore nel «Pasticciaccio»». In: *Lingua e stile*. Vol. 31, N° 1, 79-99.
- Bendlin, Andreas. 2001. «Romulus». In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.): *Der Neue Pauly (Altertum)*, Bd. 10, Pol-Sal. Stuttgart u.a.: Metzler, 1130-1133.
- Benussi, Christina. 2007. «Carlo Emilio Gadda. Narciso e Mussolini, Arianna e Richelieu». In: Marinella Cantelmo (ed.): *Il mito nella letteratura italiana. Vol. 4: L'età moderna*. Brescia: Morcelliana, 315-323.
- Bergemann, Lutz et al. 2011. «Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels». In: Hartmut Böhme et al. (edd.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*. München: Fink, 39-56.
- Blumenberg, Hans. 1979. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bremer, Alida. 1996. *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik des postmodernen Kriminalromans*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Confalonieri, Corrado. 2010. ««Infelix vates»». Sulla misoginia del «Pasticciaccio». In: Rinaldo Rinaldi (ed.): *Maratona Gadda*. Milano: UNICOPLI.
- Fo, Alessandro. 2002. «Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano)». In: Fernanda Roscetti (ed.): *Il classico nella Roma contemporanea. Mito Modelli Memoria, Atti del convegno di Roma, 18-20 ottobre 2000*. Vol. 1. Roma: Istituto Nazionale die Studi Romani, 181-239.
- Gadda, Carlo Emilio. 2007. *Romanzi e Racconti II*. A cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi. Milano: Garzanti.
- Gadda, Carlo Emilio; Vela, Claudio. 1993. *Per favore, mi lasci nell'ombra*. Milano: Adelphi.

- Galinsky, Karl. 1975. *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley: University of California Press.
- Genette, Gérard. 1993. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Graf, Fritz. 2000. «Mythos (Theorie des Mythos)». In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.): *Der Neue Pauly (Altertum)*, Bd. 8, Mer-Op. Stuttgart u.a.: Metzler, 633-635.
- Henrichs, Albert. 2002. «Zeus». In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.): *Der Neue Pauly (Altertum)*, Bd.12.2, Ven-Z. Stuttgart u.a.: Metzler, 782-789.
- Isella, Dante. 1998. «I «cari latini» di Gadda». In: *Aufidus*. Vol. 35, 119-131.
- Kleinhans, Martha. 2005. «*Satura* und «*pasticcio*». *Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas*. Tübingen: Niemeyer.
- Latacz, Joachim. 1998. «Epos (Klassische Antike)». In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.): *Der Neue Pauly (Altertum)*, Bd. 4, Epo-Gro. Stuttgart u.a.: Metzler, 11-22.
- Lorenzini, Niva. 1995. «Gadda, il mito, la «deformazione»». In: Fausto Curi, Niva Lorenzini (edd.): *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*. Bologna: Pendragon, 319-51.
- Luccarelli, Massimo. 2004. «Un «giallo» compiuto e risolto: il «Pasticciaccio» di Gadda». In: Simona Costa, Marco Dondero, Laura Melosi (edd.): *Le forme del narrare. Atti del VII congresso nazionale dell'ADI, Macerata, 24-27 settembre 2003*. Vol. 2. Firenze: Ed. Polistampa, 927-939.
- Narducci, Emanuel 2004. «Gadda e gli antichi.», <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/ sup3atti1/articles/narduconf1.php> (zuletzt eingesehen am 24.11.2015).
- Pedriali, Federica. 2001. ««Gli occhi del Lazio». Symmetries of closure in Gadda's «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»». In: *Italica*. Vol. 78, N° 2, 176-192.

- Santovetti, Olivia. 2007. *Digression. A narrative strategy in the Italian novel*. Oxford u.a.: Lang.
- Schlüter, Dietrich. 1971. «Akt/Potenz». In: Joachim Ritter (ed.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, A-C. Basel u.a.: Schwabe, 134-142.
- Schmitzer, Ulrich. 2001. *Ovid*. Hildesheim u.a.: Olms.
- Seibt, Gustav. 1993. «Der Schatz im Nachtopf. Andeutung zur Verwendung der Psychoanalyse bei Gadda». In: *Akzente*. Vol. 40, N° 5, 450-455.
- Walde, Christine. 1999. «Melpomene». In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.): *Der Neue Pauly (Altertum)*, Bd. 7, Lef-Men. Stuttgart u.a.: Metzler, 1197-1198.
- Westerwelle, Karin. 2005. «Carlo Emilio Gadda: «Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana»». In: Manfred Lentzen (ed.): *Italienische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*. Berlin: Schmidt, 182-207.

Janek Scholz (Aachen)

Eine Künstlerkooperation 'além das fronteiras' – *Banda desenhada de língua portuguesa*

Economic, academic or artistic cooperation among actors of different countries or disciplines offers numerous new perspectives, but it also confronts the ones profiting from it with several challenges. First, identity has to be firmly established, which requires intercultural skills, such as role-distance, empathy and tolerance for ambiguities. Secondly, a third space is required in which meaning can be newly negotiated to make the partnership succeed. This paper proposes that even within one and the same language-group, one can speak of intercultural communication. A particular collaboration between Portuguese-speaking comic artists will be introduced, raising questions of the conditions necessary to make such a cooperation work. Answers will be provided according to the decisions the artists made in their publications.

Bei jeder Form der Zusammenarbeit, sei sie wirtschaftlicher, akademischer oder künstlerischer Art, entstehen Herausforderungen, die sich mit Modellen der Interkulturalität erklären lassen. Hierbei kommt es jedoch nicht so sehr darauf an, dass die Akteure verschiedenen Nationalsprachen angehören. Sprache hat die Fähigkeit, Gruppenzugehörigkeiten zu determinieren und jede Gruppe entwickelt wiederum eine ganz eigene Gruppenkultur. Identitätsfindung steht immer in einem sozialen Rahmen, in dem sich der Einzelne bewegt und der ihn formt. Kollektive Identität entsteht durch die Summe der Übereinstimmungen aller Gruppenmitglieder. Der Einzelne hat eine Vorstellung davon, wie die kollektive Identität aussieht und ahnt deshalb auch, welche Verhaltensweisen (und Sprechweisen) innerhalb der Gruppe sinnvoll sind und welche nicht. Solche (Sprecher-)Gruppen entstehen vor allem dann, wenn es Individuen gibt, deren Identitäten zueinander passen, Schnittpunkte aufweisen und einen gemeinsamen Nenner haben. Auf diese Weise bilden sich Normen heraus, denen man sich unterwirft, um eine Kontinuität im Handeln und im gesellschaftlichen Miteinander zu sichern (cf. Werlen 1998: 86 et seq.). Dies bedeutet jedoch gleichzeitig

den Ausschluss anderer Gruppen. Durch besondere Sprechweisen kann sich die Gruppe gegen andere Gruppen abgrenzen; Sprache hat in diesem Fall also eine identitätsstiftende Funktion und ist ein permanent konstruktiver Bestandteil, der instrumentell an der Identitätsbildung mitwirkt. Die Sprecher stellen ihre eigene Art und Weise der Sprachverwendung jener anderer Gruppen gegenüber, um sich selbst sozial einzuordnen. Die soziale Identität wird verbal symbolisiert, da soziale Kategorien und Konstellationen immer über sprachliche Charakteristika ausgedrückt werden (cf. Kallmeyer/Keim 1988: 232-236). Aus diesem Grund kann es auch innerhalb einer Sprachgemeinschaft durchaus zu interkultureller Kommunikation zwischen verschiedenen Sprechergruppen kommen, vor allem dann, wenn die Sprache in unterschiedlichen Ländern und Kontinenten gesprochen wird. Im Folgenden geht es um die portugiesischsprachigen Länder und die Frage, wie Zusammenarbeit zwischen Akteuren aus diesen differenten Kulturkreisen gelingen kann. Dabei werden prinzipielle Fragen aufgeworfen, die sich vor Kooperationen jedweder Art stellen. Im Vordergrund wird die Frage stehen, ob gemeinsame Projekte innerhalb einer Sprachgemeinschaft, im vorliegenden Fall am Beispiel einer Comic-Kooperation zwischen den verschiedenen portugiesischsprachigen Ländern, *per se* unproblematisch sind oder ob auch hier, wie bereits erwähnt, bekannte Muster interkultureller Kommunikation das Verhalten der Akteure beeinflussen. Lösungsansätze für interkulturelle Herausforderungen werden anhand der Kooperation *Banda desenhada de lingua portuguesa* (BDLP) vorgestellt und Literatur als dritter Raum eingeführt. Anschließend soll die Bedeutung dieses dritten Raums auch bei der Zusammenarbeit innerhalb einer Sprachgemeinschaft betont und auf die Bereiche Wissenschaft und Wirtschaft übertragen werden. Zu Beginn werden die verschiedenen portugiesischsprachigen Länder verglichen, um eventuelle Unterschiede herauszuarbeiten. Anschließend soll das Problemfeld ‘transnationale Künstlerkooperation’ eingegrenzt und mögliche Lösungsansätze am Beispiel der genannten Comickooperation gesucht werden, da diese Kooperation ‘*além das fronteiras*’, also über die Grenzen hinaus, agiert. Abschließend wird über die Künstlerkooperation als Modell für transnationale Zusammenarbeit im Allgemeinen nachgedacht, wobei deutlich

wird, dass Literatur eine Sonderposition einnimmt, da sie aus sich selbst heraus einen dritten Raum generieren kann. Kooperationen in anderen Bereichen müssen diesen dritten Raum bewusst entwickeln, um in ihm eine erfolgreiche Zusammenarbeit auszuhandeln.

Es ist allgemein bekannt, dass es innerhalb der portugiesischsprachigen Gemeinschaft deutliche Unterschiede gibt: Eine Sprache, die auf vier Kontinenten als Muttersprache gesprochen wird und Amtssprache in zehn Ländern ist,¹ kann keinen einheitlichen Kulturkreis bilden. Eine Annäherung an diese Unterschiede soll mit Hilfe der Kulturdimensionen nach Hofstede (²2001) sowie dem *World Press Index* und dem *Corruption Perceptions Index* erreicht werden. Der Grund, warum gerade diese Modelle für die Analyse herangezogen wurden, liegt vor allem darin, dass mit Hofstedes Ansatz Kulturräume vergleichbar gemacht wurden, was gleichzeitig auch kritisch zu betrachten ist.² Mit den beiden Indices wiederum kann die Literaturszene in den jeweiligen Ländern besser verstanden werden sowie die gewählten Lösungsansätze für organisatorische Schwierigkeiten bei der Veröffentlichung der Anthologien. Die Unterschiede, die sich zwischen den portugiesischsprachigen Ländern zeigen, veranschaulichen eindrücklich, warum es notwendig ist, auch innerhalb dieser Sprachgemeinschaft von interkultureller Kommunikation zu sprechen.

Hofstede entwickelte zum Vergleich verschiedener Kulturen sogenannte Kulturdimensionen, die einen Kulturkreis deutlich charakterisieren und ihn gleichermaßen von anderen Kulturkreisen abgrenzen. Konkret analysiert Hofste-

¹ Gemeint sind Angola, Äquatorialguinea, Brasilien, Guinea-Bissau, Kap Verde, Macau, Mosambik, Osttimor, Portugal, São Tomé und Príncipe.

² Dass der Ansatz Hofstedes durchaus kritisiert werden kann und sollte, dürfte auf der Hand liegen. Vor allem nach dem sogenannten *spatial turn* mutet sein Vorgehen undifferenziert und pauschalisierend an. Wenn bei einem erweiterten Kulturbegriff die Lebenswelt der Individuen auf ein Territorium begrenzt wird, werden Unterschiede innerhalb einer Nation außer Acht gelassen, die Nation als ein begrenzter Wertekosmos (Container) betrachtet, innerhalb dessen keine interpersonellen Unterschiede akzeptiert werden. Dass die Konstruktion von Identität aber gerade durch offene Grenzen, Wanderungen (physischer wie auch virtueller Natur) und Situationen der Multikulturalität geprägt ist, fällt in seinem Ansatz nicht ins Gewicht. Trotz alledem deuten die Kulturdimensionen Tendenzen an, die nicht wegdiskutiert werden können. Um diese Tendenzen soll es hier gehen. Cf. zum *spatial turn* Bachmann-Medick 2014: 285-329; zum erweiterten Kulturbegriff Bolten 2007: 14-19.

de Länder anhand ihres Grades an Machtdistanz, Individualismus, Maskulinität, Unsicherheitsvermeidung, Langzeit-Orientierung (früher: Pragmatismus) und Hingabe. Machtdistanz meint in diesem Fall, auf welche Weise Macht in einem Land verteilt ist und ob eine ungleiche Machtverteilung akzeptiert wird; eine hohe Machtdistanz steht für eine sehr ungleiche Verteilung von Macht. Individualismus ist gewissermaßen selbsterklärend: Ein hoher Wert steht für viel Selbstbestimmung und Eigenverantwortung. Mit Maskulinität³ meint Hofstede Werte wie Selbstbewusstsein, Konkurrenzbereitschaft, Sachorientierung. Ein niedriger Wert steht hingegen für Kooperation, Beziehungsorientierung und eine stärkere Trennung zwischen Beruf und Privatleben. Der vierte Index (Unsicherheitsvermeidung) betrifft den Umgang mit unvorhersehbaren Situationen: Kulturen mit einem hohen Wert regeln ihren Alltag strenger als andere und betrachten Regeln und Gesetze als wichtige Strukturierungsinstanzen. Ein hoher Wert im Bereich der Langzeit-Orientierung steht für eine Kultur, die ihr Verhalten an der Zukunft ausrichtet und gesellschaftlichem Wandel offener gegenübersteht. Ein niedriger Wert charakterisiert eine Kultur als traditionell, ihre Mitglieder stehen Veränderungen eher kritisch gegenüber. Schließlich führt Hofstede auch eine sechste Dimension ein: Hingabe zielt auf die Bedeutung von Freizeit und Muße innerhalb einer Kultur ab. Bei einem hohen Wert kann von relativer Selbstbestimmung über das eigene Leben ausgegangen werden, bei einem niedrigen Wert greifen soziale Normen stärker regulierend in den Alltag der Menschen ein und reduzieren Möglichkeiten der Bedürfnisbefriedigung.⁴ Es sollen nun diejenigen portugiesischsprachigen Länder miteinander verglichen werden, zu denen nach Hofstedes Auswertungen Zahlen vorliegen, um zu prüfen, inwiefern sich Sprach- und Kulturgemeinschaft voneinander unterscheiden.

³ Hier in der spezifischen Verwendung Hofstedes, die ebenfalls kritisch zu betrachten ist, vor allem vor dem Hintergrund aktueller Gender-Forschung. Hofstede interpretiert Sachorientierung als männlichen Wert, Beziehungsorientierung hingegen als weiblichen Wert und argumentiert somit an dieser Stelle mit tradierten, singulären Zuschreibungen und wenig differenzierend. In den Kulturdimensionen nach GLOBE wird beispielsweise von *Bestimmtheit* und *Human-Orientierung* gesprochen.

⁴ Cf. <http://geert-hofstede.com/national-culture.html> (zuletzt eingesehen am 11.08.2015) sowie Heringer (2004: 148-152).

Vergleicht man beispielsweise Angola mit Brasilien,⁵ fallen deutliche Unterschiede in den Punkten Individualismus, Maskulinität und Pragmatismus auf. In allen drei Punkten erreicht Brasilien einen deutlich höheren Wert als Angola (Individualismus: 2-fach, Maskulinität: 2,5-fach, Pragmatismus: 3-fach). Dieser Unterschied wird noch deutlicher, sobald man Brasilien mit den Kapverdischen Inseln vergleicht: Auch hier erreicht Brasilien in allen drei genannten Punkten und darüber hinaus in der Unsicherheitsvermeidung deutlich höhere Werte. Werte wie Individualismus, Karrierestreben und Zukunftsorientierung haben in Brasilien also einen weitaus höheren Stellenwert als in afrikanischen Ländern, weshalb Brasilien als ein eher sachorientiertes, an der Zukunft ausgerichtetes und individualistisches Land bezeichnet werden kann. Die räumliche Distanz zwischen Afrika und Lateinamerika sowie die Zugehörigkeit Brasiliens zu den BRICS-Staaten – also zu aufstrebenden Volkswirtschaften, wohingegen die meisten afrikanischen Ländern zu den Entwicklungsländern zählen⁶ – sind jedoch gewiss nicht die einzigen Erklärungen für diese Unterschiede, denn auch innerhalb der afrikanischen Länder mit portugiesischer Sprache lassen sich Differenzen ausmachen: Während beispielsweise in Angola und auf den Kapverdischen Inseln die Maskulinität eher niedrig ausgeprägt ist, erreicht sie in Mosambik einen mehr als doppelt so hohen Wert (ähnlich zu Brasilien). In puncto Unsicherheitsvermeidung wiederum liegt Angola deutlich vor Mosambik und den Kapverden, die anderen Werte jedoch sind ähnlich. Eben jene Unsicherheitsvermeidung, die in den Kapverden eher gering ausgeprägt ist, erreicht in Portugal einen extrem hohen Wert (99 von maximal 100 Punkten). Auch der Pragmatismus (bzw. die Langzeit-Orientierung) erreicht in Portugal etwa doppelt so hohe Werte wie in den afrikanischen Ländern. Diese Werte charakterisieren Portugal als ein Land,

⁵ Die folgenden Vergleiche basieren auf den Werten, die auf der Seite <http://geert-hofstede.com/countries.html> angegeben werden (zuletzt eingesehen am 11.8.2015).

⁶ Die meisten portugiesischsprachigen Länder zeichnen sich durch einen niedrigen Human Development Index aus: Außer Kap Verde und Osttimor erreichen alle afrikanischen Länder portugiesischer Sprache Werte unter 0,6 bei einem Maximalwert von 1,0. Zum Vergleich: Brasilien erreicht 2013 einen Wert von 0,744, Portugal sogar von 0,822 (cf. <http://hdr.undp.org/en/data> [zuletzt eingesehen am 11.08.2015]), einige (Mosambik und Guinea-Bissau) zählen außerdem zu den ärmsten Ländern der Welt (cf. <http://data.worldbank.org/country/> [zuletzt eingesehen am 11.08.2015]).

dessen Bewohner versuchen, unvorhersehbare Situationen zu vermeiden, Denken und Handeln sich aber dennoch an der Zukunft ausrichten. Portugal erreicht in etwa den Maskulinitätsfaktor von Mosambik, liegt aber in Fragen der Hingabe deutlich hinter den drei großen afrikanischen Ländern portugiesischer Sprache. Portugal erscheint also, wie Brasilien, als ein pragmatisches, zukunftsorientiertes Land, das Wert auf eine staatliche Regulierung des Alltags legt und in dem die Erfüllung persönlicher Bedürfnisse hinter soziale Normen zurückgestellt wird (worin es sich wiederum von Brasilien unterscheidet, das einen höheren Individualismusfaktor erreicht). Was sagen diese Werte nun aus und warum sind sie relevant für die vorliegende Untersuchung? Die Ergebnisse zeigen auf eindrucksvolle Weise, obwohl die kulturelle Vielfalt auf einzelne Werte reduziert wird, dass eine transnationale Sprachgemeinschaft nicht automatisch auch als ein Kulturkreis interpretiert werden darf. In der Folge bedarf es also auch bei Kooperationen zwischen verschiedenen portugiesischsprachigen Ländern interkultureller Kommunikation.⁷ Neben organisatorische Fragen solcher Zusammenarbeiten treten also auch interkulturelle,⁸ für deren Aushandlung ein dritter Raum eröffnet werden muss.

Ein dritter Raum im Sinne Bhabhas entsteht genau dann, wenn sich ein Individuum oder eine Gesellschaft zwischen zwei Wertesystemen befindet und verhandeln muss. Diese Verhandlung erfolgt mittels interkultureller Kommunikation, für die es einer gefestigten Identität bedarf. Statt Identität benutzt Bhabha hier jedoch den Begriff der Identifizierung, in dem er den Prozess der Identifikation mit einem fremden Objekt und durch dieses sieht. Die aus diesem Dialog mit dem Fremden entstehende Hybridität bringt Spuren anderer, unerwarteter Bedeutungen ins Spiel, wodurch ein neuer Raum für die Verhandlung von Bedeutungen entsteht. Ein solcher Raum wird im Lesen und im Übersetzen

⁷ Andere Werte, mit denen eine empirische Vermessung weltweiter Kulturen angestrebt wurde, sind an dieser Stelle weniger relevant – beispielsweise die *high/low context cultures* (alle portugiesischsprachigen Länder zählen zu den *high context cultures*) oder die Unterscheidung zwischen monochronen und polychronen Kulturen (alle lusofonen Länder haben ein eher polichrones Zeitverständnis), cf. Hall 1976.

⁸ Das Finden einer gemeinsamen Sprache, der Umgang mit Hotspots und *critical incidents*, die Vermeidung von stereotypen Zuschreibungen etc.

geschaffen, aber auch in Verhandlungen interkultureller oder interdisziplinärer Prägung.⁹

Doch was genau bedeutet es nun, in einer transnationalen Künstlerkooperation Projekte erfolgreich umzusetzen? Es zeichnen sich fünf prinzipielle Schwierigkeiten ab: (1) Das Zustandekommen von Kontakten; (2) sprachliche Reibungspunkte; (3) formale Reibungspunkte; (4) inhaltliche Reibungspunkte und (5) Veröffentlichungs- und Publikumsfragen. Dabei sind der erste und der letzte Punkt organisatorischer Natur, die Punkte zwei bis vier hingegen erscheinen inhaltlich geprägt. Im Folgenden werden die einzelnen Bereiche näher vorgestellt, bevor im Anschluss Lösungsansätze anhand des Projekts BDLP diskutiert werden.

Das erste Problem besteht darin, dass Kontakte geknüpft werden müssen. Dies ist unproblematisch in Ländern mit gefestigten Medien des künstlerischen Austauschs (wie bspw. Literaturzeitschriften, Künstlerakademien oder Autorenclubs) und einer klaren Verlagssituation. Schwierig wird es jedoch für kleinere Länder mit weniger Verlagshäusern und einer relativ jungen Kunstszene. Hinzu kommen infrastrukturelle Fragen, wie z.B. das Vorhandensein und die Geschwindigkeit von Internetverbindungen, die Verfügbarkeit der notwendigen Software und Hardware etc. wie auch organisatorische Schwierigkeiten (Zeitverschiebung, räumliche Distanz, gemeinsame Ziele). All diese Dinge müssen kommuniziert werden, damit eine Zusammenarbeit gelingen kann. Doch auch sprachliche Reibungspunkte können Probleme bereiten: Von Land zu Land gibt es verschiedene Varietäten innerhalb einer Sprachgemeinschaft. Die Frage, ob eine *Koiné* angestrebt wird oder nicht, muss thematisiert werden. Bei einem Nebeneinander bedarf es u.U. einer Erklärung von sehr spezifischen Begriffen, da es zu Bedeutungsverschiebungen (vor allem ins Negative) kommen kann.¹⁰ Weiterhin sind formale Reibungspunkte zwischen der Idee und der Umsetzung zu beobachten. Zu solchen zählen vor allem Darstellungskonventionen, die von

⁹ Cf. Rutherford (1990: 207-221) sowie Bachmann-Medick (1998: 19-36).

¹⁰ Als Beispiel sei an dieser Stelle die Bedeutung des Wortes *rapariga* in Portugal und Brasilien zu nennen. Während *rapariga* in Portugal schlicht ein Mädchen bezeichnet, steht es in Brasilien für eine Prostituierte.

Land zu Land variieren. Die Frage, ob ein Nebeneinander akzeptiert wird oder ein gemeinsamer Stil gefunden werden soll, muss somit ebenfalls besprochen werden. Entscheiden sich die Autoren gegen einen gemeinsamen Stil, um der Vielfalt ihrer Ursprungsländer Rechnung zu tragen, sollte der Rezipient in die Überlegungen einbezogen werden: Was erwartet der Leser, wie kann man ihn 'dort abholen, wo er steht'? Gegebenenfalls muss über Vorentlastungen oder Erklärungen nachgedacht werden. Prinzipiell ist ein offener Leser, der mit Rahmenbrüchen, einem innovativen Umgang mit Sprache und progressiven Gestaltungsmitteln umzugehen weiß, die Voraussetzung für eine Entscheidung gegen einen einheitlichen Stil. Der offene Leser wird auch in den beiden letzten Punkten zu einem Hauptkriterium: Inhaltliche Fragen stellen sich, sobald es um Themen oder gemeinsame Motive geht, in denen das Publikum sich wiederfinden soll. Wird ein *common ground* gesucht oder nicht? Wie soll mit Klischees umgegangen werden? Welche Themen sind in anderen Kontexten evtl. problematisch (Gewalt, Armut, Krieg)? Fragen dieser Art führen schließlich zum letzten Problemfeld, nämlich zu den Kriterien, die an die Veröffentlichung angelegt werden. Einige beispielhafte Fragen aus diesem Bereich wären: Wie sind Verlagssituation und Buchmarkt im Land? Wie steht es um Korruption und Pressefreiheit? Welche Form der Veröffentlichung ist typisch? Welches Publikum wird angesprochen? Alle Fragen, die sich stellen und innerhalb einer Kooperation besprochen und evtl. geklärt werden, stellen sich später auch dem Rezipienten – wie viele Rahmenbrüche kann man also zulassen, ohne den Leser zu verschrecken?

Im Folgenden werden Antworten zu den aufgeworfenen Fragen gesucht, indem die Künstlerkooperation BDLP analysiert wird. Es handelt sich um eine Kooperation portugiesischsprachiger Comickünstler, die sich über das Internet organisiert und regelmäßig eine Comicanthologie mit Beiträgen aus verschiedenen Ländern herausgibt. Bisher sind fünf Bände erschienen (BDLP#1 bis BDLP#5), die Hefte 1-3 sind im Internet verfügbar. Künstler aus folgenden Ländern sind in den bisherigen drei digitalen Heften vertreten: Portugal (15), Angola (11), Brasilien (6), Mosambik (1) und Kap Verde (1). Maßgeblich daran beteiligt ist das Studio Olindomar aus Angola, betreut wird der Blog <http://bdlp>.

blogs.sapo.pt/ von João Mascarenhas in Portugal. Betrachten wir nun erneut die einzelnen Problemfelder:

Die Kontakte werden im Internet koordiniert, die Bände werden auf dem Comicfestival in Luanda (Luanda Cartoon) vorgestellt und anschließend im Internet veröffentlicht. Mit der Zeit spricht sich die Existenz dieser Kooperation in der Szene herum, sodass die Künstlerakquise gewissermaßen zum 'Selbstläufer' wird und sich auch namhafte Comickünstler daran beteiligen (z.B. die Brasilianer Marcelo d'Salete, Fabio Moon & Gabriel Bá). Sprachliche Reibungspunkte gibt es dennoch: Bereits die Bezeichnung des Comics bringt Schwierigkeiten mit sich: Während man in Brasilien von *histórias em quadrinhos* (HQ) spricht, nennt man Comics in Portugal und Afrika *banda desenhada* (BD), angelehnt an das französische *bande dessinée*. Darüber hinaus existieren weitere Begriffe wie *roteiro*, *gibi*, *comic*, *cartoon* etc. In der Reihe BDLP wird ein Nebeneinander sprachlicher Varietäten praktiziert. Dies funktioniert, da europäisches Portugiesisch auch für Brasilianer verständlich ist. Spezieller Wortschatz, z.B. aus brasilianischen Subkulturen, wird ggf. untertitelt, die Entscheidung liegt allerdings beim Künstler selbst.

Comic ist seit den Anfängen als Comic-Strips in den Tageszeitungen – mit dem Ziel, diese Zeitung auch bei den Einwanderern attraktiv zu machen – eine Kunstform mit sehr großen Freiheiten (cf. Dittmar 2008: 21). Die Darstellungskonventionen variieren ohnehin und die Leser sind in der Regel offener für Innovationen als der Leser eines klassischen Romans. Gleichwohl sind die Leserichtung und die Ikonographie der Themen und Begriffe kulturell geprägt. Für die Analyse sind Rahmen, Bilder und Text von grundlegender Bedeutung und schließlich ihr gemeinsames Wirken zur Konstruktion der Narration. Die statische Natur der Bilder wird aufgehoben, indem der Leser zeitliche Nähe und einen Sinnzusammenhang vermutet. Lesefluss, Lesegeschwindigkeit und Spannungsaufbau entwickeln sich dabei in Abhängigkeit der Anordnung und Übergänge aller Bilder pro Seite. Mit sinkender Verbalität nimmt die rezipientenseitige Narrativierung zu, ebenso fordern (und fördern) offene Panels, durchbrochene Frames und wechselnde Perspektiven die leserseitigen Bemühungen

um die Konstruktion von Zusammenhängen (*closure*) (cf. Dittmar 2008: 122-127). Dafür sind die bisherigen Beiträge jedoch erstaunlich konservativ in der Aufteilung der Panels, den Themen und der Nutzung der Frames etc.¹¹ Was die Vermeidung inhaltlicher Reibungspunkte angeht, lassen sich zwei große Bereiche ausmachen: Zum einen erscheinen grundlegende gemeinsame Motive portugiesischsprachiger Länder und Kulturen, nämlich *o mar* und *a mata* (Meer und Buschwald); außerdem sind gemeinsame Motive der Gattung Comic, nämlich das Superhelden-Motiv und die Science Fiction, zu beobachten.

In Bezug auf die Darstellungskonventionen lohnt es sich, einen genaueren Blick auf die Darstellung von Menschen und Städten zu werfen. Im bunten Comic gibt es häufiger dunkelhäutige Charaktere, bei schwarz-weißen Comics sind hingegen alle Charaktere weißer Hautfarbe, die Unterscheidung wird dann über andere Merkmale vorgenommen (Kleidung, Gesichtszüge etc.). Dies ist keineswegs eine alternativlose Entscheidung. André Diniz, ein brasilianischer Comickünstler, zeichnet beispielsweise in einer Vielzahl seiner schwarz-weißen Comics alle Charaktere schwarz. Vorurteile und Klischees werden nicht thematisiert, nur in einzelnen Comics werden sie aufgegriffen und ins Komische verkehrt.¹² Bei Städten konkurrieren zwei Darstellungsweisen, nämlich eine landestypische Darstellung urbaner Architektur im Gegensatz zu einer universalen Bauweise, die in ihrer Dominanz glatter, nichtssagender Oberflächen an die Nicht-Orte Marc Augés und damit an eine postmoderne Gesellschaft auf der Suche nach sich selbst erinnert.¹³ Nicht-Orte sind Orte ohne Gedächtnis, die schnell entstanden und dabei historisch nicht verwurzelt sind und somit ein Gefühl von regionaler Identität beim Besucher blockieren. Durch eine Häufung solcher Nicht-Orte kann es dazu kommen, dass der Mensch seine Umwelt, die er aktiv formt und gestaltet, als immer 'glatter' wahrnimmt, je mehr Kerben er setzt – sie

¹¹ Möglich wären Rahmenbrüche, Darstellungen ohne Frames, Variation in der Größe und der Form der Panels sowie in der Größe und Form der Schrift, das Spiel mit den Farben etc. (cf. Dittmar 2008: 60-100).

¹² So beispielsweise im Comic „O tubarão“ (BDLP #3).

¹³ Cf. zu Nicht-Orten weiterführend Augé 2012.

,entrinnt' ihm gewissermaßen aus den Händen.¹⁴ Von diesem Problem postmoderner Gesellschaften und der entsprechenden Gegenbewegung – der Rückkehr zur Natur – handeln ebenfalls einige Texte. Nicht selten treten in derartigen Momenten afro-brasilianische Naturgottheiten (sogenannte *Orixás*) in Erscheinung.

Zu den Veröffentlichungs- und Publikumsfragen wurde bereits einiges angedeutet. Die Veröffentlichung des neuesten Bandes erfolgt stets auf dem Festival *Luanda Cartoon*, zeitgleich erscheint der Vorgängerband kostenlos via Internet auf dem Blog. Dadurch wird ein weltweites Publikum angesprochen, Verlage werden nicht mit einbezogen. Das Internet ist eine typische Veröffentlichungsform des Comics, sodass mit diesem Vorgehen viele Leser erreicht werden können. Comic-Leser rechnen im Allgemeinen mit Brüchen der Konvention, sodass in den Anthologien die Einhaltung von Darstellungskonventionen und das Vermeiden inhaltlicher Konfliktfelder deutlich weniger berücksichtigt werden müssen als in anderen Kunstformen. Das Internet ermöglicht es außerdem, 'an der Zensur vorbei' zu veröffentlichen. Hinzu kommt, dass Kontakte online entstehen, Absprachen ebenfalls online getroffen werden, und darüber hinaus auch die Veröffentlichung im Internet erfolgt. Auf diese Weise werden zahlreiche Schwierigkeiten vermieden, die eine solche Kooperation ohne das Medium Internet vor große Herausforderungen stellen würde (z.B. Reichweite der Veröffentlichung, Zensur durch Verlagshäuser oder staatliche Stellen). Die Rangliste der Pressefreiheit gibt einen Eindruck davon, wie viel Freiheit Schreibende und Kreative in einem Land genießen. Während die Kapverdischen Inseln und Portugal hierbei vordere Positionen von insgesamt 180 Platzierungen erreichen, sind Angola und Brasilien abgeschlagen auf hinteren Plätzen positioniert (Brasilien Platz 111, Angola Platz 124).¹⁵ Dennoch gibt es in Angola viele Festivals und viele Blogs, vor allem auch im Vergleich zu Mosambik, das in Fragen der Pressefreiheit im Mittelfeld steht (Platz 79), aber bisher nur eine vergleichsweise kleine Comicszene vorweisen kann.¹⁶ Möglicherweise reagieren Schreibende

¹⁴ Cf. Deleuze/Guattari (2012: 434-448).

¹⁵ Cf. <http://rsf.org/index2014/en-index2014.php> (zuletzt eingesehen am 11.8.2015).

¹⁶ So gibt es deutlich weniger Comic-Blogs aus Mosambik und zudem keine nennenswerten Comic-Festivals. Auch die Kino-Szene ist in Angola deutlich aktiver, cf. Goethe-Institut (2011).

gerade auf stärkeren gefühlten Druck mit mehr Aktionismus und Opposition und nutzen dabei besonders häufig das Internet als ‚freie Trasse‘, um ihre Werke zu veröffentlichen. Für diese These spricht zudem, dass Angola (und Guinea Bissau) auch in Fragen der gefühlten Korruption weit hinten im Index erscheint, während die Kapverdischen Inseln und Portugal vordere Plätze einnehmen.¹⁷ Auf diese angespannte Situation reagieren Künstler häufig mit vermehrtem, kreativem Schaffensdrang: Missstände werden auf originelle Weise angeprangert und Position gegen verschiedene Arten der Zensur bezogen. Das Internet ist hierbei ein willkommenes Werkzeug. Hinsichtlich der Frage nach dem Rezipienten kann festgehalten werden, dass Comic-Leser im Allgemeinen als ‚offenes‘ Publikum bezeichnet werden können, das flexibel und dynamisch auf Rahmenbrüche, sprachliche Varianz und neue Darstellungsformen reagiert und somit vor Innovationen nicht zurückschreckt. Außerdem sind die Comic-Leser mit dem Internet vertraut und daran gewöhnt, online auf neue Veröffentlichungen zu stoßen und diese direkt am Bildschirm zu lesen.

Abschließend soll die Relevanz dieser Überlegungen für andere Bereiche transnationaler Zusammenarbeit betont werden. Die Rezeption von Texten kann als ein Akt interkultureller Kommunikation verstanden werden. Aber auch ein interdisziplinäres Forscherteam bewegt sich in einer Situation interkultureller Kommunikation, ebenso wie ein international agierendes Unternehmen. Dass diese Interkulturalität auch für Kooperationen zwischen portugiesischsprachigen Ländern gilt, wurde durch die obenstehende Analyse deutlich. Transnationale interdisziplinäre Zusammenarbeit in der Wissenschaft kann also nur funktionieren, wenn eine gemeinsame Sprache sowie ein kultureller *common ground* und eine methodische Einheit bei den Forschungskonventionen gefunden werden. Alle genannten Fragen gelten für internationale interdisziplinäre Forschungsgruppen ebenso wie für Künstlerkooperationen. Häufig bestehen die Kontakte bereits; wichtig ist die weitere Vernetzung jener Kontakte – was durch das Internet deutlich vereinfacht wurde. Von zentraler Bedeutung in interdisziplinären Forschungsgruppen sind außerdem ein gemeinsames Vokabular, gemeinsame Methoden und

¹⁷ Cf. <http://www.transparency.org/cpi2014/results> (zuletzt eingesehen am 11.8.2015).

eine Einigung auf einheitliche Darstellungs-/Veröffentlichungsformen (cf. Jungert 2010). Ähnliches gilt für transnationale Zusammenarbeit in der Wirtschaft: Es handelt sich stets um interkulturelle Kommunikation, auch innerhalb eines Sprachraums, sodass Absprachen, Rollendistanz, Empathie und Ambiguitätstoleranz unerlässlich werden.¹⁸ Die Frage der Zielgruppe rückt bei der wirtschaftlichen Zusammenarbeit noch stärker in den Fokus, da der Konsument möglichst effektiv angesprochen und überzeugt werden soll. Ein kooperatives, interkulturelles Vorgehen ist hier sehr von Vorteil.

Organisatorische Fragen können mit Hilfe des Internets schnell gelöst werden. Der Fokus liegt somit auf den oben bereits gestellten inhaltlichen Fragen. Es muss in jedem Fall ein dritter Raum geschaffen werden, in dem sodann grundlegende Fragen verhandelt werden können (Begrifflichkeiten, Darstellungskonventionen, Vorgehensweisen, Kulturdimensionen etc.). Dies ist möglich, indem in eine offene Kommunikation eingetreten wird und eigene Verhaltensmuster, die bislang als selbstverständlich angenommen wurden, stärker hinterfragt werden. Es geht vor allem darum, die Unterschiede produktiv zu machen, statt da Gemeinsamkeiten anzunehmen, wo keine sind. Eine Einheit innerhalb einer transnationalen Sprachgemeinschaft kann nicht von vornherein angenommen werden. Literatur – im vorliegenden Fall der Comic – nimmt eine Sonderstellung ein, da sie in der Regel den dritten Raum *aus sich* heraus generiert. Andere Bereiche wie Wirtschaft und Wissenschaft sollten diesem Modell folgen.

¹⁸ Dies jedenfalls sind unerlässliche Kompetenzen, um Identität zu gewinnen. Nur mit einer gefestigten Identität wiederum kann sich interkulturelle Kompetenz entwickeln, da das Individuum nur auf diese Weise seiner selbst gewiss ist und hierdurch weiß, was es beisteuern kann und was es im Gegenzug neu lernen kann. Das Individuum ist somit in der Lage, sich in andere Denk- und Verhaltensmuster einzufühlen und erträgt widersprüchliche Positionen, interpretiert sie mitunter sogar als fruchtbar und gewinnbringend, cf. Abels (2010: 444-447).

Bibliographie

- Abels, Heinz. 2010. *Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Industrialisierung von der Hand in den Mund lebt*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Augé, Marc. 2012. *Nicht-Orte*. München: C.H. Beck.
- Bachmann-Medick, Doris. 1998. «Dritter Raum. Annäherung an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung». In: Claudia Breger, Tobias Döring (edd.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam: Rodopi. 19-36.
- , 2014. *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt.
- Bolten, Jürgen. 2007. *Interkulturelle Kompetenz*. Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 2012. «1440 – Das Glatte und das Gekerbte». In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (edd.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp. 434-448.
- Dittmar, Jakob F. 2008. *Comic-Analyse*. Konstanz: UVK.
- Goethe-Institut. 2011. *Luanda leuchtet! Angola im Aufbruch. Reportagen, Bilder, Gespräche. Das Magazin des Goethe-Instituts 1.12*. München: Goethe-Institut.
- Hall, Edward T. 1976. *Beyond Culture*. New York City: Anchor Books.
- Heringer, Hans J. 2004. *Interkulturelle Kommunikation*. Tübingen: Francke.
- Hofstede, Geert. [1980] ²2001. *Culture's Consequences – International Differences in Work Related Values*. Newbury Park u.a.: Sage Publications.
- Jungert, Michael. 2010. *Interdisziplinarität. Theorie, Praxis, Probleme*. Darmstadt: WBG.

- Kallmeyer, Werner; Keim, Inken. 1988. «The Symbolization of Social Identity. Ethnography and Analysis of Linguistic Variation in a Project about Urban Communication in Mannheim». In: Norbert Dittmar, Peter Schlobinski (edd.): *The Sociolinguistics of Urban Vernaculars. Case Studies and their Evaluation*. Berlin: de Gruyter. 232-257.
- Rutherford, Jonathan. 1990. «The Third Space. Interview with Homi Bhabha». In: Ders. (Hg): *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart. 207-221.
- Werlen, Erika. 1998. *Sprache, Kommunikationskultur und Mentalität. Zur sozio- und kontaktlinguistischen Theoriebildung und Methodologie*. Tübingen: Niemeyer.

Internetquellen

- «BDLP Blog», <http://bdlp.blogs.sapo.pt/> (zuletzt eingesehen am 17.3.2016).
- «Corruption Perceptions Index 2014», <http://www.transparency.org/cpi2014/results> (zuletzt eingesehen am 17.3.2016).
- «HDI und Geschlechtergleichheit», <http://hdr.undp.org/en/data> (zuletzt eingesehen am 17.3.2016).
- «High-low income countries», <http://data.worldbank.org/country/> (zuletzt eingesehen am 17.3.2016).
- «Kulturdimensionen nach Hofstede», <http://geert-hofstede.com/countries.html> (zuletzt eingesehen am 17.3.2016).
- «World Press Freedom Index 2014», <http://rsf.org/index2014/en-index2014.php> (zuletzt eingesehen am 17.3.2016).

Anastasiya Suslenkova (Mainz)

Diskursanalytische Untersuchungen der politischen Rede in Italien am Beispiel der ausgewählten Reden von Silvio Berlusconi und Matteo Renzi

The present study is concerned with a critical discourse analysis of the speeches of the Italian politicians Silvio Berlusconi and Matteo Renzi in different situations. The aim of the study was to find out how historical and speech contexts influence discourse structures and argumentations, and if any similar speech patterns or speech strategies were used. The results show that both politicians in many cases tend to utilize similar speech patterns to achieve different aims; each of them shows a preference for particular words, structures and strategies. It is noteworthy that one of the important differences between speeches of Berlusconi and Renzi is the use of various speech strategies. While Renzi uses these strategies to create an image of himself as a young and honest politician, Berlusconi makes use of them to defend himself or attack his opponents.

1. Einleitung

Der politische Diskurs, und somit auch die politische Sprache, ist immer sozial und kulturell markiert. Nicht zuletzt mit ihren Reden kämpfen Politiker darum, an die Macht zu gelangen und an der Macht zu bleiben. Vom Aufbau der jeweiligen Rede und ihrem Inhalt hängt es ab, ob die selbst gesetzten politischen Ziele erreicht werden, ob die an die Adressaten gerichtete Informationen richtig aufgenommen und verstanden werden und, ob der Politiker bzw. die Politikerin auch langfristig erfolgreich sein wird. Wie die Rede von den Rezipienten aufgenommen wird, hängt maßgeblich von den rhetorischen Stilmitteln, dem verwendeten Vokabular und den eingesetzten Sprachstrategien ab. Das Ziel der vorliegenden Studie war herauszufinden, wie der historische Kontext und die Sprechsituation die Diskursstruktur, die Argumentation sowie die Auswahl der Sprachstrategien beeinflusst.

2. Methode

Um die Untersuchung möglichst mehrdimensional durchzuführen sowie die Sprache mit dem außersprachlichen Kontext adäquat verbinden zu können, wurde unter den zahlreichen relevanten Ansätzen der kritische Ansatz der Wiener Schule ausgewählt, da nur diese Methode nicht alleine die Beschreibung des Sprachmaterials in den Vordergrund rückt. Wodak und ihre Kollegen de Cillia, Reisigl et al. betrachten den Diskurs einerseits multiperspektivisch, d. h. von der sprachlichen, inhaltlichen und argumentativen Seite, und andererseits multidisziplinär, d.h. dabei werden die kritische, historische sowie soziolinguistische Perspektiven untersucht (cf. de Cillia et al. 1998: 43-45). Ein weiterer für die Wiener Schule relevanter Punkt der Diskursanalyse ist der Zusammenhang zwischen soziokulturellem Wandel und Diskurswandel, d.h. die Frage, wie sich ein Diskurs innerhalb einer Institution verändern kann (cf. Bluhm et al. 2000: 4).

Als Korpus für die vorliegende qualitative Untersuchung wurden insgesamt neun politische Reden ausgewählt. Diese sind in drei situationsbezogene Blöcke aufgeteilt: die Reden vor dem Senat, die Reden vor den Parteimitgliedern und die Reden vor den Parteianhängern.

Sprechsituation	Silvio Berlusconi	Matteo Renzi
Senat	B1 (18. Juni 2001)/ B2 (13. Dezember 2010)	R1 (24. Februar 2014)
Parteimitglieder	B3 (27. Juli 2009)/ B4 (1. Juli 2011)	R2 (7. Dezember 2014)
Parteianhänger	B5 (2. Dezember 2006)/ B6 (23. März 2013)	R3 (23. Mai 2014)

Tab. 1: Übersicht aller untersuchten Reden

Angesichts der Präsenz im politischen Leben Italiens wurden von Silvio Berlusconi jeweils zwei Reden für jede Sprechsituation ausgesucht, zwischen denen

ein möglichst großer Zeitabstand bestehen sollte, und jeweils eine von Matteo Renzi. Der Grund für diese Ungleichgewichtung ist keineswegs, dass der Fokus der Analyse auf Silvio Berlusconi lag, sondern war der politischen Präsenz und der Länge der Amtszeit des Politikers als Regierungschefs Italiens geschuldet. Es wurde ebenfalls der Versuch unternommen, die zu jedem der drei oben genannten Typen gehörenden Reden beider Politiker kontrastiv zu betrachten und dabei bestimmte Konvergenzen bzw. Sprachmuster oder auch Divergenzen festzustellen.

Bei der Analyse der ausgewählten Reden wurden drei Hauptpunkte betrachtet: die grammatischen Strukturen, der Wortschatz und die politischen Sprachstrategien. Im Bereich der Grammatik wurden zunächst die Tempora und Modi analysiert, die auf die Distanz oder Nähe zu den geschilderten Gegebenheiten verweisen.¹ Besondere Aufmerksamkeit wurde der Verwendung der Personalpronomina gewidmet und hier wiederum ganz besonders den Personen, auf die sich die Pronomina beziehen (cf. Innerwinkler 2010: 51; cf. Helmbrecht 2002: 34).

Bei der Wortschatzanalyse standen folgende Punkte im Vordergrund: Fachbegriffe und die Bereiche, zu denen sie gehören; Schlagwörter² und deren Aufteilung in Hochwörter, für positiv bewertende Konzepte, und Unterwörter, für negativ bewertende Konzepte (cf. Carius/Schröter 2009: 19-25). Bei der Analyse des Wortschatzes wurden ebenfalls rhetorische Stilmittel berücksichtigt. Im Kontext der Analyse von Politikerreden waren vor allem folgende Kategorien

¹ Im Italienischen unterscheidet man zwischen Tempora der erzählten Welt, oder *mondo narrato*, und Tempora der besprochenen Welt, oder *mondo commentato*. Zur Tempora der erzählten Welt zählen *passato remoto*, *imperfetto*, *trapassato remoto* und der Modus *condizionale*, die die Funktion haben, eine gewisse Distanz von dem Erzählten zu schaffen; zu den Tempora der besprochenen Welt zählen *presente*, *passato prossimo* und *futuro*, deren Funktion es ist, die Wichtigkeit des Gesagten zu betonen und unmittelbare Nähe des Gesagten zu markieren (cf. Santulli 2010: 78-81).

² «Als 'politische Schlagwörter' werden Wörter dann bezeichnet, wenn sie in öffentlichen Auseinandersetzungen häufig, oft inflatorisch, verwendet werden und wenn sie in komprimierter Form politische Einstellungen ausdrücken oder provozieren. Schlagwörter dienen als Instrumente der politischen Beeinflussung. Mit ihnen wird versucht, Denken, Gefühle und Verhalten zu steuern, soweit sie politisch relevant sind. Daher sind sie oft selbst unkämpft» (Klein 1989: 11).

relevant: Euphemismen³, Metaphern⁴, Anaphern und Allusionen bzw. Anspielungen (cf. Gröne/Reiser/von Kulesa 2007: 62-67), Ironie und Sarkasmus⁵ (cf. Lausberg 1990: 141; Schubarth 2001: 24; Plett 2001: 188-119). Bei den Euphemismen, Metaphern und Anaphern waren vor allem ihre Funktion und die Häufigkeit des Vorkommens interessant. Speziell in den Reden Silvio Berlusconi wurde bei der Betrachtung der Metaphern untersucht, ob sich die Aussage

³ Man unterscheidet zwischen verhüllenden und verschleiernenden Euphemismen. Die verhüllenden Euphemismen haben die Funktion, die gesellschaftlichen bzw. individuellen Tabus zu umgehen; die verschleiernenden Euphemismen dagegen haben die Funktion die Wirklichkeit 'schöner' darzustellen (cf. Innerwinkler 2010: 39-40).

⁴ Für die vorliegende Untersuchung sind folgende Metaphernfunktionen relevant: diskurskonstituierende Funktion, d.h. die bereits existierenden Ausdrücke werden in bestimmten Diskursen wieder aufgegriffen, um das Publikum in eine bestimmte politische Situation zu versetzen; realitätskonstituierende Funktion, d.h. die Metaphern werden dafür benutzt den Menschen, die unterschiedliche Weltbilder haben, einen 'universalen' Zugang zur Wirklichkeit zu schaffen; argumentationsstützende Funktion, d.h. die Metaphern als Mittel bei der Durchsetzung der Meinung oder bei der Begründung der Aussage; handlungsleitende Funktion, d.h. die Sachverhalte werden auf indirekte Weise positiv bzw. negativ gewertet (cf. Petraškaitė-Pabst 2006: 35-44).

⁵ «Die *ironia* (*simulatio*, *illusio*, *permutatio ex contrario ducta*) als Wort-Tropus [...] ist die Benutzung des parteiischen Vokabulars der Gegenpartei im festen Vertrauen darauf, dass das Publikum die Unglaubwürdigkeit dieses Vokabulars erkennt, wodurch dann die Glaubwürdigkeit der eigenen Partei umso mehr sichergestellt wird, sodass die ironischen Wörter im Enderfolg in einem Sinne verstanden werden, der ihrem eigentlichen Sinne entgegengesetzt (*contrarium*) ist. [...] Das allgemeine Signal der Ironie ist der Kontext. Da die Ironie (als parteimäßiges *contrarium*) besonders dem parteilich relevanten Missverständnis [...] ausgesetzt ist, wird das Kontext-Signal durch Signale der *pronuntiatio* verstärkt» (Lausberg 1990: 78-79). Je nach Absichten des Sprechers kann sich die Funktion der Ironie verändern. So kann sie einerseits zur Verheimlichung der Meinung eigener Partei dienen, d.h. die gemeinte Äußerung wird in eigenes Unwissen bzw. eigene Überzeugungslosigkeit umgewandelt. Andererseits kann die Ironie auch zu Vortäuschung dienen, d.h. die Meinung des Gegners wird aufgegriffen und verharmlost, dabei täuscht der Sprecher vor, der gleicher Meinung zu sein wie sein Gegner (cf. *ibid.*: 141). Angesicht der Wirkungskraft sind folgende für die Analyse relevante Typen zu erwähnen: Charentismus (charmante Ironie, die auf eine indirekte Weise den Gegner kritisiert), Diasyrmus (spöttische Ironie, die den Opponenten blamiert und lächerlich macht) und Sarkasmus (bittere Ironie) (cf. Plett 2001: 188-119). Als Sarkasmus wird ebenfalls als «ätzender Spott, der jmdn., etwas lächerlich machen will und verletzend wirken soll [...]» (Duden 2002: s.v. *Sarkasmus*) verstanden. Oft werden beide Stilmittel als Synonyme verwendet, der Unterschied zwischen den beiden lässt sich durch «[...] die Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem» (Groeben/Scheele 1986: 147) feststellen. Während bei Ironie oft das Gegenteil des Gesagten ausgedrückt wird, wird bei Sarkasmus die Sache direkt angesprochen und gleichzeitig die Situation zugespitzt. Um Ironie von Sarkasmus zu differenzieren muss man die unterschiedlichen Kriterien in Betracht ziehen, wie z.B. Situationscharakteristiken und Konsequenzen. So bei Sarkasmus handelt es sich immer um die «[...] fatale Situationen und Konsequenzen [...]» (Groeben/Scheele 1986: 147), was bei Ironie nicht der Fall ist (cf. Groeben/Scheele 1986: 147).

über die diskurskonstituierenden Metaphern⁶, in seinen Reden verifizieren lässt (cf. Bolasco/Giuliano/Galli de'Paratesi 2006: 93). In den untersuchten Redebeiträgen Matteo Renzi wurde versucht, die diskurskonstituierenden Metaphern festzustellen, da hierzu bislang noch keine Forschungsliteratur vorlag. Bei der Betrachtung der Allusionen wurde versucht festzustellen, inwiefern die Häufigkeit ihrer Verwendung und die Personen, auf die sie bezogen werden, von dem kontextuellen Hintergrund abhängig sind. Bei der Betrachtung von Ironie und Sarkasmus in den Reden waren ebenfalls die Bezugspersonen und der kontextuelle Hintergrund von Bedeutung. Bei den Sprachstrategien wurden die Basis- und Kaschierstrategien⁷ sowie die Referenzformen als mögliche Arten der Sprachstrategie betrachtet (cf. Arduç 2002: 190-193).

Des Weiteren wurde der Fokus auf die Untersuchung jeder einzelnen Rede und auf die Feststellung, wie jeder Diskurs an die Situation angepasst wurde bzw. wie jeder Redner seine Ziele in einer bestimmten Situation zu erreichen suchte, gelegt. Der Frage, ob die beiden Politiker möglicherweise die gleichen Sprachmuster verwenden, ob diese kontinuierlich in jeder Rede vorkommen und welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede die Reden bei der Durchsetzung der gleichen Ziele aufweisen, wurde ebenfalls in der Analyse nachgegangen.

⁶ Als diskurskonstituierenden Metaphern bei Silvio Berlusconi werden die Tropen bezeichnet, die sich auf den Sport, insbesondere auf den Fußball, beziehen, und, die der Politiker in seinen Reden kontinuierlich verwendet. Ein Paradebeispiel dafür ist die sog. *discesa in campo* '(Wett-)Kampfantritt' von 1994, mit dem der ehemalige Ministerpräsident Italiens seine politische Karriere begonnen hat (cf. Bolasco/Giuliano/Galli de'Paratesi 2006: 93).

⁷ Zu den Basisstrategien zählen Orientierung an Adressaten, d.h. um die Auffälligkeit des Gesagten zu steigern, werden unterschiedliche sprachliche Operationen verwendet, sowie Aufwertung und Abwertung, d.h. Stärkung der eigenen und Schwächung der gegnerischen Position. Zu den Kaschierstrategien zählt das Kaschieren von Informativitätsdefiziten, d.h. die Verheimlichung der mangelnden Informationen, von Wahrheitsdefiziten, d.h. man will nicht die Wahrheit sagen, von Relevanzdefiziten, d.h. relevante Informationen werden in den Hintergrund gestellt, und von Eindeutigkeitsdefiziten, d.h. man macht zweideutige Äußerungen, um mehrere Wähler zu gewinnen (cf. Klein 1998: 377-389).

3. Auswertung der Ergebnisse

3.1 Silvio Berlusconi

Angesichts der langjährigen Präsenz im politischen Leben Italiens wurden bereits diverse Diskurse von Silvio Berlusconi ausführlich rezipiert. Bis zu dem Zeitpunkt der Durchführung dieser Untersuchung wurden keine Studien festgestellt, die die Relation zwischen der Sprache und dem historischen Kontext bzw. der Sprechsituation erfassen.

3.1.1 Grammatische Strukturen

In allen sechs Reden werden die Tempora der besprochenen Welt bevorzugt. Diese beziehen sich auf die Schilderungen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Als Ausnahme gelten zwei ältere Reden, und zwar B1 vor dem Senat und B3 vor Parteimitgliedern. In diesen beiden Reden setzt Berlusconi das *passato remoto* bewusst für die Abgrenzung von den Gegebenheiten in der Vergangenheit:

- (1) Signor Presidente, onorevoli senatori, sette anni fa *presentammo* in quest'Aula il programma del nostro primo Governo [...] (B1).⁸
'Herr Präsident, geehrte Senatoren, vor sieben Jahren haben wir in diesem Saal das Programm unserer ersten Regierung präsentiert [...].'
- (2) *Fu* così che nella confusione di quegli anni noi *sapemmo* offrire una risposta nazionale a un'emergenza democratica (B3).
'Es war so, dass wir in dem Chaos dieser Jahre eine inländische Antwort auf einen demokratischen Notfall anbieten konnten.'

Während Berlusconi in B1 bewusst Abstand zu seinem ersten Kabinett hält,

⁸ Hier, und falls nicht weiter markiert, wurden die Hervorhebungen durch Vf. vorgenommen.

um den Anwesenden zu signalisieren, dass die neue Regierung stärker und wirkungsvoller sein wird, wirkt ebendiese Abgrenzung in B3 eigenartig. Im Redekontext betont der Redner nämlich die Qualitäten der Partei, man würde eine solche Abgrenzung also nicht erwarten. Die Abgrenzung erfolgt vermutlich, weil Berlusconi in B3 die neugegründete Partei *Popolo della Libertà* vorstellen will, er sich also von *Forza Italia*, seiner alten Partei, distanzieren muss.

Alle Reden werden in der ersten Person Plural bzw. Singular in Form eines Monologs gehalten. Eine Ausnahme ist B4, in der Berlusconi die Gegebenheiten stärker aus seiner Sicht schildert. Um den Reden Dialogcharakter zu verleihen, werden die Stilmittel der direkten Rede oder rhetorischer Fragen parallel verwendet. B4 und B6 stellen dabei Sonderfälle dar. Während in B6 die rhetorischen Fragen nicht nur an die Anwesenden gestellt werden, sondern auch an die politischen Gegner – dies ist nicht der Fall in allen anderen Reden –, kann man die rhetorischen Fragen in B4 kaum als solche bezeichnen, weil diese im darauffolgenden Satz immer vom Redner selbst beantwortet werden:

- (3) Vorrei chiedere a Bersani: ma che fai (B6)?
‘Ich würde gerne Bersani fragen: was machst du denn?’
- (4) Cosa dobbiamo fare ora da qui in poi? Beh, dobbiamo continuare a governare (B4).
‘Was sollen wir jetzt machen? Wir sollen weiter regieren.’

Diese Fragen sollen in dem Kontext nicht nur einen Dialog zwischen dem Redner und den anwesenden Parteimitgliedern simulieren, sondern auch potentielle Fragen, die von ihnen kommen könnten, im Vorfeld beantworten, damit seine Glaubwürdigkeit gar nicht erst in Frage gestellt wird.

In den Senatsreden wird nur das Personalpronomen *noi* verwendet. Diese Einschränkung erscheint in dieser Redesituation legitim, da beide Reden vor dem Senat stattfinden und weder der Redner noch seine Gegner noch einzelne Personen im Vordergrund stehen, sondern vielmehr die Regierung im Allgemeinen bzw. die Partei als Teil der Regierung, wie die Beispiele (5) und (6) zeigen:

- (5) [...] *noi siamo* orgogliosi di aver dato un contributo determinante alla riformazione della democrazia italiana [...] (B1).
 ‘[...] wir sind stolz einen entscheidenden Beitrag zur Neugestaltung der italienischen Demokratie geleistet zu haben.’
- (6) Ma *noi* andremo avanti, perché vogliamo aprire ai giovani la strada [...] dello studio e della ricerca [...] (B2).
 ‘Aber wir gehen weiter, weil wir den Jugendlichen einen Weg [...] zum Lernen und zur Forschung eröffnen wollen.’

In den Reden vor den Parteimitgliedern dominiert zwar ebenfalls das Personalpronomen *noi*, hier erscheinen aber auch die anderen Pronomina und zwar *loro*, das sich in B3 auf die politischen Gegner bezieht, wie man in (7) sehen kann, und *io* bzw. *lui*, die sich in B4 auf den Redner und Angelino Alfano beziehen, was in (8) beobachtet werden kann. Im Vergleich zu den beiden Reden im Senat kann man sagen, dass in diesen auch andere Personen in den Vordergrund gestellt werden, da sie nach den Vorstellungen des Redners für diesen Kontext wichtig sind.

- (7) Mentre *noi* andavamo avanti, *loro* andavano indietro. La destra italiana si è rinnovata, *loro* hanno fatto soltanto finta di farlo (B3).
 ‘Während wir nach vorne gingen, gingen sie zurück. Die italienische Rechte hat sich erneuert, sie haben es nur vorgetäuscht.’
- (8) Questo è un patto che *abbiamo fatto*, che *lui* [Angelino Alfano] fa con *voi* [...] (B4).
 ‘Das ist eine Vereinbarung, die wir getroffen haben, die er mit euch trifft [...].’

In beiden Reden vor den Parteihängern sind mehr Pronomina enthalten als in den anderen Reden. Hier erscheinen ebenfalls *io* und *noi*, *loro* und *voi*, sowie *tu*, das nur in B6 erscheint.

	io	tu	lui/lei/ Lei	noi	voi	loro
B1	–	–	–	12	–	–
B2	–	–	–	1	–	–
B3	3	–	–	22	5	4
B4	13	–	1	10	2	–
B5	1	–	–	26	3	5
B6	9	1	1	18	5	3

Tab. 2: Gebrauch der Personalpronomina bei Silvio Berlusconi

Wenn man das Vorhandensein der Pronomina in allen Reden kontrastiv betrachtet, kann man sagen, dass die Verwendung vor allem davon abhängt, welche Argumente der Redner in den Vordergrund stellen bzw. durchsetzen will. Dies geschieht durch das Voranstellen eines Personalpronomens, wenn ein Objekt betont werden muss, wie man in (7) sehen kann. Der Kontext der Rede ist in diesem Fall ebenfalls von großem Belang, d.h. die Pronomina *tu* bzw. *loro* in den Reden vor dem Senat wären inadäquat, da es in diesem Kontext an erster Stelle um die Regierung geht. Da das Voranstellen der Subjektpronomina im Italienischen zur Betonung des Subjekts führt, kann man das Pronomen *io* im Senat-Kontext dagegen als Grenzfall bezeichnen, d.h. das Pronomen kann zwar die Rolle des Ministerpräsidenten unterstreichen, darf aber nicht das dominanteste sein, sonst steht der Redner im Vordergrund.

3.1.2 Wortschatz

Während in allen Reden vor den Parteimitgliedern und vor den -anhängern insbesondere Fachbegriffe aus dem Politik- und Wirtschaftsbereich dominieren, werden in beiden Reden vor dem Senat nur Fachbegriffe aus dem politischen Bereich verwendet. Diese Unterschiede liegen in den verschiedenen Anliegen, die der Redner verfolgt, begründet. Um jeden Diskurs möglichst wahrhaftig, begründet, ehrlich und aufschlussreich zu formulieren sowie um die wesentlichen Punkte des angekündigten Themas anzusprechen, werden die Termini aus einem bestimmten Fachvokabular verwendet. Somit unterscheidet sich dieses in jeder Rede; die Fachbegriffe, die zum Institutionsvokabular gehören, sind dagegen gleich.

	Fachbegriffe aus dem Politikbereich	Fachbegriffe aus dem Wirtschaftsbereich
B1	<i>Governo, legislatura, bipartisan, legge elettorale, maggioranza, democrazia, federalismo</i>	–
B2	<i>Parlamento, governo, costituzione, senato, crisi al buio, bipolarismo</i>	–
B3	<i>Governo, partito, bipolarismo, bipartitismo, sinistra, costituzione</i>	<i>Crisi, conti pubblici, legge finanziaria</i>
B4	<i>Sinistra, centrodestra, governo, legislatura, maggioranza, parlamento</i>	<i>IVA, bilancio, fisco</i>
B5	<i>Sistema totalitario, sinistra, opposizione, governo, comunismo, centrodestra</i>	<i>Redditi, economia, tassa, BOT, CCT, tassazione</i>
B6	<i>Campagna elettorale, governo, PCI, camera, senato</i>	<i>IMU, bilancio, tasse, crediti, IVA, Agenzia delle Entrate</i>

Tab. 3: Fachbegriffe, die am häufigsten von Silvio Berlusconi verwendet werden

In allen Reden sind Schlagwörter vorhanden, die in Hoch- und Unterwörter unterteilt sind. Einen Sonderfall stellt B1 dar, da in dieser Rede keine Unterwörter

vorhanden sind. In der anderen Rede von dem Senat sind diese zwar vorhanden, beziehen sich aber nicht auf die Gegner, sondern auf das Misstrauensvotum, wie Bsp. (9) zeigt:

- (9) Ecco perché la questione che abbiamo di fronte si pone in termini semplici e chiari, in termini comprensibili da tutti i cittadini e da tutti i parlamentari: *fiducia o sfiducia, crisi al buio sì, crisi al buio no* (B2).
 ‘Deshalb stellt man die Frage, die wir vor uns haben, mit einfachen und klaren Worten, die von allen Bürgern und Abgeordneten verstanden werden: Vertrauensvotum oder Misstrauensvotum, Ja zur Regierungskrise oder Nein zur Regierungskrise.’

In dem Beispiel lässt der Redner den Zuhörern freie Wahl: das Vertrauen zur Regierung wieder aufzubauen und dadurch zur Stabilität des Landes kommen, oder Misstrauen Regierung gegenüber auszusprechen und dadurch das Land in die Krise stoßen. Man kann sagen, dass im Gegensatz zu den anderen Redesituationen die Unterwörter im Kontext des Senats eher merkwürdig und unangemessen erscheinen, da in diesem Kontext grundsätzlich keine Abwertung stattfinden soll.

Zu erwähnen ist der Gebrauch des Hochwortes *popolo* ‘Volk’, das in B3 und B5 vorkommt. Während in B3 dieses Wort der Einprägung und Rechtfertigung des Parteinamens *Popolo della Libertà* dient, steht es in B5 für die Werte der *Forza Italia*. Interessant dabei ist, dass Berlusconi im Allgemeinen beide Reden relativ ähnlich gestaltet. Abgesehen von dem Hochwort *popolo* werden hier die meisten Unterwörter in Bezug auf die politischen Gegner der Linken und sogar die gleichen ‘Textbausteine’ verwendet.

- (10a) *Siamo un popolo operoso di donne e di uomini di tutte le età, giovani e meno giovani, che sanno essere tenaci e pazienti, che sanno essere umili e fieri, che credono nel futuro* (B3).
 ‘Wir sind ein fleißiges Volk der Frauen und Männer aller Altersgruppen, junge und weniger junge Menschen, die hartnäckig und geduldig sein können, die bescheiden und stolz sein können, die an die Zukunft glauben.’

- (10b) *Siamo un popolo operoso di donne e di uomini che sanno essere tenaci e pazienti, umili e fieri, che sperano, che credono nel futuro e che vogliono difendere la libertà* (B5).
 ‘Wir sind ein fleißiges Volk der Frauen und Männer, die hartnäckig und geduldig sein können, bescheiden und stolz [sein können], die hoffen, die an die Zukunft glauben und die Freiheit verteidigen wollen.’
- (11a) [...] *che si è poi trasfusa intatta nel Partito del Popolo Europeo, la grande famiglia della democrazia e della libertà in Europa* [...] (B3).
 ‘[...] die sich dann intakt in *Partito del Popolo Europeo*, die große Familie der Demokratie und der Freiheit in Europa, transformiert hat [...].’
- (11b) *E stanno nascendo in Italia, dovunque, su impulso di tanti giovani, ma anche di chi è giovane nel cuore, quei circoli della libertà che hanno adottato come loro manifesto quello del Partito del Popolo Europeo, la grande famiglia della democrazia e della libertà in Europa* (B5).
 ‘Und jetzt auf die Veranlassung vieler jungen Menschen sowie derer, die in ihren Herzen jung sind, entstehen überall in Italien jene Freiheitsgruppen, die das Manifest des *Partito del Popolo Europeo*, die große Familie der Demokratie und der Freiheit in Europa, als ihren angenommen haben.’

In den Beispielen (10a) und (10b) beschreibt der Redner die positiven Werte der Anwesenden, um ein Gemeinschaftsgefühl zu wecken. Interessant dabei ist, dass das Hochwort *popolo* in dem Beispiel (10b) sich definitiv auf die Italiener, die *Forza Italia* wählen, bezieht, während das gleiche Hochwort in dem Beispiel (10a) den Anwesenden freie Wahl lässt, ob sie als Teil der neugegründeten *Popolo della Libertà* mit *popolo* angesprochen werden bzw. wie Italiener, die sich für diese Partei entschieden haben. In den Beispielen (11a) und (11b) unterstreicht Berlusconi, welche Bedeutung für ihn und seine Partei die Europäische Volkspartei hat. Wenn man den historischen Kontext betrachtet und bedenkt, dass der Redner in der Wirklichkeit die beiden Aussagen jeweils auf eine andere Partei bezieht, nämlich auf *Popolo della Libertà* und *Forza Italia*, kann man vermuten, dass der Unterschied zwischen den beiden in erster Linie in den Namen der

Partei liegt und nicht in ihren politischen Zielen. Bei den Unterwörtern ist nur *sinistra* ‘Linke’, mit Ausnahme von B1 und B2, allen Reden gemeinsam. In B5 und B6 werden die meisten verwendeten Hoch- und Unterwörter als Antonyme verwendet. Da diese beiden Reden in der gleichen Sprechsituation stattgefunden haben, kann man sagen, dass Berlusconi in den Reden vor den Parteianhängern bewusst antonymische Hoch- und Unterwörter auswählt, damit diese sich einprägen. Dazu gehört zum Beispiel das Hochwort *benessere* ‘Wohlstand’, das dem Unterwort *povertà* ‘Armut’ gegenübergestellt wurde, wie man in Beispiel (12a) erkennt, sowie *centrodestra* ‘Mitte-Rechts’, das dem Unterwort *sinistra* ‘Linke’ gegenübergestellt wurde, wie Beispiel (12b) zeigt:

- (12a) La sinistra sta preparando invece per l’Italia un futuro di incertezza, di divisioni, di invidia sociale, di *povertà* [...]. Noi vogliamo una società nella quale i giovani abbiano un lavoro ben pagato [...]. Perché ogni persona ha un valore inestimabile, e perché il *benessere* di ogni cittadino concorre al *benessere* di tutti gli altri, al *benessere* di tutta la società (B5).
 ‘Die Linke dagegen bereitet Italien eine Zukunft der Unsicherheit, der Trennung, des sozialen Neides, der Armut [...]. Wir wollen eine Gesellschaft, in der die Jugendlichen einen gut bezahlten Job haben [...]. Weil jeder Mensch einen enormen Wert hat, und weil das Wohlergehen jedes Bürgers zum Wohlergehen der ganzen Gesellschaft beiträgt.’
- (12b) Questa volta, con il Presidente del Senato di *sinistra*, con il Presidente della Camera di *sinistra*, con il Presidente del Consiglio di *sinistra*, il Capo dello Stato deve essere un moderato, un liberale di *centrodestra* (B6).
 ‘Dieses Mal muss der Staatschef mit dem Senatspräsidenten der Linken, mit dem Präsidenten der Abgeordnetenkammer der Linken und mit dem Ministerpräsidenten der Linken ein gemäßiger Liberaler aus dem Mitte-Rechts-Lager sein.’

In allen Reden Berlusconis wurden Euphemismen festgestellt. Diese haben eine verschleiende Funktion, außer in B6, und dienen dem Kaschieren unerwünschter Sachverhalte. Interessanterweise werden in den B2, B3 und B4 häufig Euphemismen zur Umschreibung des Wortes *crisi* ‘Krise’ verwendet.

- (13a) Se, invece, è sincera e reale la preoccupazione per *la situazione difficile* in cui si trova l'Italia [...] (B2).
 'Aber wenn die Sorge für die schwierige Situation, in der sich Italien befindet, ehrlich und echt ist [...].'
- (13b) [...] la nostra grande compattezza ha reso possibile l'approvazione in tempi record di tanti provvedimenti varati dal governo nella *situazione d'emergenza* (B3).
 '[...] unsere große Einheit hat in kürzester Zeit die Billigung vieler Maßnahmen, die von der Regierung in der schwierigen Situation getroffenen wurden, möglich gemacht.'
- (13c) Siamo riusciti in una *situazione difficile*, a non dovere assumere nessuna delle misure [...] (B4).
 'Es ist uns gelungen, in einer schwierigen Situation keine Maßnahmen in die Wege leiten zu müssen [...].'

Metaphern mit unterschiedlichsten Funktionen ließen sich in allen Reden finden. Der Vergleich ergab, dass die realitätskonstituierenden Metaphern in allen Reden relativ selten vorkommen, nämlich nur in B1 und B6. Diskurskonstituierende Metaphern, dazu zählen u.a. die sogenannten Fußballmetaphern (cf. Bolasco/Galli de'Paratesi/Giuliano 2006: 90), werden ausschließlich in den älteren Reden gebraucht, d.h. bei den Reden nach der Gründung der *Popolo della Libertà* (B2, B3, B4 und B6). Das sind z.B. folgende Metaphern: *messe in campo* 'auf dem Spielfeld aufgestellt' (B2), *squadra di Governo* 'Regierungsmannschaft' (B2, B3, B4), *scendere in campo* 'jemanden herausfordern/in Wettbewerb treten' (B4), *non facciamo melina* 'wir verzögern das Spiel nicht' (B6) und *noi saremo in campo* 'wir werden auf dem Spielfeld sein' (B6). Einerseits repräsentiert die Fußballwelt eine reine Männerwelt und den Kampfgeist des Teams, andererseits – und dies gilt in besonderem Maße für Silvio Berlusconi – demonstrieren diese Metaphern seine Vorliebe und seine Passion für Fußball und für neue Herausforderungen, also alles, was gemeinhin für seine Persönlichkeit steht (cf. *ibid.*: 93). In den zu Zeiten der *Forza Italia* gehaltenen Reden wurde diese Art Metaphern nicht gefunden. Ob die diskurskonstituierenden Metaphern ausschließlich im Zusammenhang mit dem *Popolo della Libertà* vorkommen, kann nicht behauptet

tet werden, da in der vorliegenden Studie nur zwei Reden im Kontext von *Forza Italia* untersucht wurden.

Anaphern wurden in allen Reden Berlusconis festgestellt. In den meisten Fällen handelt es sich um dreigliedrige Anaphern wie in dem Beispiel (14a). Einen Sonderfall stellen die Reden vor den Parteihängern dar, bei denen diese Stilfigur auch in vier- und fünfgliedriger Form verwendet wird, wie die Beispiele (14b) und (14c) verdeutlichen:

- (14a) Ecco perché oggi l'Italia ha bisogno di tutto *tranne* che di personalismi, *tranne* che di spirito di fazione, *tranne* che di logiche di piccolo gruppo (B2).
 'Und deswegen braucht Italien heute alles außer verschiedenen Arten des Personalismus, außer der Stimmung der Faktion, außer der Logik der kleinen Gruppe.'
- (14b) *Siamo qui perché* non ci piacciono le vecchie ideologie punitive del secolo scorso [...]. *Siamo qui perché* vogliamo opporci a una cultura che diffida degli individui liberi [...]. *Siamo qui perché* non ci piace una mentalità che svaluta la famiglia fondata sul matrimonio e sull'amore tra uomo e una donna [...]. *Siamo qui perché* ci piace tutto quello che è nuovo, ma non accettiamo il disprezzo del passato [...] (B5).
 'Wir sind hier, weil uns die alten Strafadeologien des letzten Jahrhunderts nicht gefallen [...]. Wir sind hier, weil wir uns einer Kultur widersetzen wollen, die den freien Individuen misstraut [...]. Wir sind hier, weil uns eine Denkweise nicht gefällt, die die Familie, die auf der Ehe und Liebe zwischen Mann und Frau basiert, herabwürdigt [...]. Wir sind hier, weil uns alles gefällt, was neu ist, aber wir akzeptieren nicht die Verachtung der Vergangenheit [...].'
- (14c) Grazie di cuore di essere qui con me, con noi, tutti insieme a rappresentare *l'Italia* degli italiani di buona volontà, *l'Italia* degli italiani di buon senso, *l'Italia* degli italiani di buona fede. *L'Italia* che lavora e che produce, *l'Italia* delle donne e degli uomini liberi che vogliono restare liberi (B6).
 'Herzlichen Dank, dass Ihr alle hier mit mir, mit uns, seid, um das Italien der Italiener mit gutem Willen, das Italien der Italiener mit guter Vernunft, das Italien der Italiener mit gutem Glauben zu vertreten. Das Italien, das arbeitet und produziert, das Italien der freien Frauen und Männer, die frei bleiben wollen.'

Daraus folgt, dass der Redner in diesem Kontext stärker auf Anaphern angewiesen ist, um seine Argumente durchzusetzen. Die Tatsache, dass nur in B6 fünfgliedrige Anaphern vorkommen, deutet darauf hin, dass Berlusconi insbesondere in dieser Rede seinen Standpunkt deutlicher machen will, um seine eigene Glaubwürdigkeit zu stärken. Die Aussage muss nicht zwingend für alle politischen Reden von Berlusconi gültig sein, aber im Kontext der vorliegenden Studie erscheint sie als eine plausible Erklärung für die Verwendung der Anaphern.

Allusionen oder sprachliche Anspielungen⁹, wurden ebenfalls in allen Reden festgestellt. In B2 und B4 werden diese rhetorischen Stilmittel vorwiegend auf den Redner bezogen und sind somit mit einer Sprachstrategie verbunden, nämlich der Selbstdarstellung als Opfer.

- (15) Non è un paese civile quello, in cui cittadini, quando alzano il telefono, debbono temere che la loro conversazione possa venire violata, intercettata e magari pubblicata dai giornali, o ripetuta dalle televisioni (B4).
 ‘Das ist kein zivilisierter Staat, in dem die Bürger, wenn sie zum Telefon greifen, fürchten müssen, dass ihr [Recht auf ein] Telefongespräch verletzt wird, [weil es] abgehört wird und vielleicht auch in den Zeitungen veröffentlicht oder im Fernsehen ausgestrahlt wird.’

In dem Beispiel (15) erscheint die Aussage zunächst etwas weit formuliert, d.h. Berlusconi äußert seine Meinung, dass es unzulässig sei, dass in einem demokratischen Land die Gespräche der Bürger aufgenommen werden und danach an die Öffentlichkeit gelangen. Bei genauerer Betrachtung stellt sich die Frage, welches Interesse die Öffentlichkeit an den Gesprächen eines Durchschnittsbürgers hat. Eine plausible Erklärung dafür wäre, dass es sich in diesem Kontext eher um eine Person des öffentlichen Lebens handelt, z.B. um einen Politiker. Angesicht der ähnlichen Situation, in die Berlusconi verwickelt war

⁹ Unter einer Allusion versteht man «[...] indirekte Erwähnung als bekannt vorausgesetzter Gegebenheiten, besonders: Wiedergabe von (Teil-)Merkmalen als bekannt vorausgesetzter Textstellen. [...] Anspielungen werden durch Elemente signalisiert, die zum angespielten Sachverhalt im Verhältnis der Kontiguität oder dem der Analogie stehen» (Weimar 1997: 93).

(cf. Franzinelli/Giacone 2011: 247), kann man vermuten, dass diese Allusion sich unmittelbar auf den Redner selbst bezieht.

Ebenfalls wichtig für die Analyse der Reden Silvio Berlusconi ist die Verwendung von Ironie und Sarkasmus. Diese Stilmittel wurden in zwei Reden festgestellt: Ironie in B3 sowie Ironie und Sarkasmus in B6. In beiden Reden werden diese rhetorischen Stilmittel ausschließlich zur Bestimmung und Abwertung der Gegner gebraucht. Interessant ist, dass in (16a) die *sinistra* im Allgemeinen als Gegner bezeichnet wird, in (16b) Berlusconi dagegen in die Offensive geht und seinen Gegner namentlich nennt.

- (16a) Ad ogni invenzione botanica, prima la Quercia, poi l'Ulivo, poi la Margherita, i consensi della sinistra sono andati via via riducendosi [...] (B3).
 'Mit jeder botanischen Erfindung, zuerst *la Quercia*, dann *l'Ulivo*, dann *la Margherita*, ist das Einvernehmen der Linken nach und nach verschwunden.'
- (16b) Ma l'avete visto in questi giorni Bersani? Prima del voto, era convinto di aver già vinto senza gareggiare. [...] Adesso è trascorso un mese dal voto, e nessuno ha avuto ancora il coraggio di dirgli che le elezioni non le ha vinte. Oddio, qualche sospetto ce lo deve avere anche lui (B6).
 'Aber habt ihr in diesen Tagen Bersani gesehen? Vor der Abstimmung war er überzeugt, ohne zu kämpfen bereits gewonnen zu haben. Es ist schon ein Monat seit der Abstimmung vergangen und niemand hatte bis jetzt den Mut ihm zu sagen, dass er die Wahlen nicht gewonnen hat. Mein Gott, irgendeinen Verdacht müsste auch er haben.'

Angesichts der Redesituation und des historischen Kontextes beider Reden¹⁰ kann man sagen, dass die Opponenten Berlusconi insbesondere dann angegriffen werden, wenn der Redner seine Glaubwürdigkeit vor den Angesprochenen steigern will.

¹⁰ Im Jahr 2011 laufen u.a. die Ermittlungen in der Ruby-Affäre gegen Berlusconi, im Jahr 2013 wird er im Unipol-Prozess zu einem Jahr Haft verurteilt.

3.1.3 Politische Sprachstrategien

In allen Reden lässt sich feststellen, dass die meist verbreitete politische Sprachstrategie die Basisstrategie zur Aufwertung und Abwertung (cf. Klein 1998: 377-389) ist.

- (17) Noi crediamo nei valori della nostra tradizione cristiana, nel valore irrinunciabile della vita, del bene comune, nel valore irrinunciabile della libertà di educazione e di apprendimento, nei valori irrinunciabili della pace, della solidarietà, della giustizia, della tolleranza, verso tutti, a cominciare dagli avversari (B3).
 ‘Wir glauben an die Werte unserer christlichen Tradition, an den unverzichtbaren Wert des Lebens, des Gemeinwohls, an den unverzichtbaren Wert der Bildungs- und Lernfreiheit, an die unverzichtbaren Werte des Friedens, der Solidarität, der Gerechtigkeit, der Toleranz, allen gegenüber, auch gegenüber den Gegnern.’

In dem Beispiel (17) listet Berlusconi alle Parteiwerte auf, die zur Profilierung dieser dienen sollen. Am Ende des Satzes betont er sogar die Loyalität der *Popolo della Libertà* den Gegnern gegenüber, was logischerweise seinen Abwertungsaussagen widerspricht. Diesen Widerspruch kann man dadurch erklären, dass der Redner, obwohl er oft seine Opponenten direkt kritisiert, in den Kontexten, in denen es um die Darstellung seiner Partei geht, keine Unterwürter verwenden will. Auf diese Weise soll die Partei nur in den „positiven“ Kontexten erscheinen, damit sie auch weiterhin mit den positiven Werten in die Verbindung gebracht wird. Eine weitere Sprachstrategie, die in allen Reden außer B5 festgestellt wurde, ist die Kaschierstrategie. In B2, B4 und B6 findet vor allem ein Kaschieren von Wahrheitsdefiziten statt, in B1 und B3 werden dagegen Informationsdefizite kaschiert. Die Verwendung der unterschiedlichen Kaschierstrategien ist kontextbedingt: in B1 und B3 werden die neue Regierung bzw. die neue Partei vorgestellt, die sich an den alten Prinzipien orientieren, wie Beispiel (18a) zeigt. Zieht man den historischen Kontext in Betracht, so müssen in B2, B4 und B6 zunächst die Skandale und Affären Berlusconis kaschiert werden, was in (18b) deutlich wird, damit die Regierung bzw. die Partei und der Redner selbst glaubwürdig erscheinen können.

- (18a) Oggi non voglio parlarvi delle assurde vicende giudiziarie di cui sono oggetto, perché tutto il tempo deve essere dedicato ai vostri problemi, ai problemi dell'Italia, mentre una sinistra irresponsabile gioca con le sorti del Paese (B6).
'Während eine verantwortungslose Linke heutzutage mit dem Schicksal des Landes spielt, will ich nicht mit euch über die absurden Gerichtsverfahren sprechen, deren Gegenstand ich bin, weil die ganze Zeit Euren Problemen, den Problemen Italiens gewidmet werden soll.'
- (18b) In materia di federalismo, ripeto, dobbiamo fare di più e di meglio di quanto finora è stato fatto. Questa è la nostra stella polare, le *tecnicità seguiranno* (B1).
'In Fragen des Föderalismus, ich wiederhole, müssen wir mehr machen und es auch besser machen als das, was bis jetzt gemacht wurde. Das ist unserer Leitstern, die Details folgen.'

Bei den Referenzformen kann man sagen, dass in allen Sprechsituationen, außer B2 und B4, das Personalpronomen *noi* für die Moralisierung (19a), Singularisierung (19b) und Profilierung (19c) verwendet wird. In B2 und B4 dagegen dient es nur der Profilierung.

- (19a) *Noi* crediamo nella libertà, in tutte le sue forme molteplici e vitali (B3).
'Wir glauben an die Freiheit, mit allen ihren vielfältigen und vitalen Formen.'
- (19b) [...] *noi* crediamo negli stessi valori, *noi*, negli anni del Governo, abbiamo lavorato insieme alle realizzazione dello stesso programma, *noi* oggi vogliamo lo stesso futuro di libertà e per questo lavoriamo insieme (B5).
'[...] wir glauben an die gleichen Werte, wir haben, als wir ein Teil der Regierung waren, zusammen an der Verwirklichung des gleichen Programms gearbeitet, heute wollen wir die gleiche freie Zukunft und deswegen arbeiten wir zusammen.'
- (19c) *Noi*, diversamente dagli altri, non abbiamo dovuto cambiare idee e obiettivi (B6).
'Wir, im Gegensatz zu den anderen, mussten die Ideen und Ziele nicht ändern.'

Das Personalpronomen *io* ist nur in B3, B4 und B6 präsent und dient zur Profilierung (20a) und Singularisierung (20b) des Redners. In B6 erscheint ebenfalls das Personalpronomen *io* als Mittel zur Abschiebung von Schuld und Verantwortung auf andere (20c). Diese Funktion wurde in keiner anderen Reden festgestellt.

- (20a) *Io* credo di avere ormai una certa esperienza internazionale e rapporti di stima e amicizia con molti leader che ci hanno consentito e ci consentono di fare del nostro Paese un protagonista di primo piano della politica internazionale (B3).
 ‘Ich glaube, bereits eine gewisse internationale Erfahrung sowie enge Geschäftsbeziehung und enge Freundschaft mit vielen Staatschefs zu haben, die uns ermöglicht haben und noch ermöglichen, aus unserem Land einen Vorreiter der internationalen Politik zu machen.’
- (20b) E *io*, ho avuto occasione di ripetere più volte che mi vorrei che il lascito della mia partecipazione alla vita politica fosse proprio questo, di dare all’Italia una grande formazione politica, un’unica formazione (B4).
 ‘Und ich hatte die Gelegenheit mehrmals zu wiederholen, dass ich mir wünsche, dass es das Vermächtnis meines politischen Lebens wird, Italien eine große politische Bewegung, eine einzige Bewegung, zu geben.’
- (20c) Sapete, c’è qualcuno che mi dice che non devo più chiamarli comunisti, ma non è la colpa mia... Non sono *io* che vedo comunisti da tutte le parti: sono loro che sono comunisti e stanno da tutte le parti... (B6).
 ‘Wisst ihr, es gibt Menschen, die mir sagen, dass ich sie nicht mehr Kommunisten nennen darf, aber es ist nicht meine Schuld... Nicht ich sehe die Kommunisten überall: das sind sie, die Kommunisten, die überall sind...’

Die Bezeugungen der Aussagen durch andere Personen wurden in den Reden vor den Parteianhängern und den Parteimitgliedern festgestellt, d.h. in B3-B6. Diese fehlen in den beiden Reden vor dem Senat, da in dieser Sprachsituation nicht das Bezeugen, sondern die konkreten Fakten eine große Rolle spielen.

- (21) Oggi noi abbiamo l'ambizione di colmare questo vuoto. [...] E di farlo con una forza che non ha precedenti nella nostra politica. *Dio* sa quanto il Paese ne abbia bisogno (B3).
 'Heute haben wir den Ehrgeiz, diese Lücke zu füllen. [...] Und es mit einer Kraft zu tun, die es in unserer Politik noch nie gegeben hat. Gott weiß, wie das Land es braucht.'

Allgemein kann man sagen, dass die Reden vor den Parteimitgliedern und den Parteianhängern, insbesondere B6, etwas informeller erscheinen. Dieser Effekt tritt allerdings nicht durch die Senkung des Stils ein, sondern vielmehr durch den Inhalt und die verwendeten rhetorischen Stilmittel. So geschieht dies z.B. in B6 vor allem durch die übertriebene Verwendung von Ironie und Sarkasmus; in einer Rede vor dem Senat wäre ein solches Sprechverhalten undenkbar.

- (22) E poi ve lo ricordate Ingroia, l'eroe del Guatemala? [...] Visto che Ingroia ha perso le elezioni e vuole tornare in magistratura, ma siccome si era candidato in tutta Italia tranne la vostra Regione, hanno pensato bene di mandarlo da voi in Valle d'Aosta... Ho un'indiscrezione sulla prima inchiesta che farà: sarà sugli stambecchi del Parco del Gran Paradiso... Ha già un sacco di intercettazioni, e ha anche uno stambecco pentito che ha rilasciato le prime confessioni... Presto sarà intervistato da Santoro e Travaglio... Sia lui, sia lo stambecco... (B6).
 'Und erinnert Ihr Euch an Ingroia, den Helden von Guatemala? [...] Da Ingroia die Wahl verloren hat und ins Richteramt zurückkehren will, aber da er für ganz Italien außer für Euere Region kandidiert hat, haben sie es gut gemeint, ihn zu Euch ins Aostatal zu schicken... Ich verrate Euch, womit er in seiner ersten Ermittlung befasst sein wird: mit den Steinböcken aus dem *Parco del Gran Paradiso*... Er hat bereits viele verhört und hat auch einen reumütigen Steinbock, der die ersten Geständnisse abgelegt hat... Bald wird er von Santoro und Travaglio interviewt werden... Sowohl er, als auch der Steinbock...'

In diesem Beispiel geht es um Sarkasmus. Hier wird der Gegner einerseits verspottet, andererseits aber auch kritisiert. Am Anfang des Zitats macht Berlusconi eine Anspielung auf die politische Karriere von Ingroia und seinen Aufenthalt in Guatemala als Chef der *Commissione investigativa contro l'impunità di mafia*.

Durch dessen neue ‘Mission’ und Vorhaben im Aostatal suggeriert Berlusconi die Inkompetenz und Nichtbereitschaft Ingroias auf das neue Amt. Die Vorgehensweise von Ingroia wird in dem Beispiel zugespitzt, nicht nur durch das Geständnis des reumütigen Steinbocks, sondern auch dadurch, dass die beiden von Marco Travaglio und Michele Santoro, im Übrigen ebenfalls Gegner Berlusconis, interviewt werden.

3.2 Matteo Renzi

Die Figur des ehemaligen Bürgermeister von Florenz und des derzeitigen Ministerpräsidenten Italiens Matteo Renzi ist relativ neu im politischen Leben Italiens. Bis zu dem Zeitpunkt der Durchführung dieser Untersuchung wurden keine Studien festgestellt, die sich auf die eine oder andere Weise mit den Diskursen des Politikers auseinandergesetzt haben. Aus diesem Grund lassen sich die Ergebnisse nicht verifizieren.

3.2.1 Grammatische Strukturen

In allen drei Reden von Matteo Renzi dominieren die Tempora der besprochenen Welt. Einen Sonderfall stellen die Beispiele (23a) und (23b) aus R3 dar, in der der Redner in manchen Passagen das *passato remoto* und das *presente* für den Perspektivenwechsel verwendet.

- (23a) [...] [Dario Nardella] *entrerà nel luogo, tornerà nel luogo dove il 27 maggio 1993 il Fiorino carico di tritolo, messo dai mafiosi, uccise non soltanto 5 persone, ma fece svegliare Firenze in una condizione devastata e devastante* (R3).

‘[...] [Dario Nardella] wird den Ort betreten, er wird zu dem Ort zurückkehren, an dem am 27. Mai 1993 der von der Mafia platzierte [Fiat] Fiorino, der mit Trotyl beladen war, nicht nur fünf Personen tötete, sondern auch Florenz in einem verwüsteten und verheerenden Zustand aufwachen ließ.’

- (23b) E in questa piazza, mentre *stavo guardando* con gli occhi all'insù, sperando che nevicasse, per dimostrare ai fiorentini che *eravamo* in grado di spalare la neve alla svelta... E *sono* laggiù per guardare il nevischio e *passa* un signore, un omino, come si dice da nostra parte [...] (R3).
 'Und während ich auf diesem Platz mit den Augen nach oben schaute, in der Hoffnung, dass es schneit, um den Florentinern zeigen zu können, dass wir in der Lage waren, den Schnee rasch wegzuschaufeln... Und ich bin da unten, um den Schneeregen zu sehen und es kommt ein Mann vorbei, ein *omino*, wie man bei uns sagt [...].'

Das *passato remoto* dient in dem Beispiel als Signal, dass der Redner in der Passage Abstand von den geschilderten Ereignissen nimmt. Das *presente* dagegen soll signalisieren, dass die Schilderung aus Sicht des Redners geführt wird und dass die Distanz zwischen dem Redner und den Anwesenden verringert werden soll. Dieses Phänomen kann man als eine Erscheinung der Nähesprache¹¹ bezeichnen, was in der Sprechsituation plausibel ist, da der Redner sehr adressatenorientiert agiert.

Alle Reden werden in der ersten Person Singular bzw. Plural in Form eines Monologs gehalten, wobei die Ich-Perspektive dominiert. In der Rede vor dem Senat erscheint diese Erzählperspektive eigenartig, da der Redner in diesem Kontext oft nicht die neue Regierung in den Vordergrund stellt, sondern sich selbst, wie Bsp. (24) veranschaulicht:

- (24) *Da Presidente del Consiglio io* entrerò nelle suole [...]. E lo farò perché penso che sia fondamentale che il Governo non stia soltanto a Roma e, quindi, mi recherò nelle scuole, *come lo facevo da sindaco*, per dare un segnale simbolico (R1).
 'Als Ministerpräsident werde ich in die Schulen gehen [...]. Und ich werde es machen, weil ich denke, dass es entscheidend ist, dass die Regierung nicht nur in Rom sitzt. Deswegen werde ich in die Schulen gehen, wie ich es als Bürgermeister gemacht habe, um ein symbolisches Zeichen zu geben.'

¹¹ Im vorliegenden Kontext wurden *italiano colloquiale* sowie *italiano parlato* als Nähesprache bezeichnet, um Irritationen zu vermeiden (cf. Koch/Oesterreicher 2011: 16-19).

Um den Reden einen Dialogcharakter zu verleihen, verwendet der Redner kontinuierlich direkte Rede sowie (rhetorische) Fragen. Bei R2 und R3 handelt es sich nicht um klassische rhetorische Fragen, da Renzi diese im darauffolgenden Satz immer selbst beantwortet (25). Das Vorhandensein vermeintlich rhetorischer Fragen deutet in allen Reden darauf hin, dass der Redner dadurch potentielle Fragen der Anwesenden im Vorfeld beantworten will, um seine Glaubwürdigkeit zu stärken.

- (25) Sapete che cosa vuol dire questo? Che ci deve essere un partito politico che ha il coraggio [...] (R3).
 ‘Wisst ihr was das bedeutet? [Das bedeutet,] dass es eine politische Partei geben muss, die den Mut hat [...].’

Personalpronomina werden in allen drei Reden kontinuierlich gebraucht. Vor allem die Pronomina *noi* und *io* wurden von dem Redner in jeder Sprechsituation aktiv verwendet, wie die folgende Tabelle veranschaulicht:

	io	tu	lui/lei/ Lei	noi	voi	loro
R1	6	–	1	52	–	1
R2	34	3	7	66	4	–
R3	30	3	7	54	2	–

Tab. 4: Gebrauch der Personalpronomina bei Matteo Renzi

In der Rede vor dem Senat erscheint das Personalpronomen *io* unangemessen, da der Redner nicht, wie man es erwartet hätte, die neue Regierung vorstellt, sondern vielmehr die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, wie man in Beispiel (26a) erkennen kann. In den Reden vor den Parteimitgliedern und vor den Parteianhängern (26b) sind ebenfalls die Personalpronomina *tu* und *voi* präsent.

- (26a) *Io credo che l'identità sia la base per l'integrazione (R1).*
 'Ich glaube, dass die Gleichheit die Grundlage für die Integration ist.'
- (26b) *Voi, tornando a casa, non chiudete la campagna elettorale, voi iniziate la campagna elettorale (R3).*
 'Ihr, wenn ihr nach Hause kommt, Ihr schließt den Wahlkampf nicht ab, Ihr beginnt den Wahlkampf.'

In R3 ist ebenfalls der Gebrauch des Pronomens *tu* besonders interessant, da es anstelle von *si* gebraucht wird, wie man in (27a) beobachten kann. Der Gebrauch des Pronomens kann einerseits auf die Senkung des Stils und somit auf eine nächersprachliche Markierung hindeuten. Andererseits kann man vermuten, dass der Redner mit dem Personalpronomen *tu* sich selbst impliziert und die Schilderung der Gegebenheiten weiter aus eigener Sicht führt. Durch *tu* wird ebenfalls das Objekt betont, auf das sich das Pronomen bezieht, und somit in den Vordergrund gestellt (cf. Maiden/Robustelli 2000: 127). In dem Beispiel (27b) erscheint anstelle des Personalpronomens das betonte Objektpronomen *te*, was ebenfalls auf einen nächersprachlicheren Stil zurückzuführen ist.

- (27a) [...] vo lo voglio dire perché quando *tu* torni dopo un lungo viaggio in quella che ritieni casa *tua*, l'emozione e la consapevolezza di sentirsi accolto delle persone che *ti* accompagnano ogni giorno, anche quando *sei* lontano, è un'emozione che non ha un paragone con niente (R3).
 '[...] und ich will es Euch sagen, das ist ein unvergleichbares Gefühl, wenn du nach einer langen Reise an den Ort zurückkehrst, den du für dein Zuhause hältst, dass du von den Personen empfangen wirst, die dich jeden Tag begleiten, auch wenn du weiter weg bist.'
- (27b) [...] Antoine de Saint-Exupéry dice che se *vuoi* costruire una nave non *devi metterti* lì a dare i compiti, a dire: «*Te* prepari la legna, *te* fai così» (R3).
 '[...] Antoine de Saint-Exupéry sagt, wenn du ein Schiff bauen willst, darfst du dich nicht hinstellen, um die Aufgaben zu verteilen, um zu sagen: <Du bereitest das Holz vor, du machst dies>.'

3.2.2 Wortschatz

In allen Reden sind fachsprachliche Elemente vorhanden, vor allem Fachvokabular aus dem Politik- und Wirtschaftsbereich. In R1 konnte man ebenfalls den Wortschatz aus dem Rechtsbereich feststellen. Die Verwendung dieses Wortschatzes ausschließlich in der Rede vor dem Senat ist mit Sicherheit kontextbedingt: nur in dieser Sprechsituation äußert sich der Redner ausführlich über die bevorstehende Rechtsreform. In allen drei Reden ist das Institutionsvokabular¹² gleich.

	Fachbegriffe aus dem Politikbereich	Fachbegriffe aus dem Wirtschaftsbereich	Fachbegriffe aus dem Rechtsbereich
R1	<i>Senato, governo, senatore</i>	<i>PIL, cuneo fiscale, classifica OCSE</i>	<i>Giustizia amministrativa, giustizia civile, processo civile</i>
R2	<i>PD, governo, parlamento, senato, centro-sinistra</i>	<i>Piano dell'export, bilancio, fisco, veto, terzo settore</i>	–
R3	<i>Primarie, partito, PD, sindaco, ballottaggio, consiglieri comunali</i>	<i>Economia, finanza, cassintegrazione</i>	–

Tab. 5: Fachbegriffe, die am häufigsten von Matteo Renzi verwendet werden

Schlagwörter sind in allen Reden präsent. Während in R1 ausschließlich Hochwörter gebraucht werden, wie man in (28a) erkennen kann, erscheinen in R2 und R3 bzw. im Beispiel (28b) sowohl Hoch- als auch Unterwörter. Angesichts der Sprechsituationen erscheint diese Aufteilung passend: in R1 geht es um die neue Regierung, daher werden die Gegner in diesem Kontext nicht abgewertet. In R2 und R3 dagegen erlaubt der jeweilige Kontext die Abwertung.

¹² Unter Institutionsvokabular versteht man die Bezeichnungen für die staatlichen Institutionen bzw. Positionen, für das politische Handeln, Geschehen, Situation etc. (cf. Klein 1989: 5).

- (28a) Ma c'è una priorità a monte: recuperare quella *fiducia*, quella *credibilità* [...] (R1).
 'Aber es gibt eine enorme Priorität: dieses Vertrauen, diese Glaubwürdigkeit zurückzugewinnen [...].'
- (28b) E io voglio stare dalla parte dell'uguaglianza, ma non dell'*egualitarismo* [...] (R2).
 'Und ich will auf der Seite der Gleichheit sein, nicht des Egalitarismus [...].'

Bei den verwendeten Hochwörtern wurden keine festgestellt, die in allen Reden vorkommen. Das Hochwort *risforme* erscheint in R1 und R2, die Hochwörter *bellezza* und *responsabilità* dagegen nur in R2 und R3. Bei den Unterwörtern wurden keine Übereinstimmungen festgestellt. Warum es bei den Hoch- und Unterwörtern keine Konvergenzen gibt, ist schwer zu sagen. Man kann nur vermuten, dass der Redner bei jeder Zielgruppe andere Hoch- und Unterwörter bewusst vermitteln will. Die Vermutung kann jedoch nicht allgemeingültig sein, da im Rahmen dieser Studie nur wenige Reden Matteo Renzis analysiert wurden.

Euphemismen wurden nicht in allen Reden festgestellt. Ein Zweifelsfall ist der mutmaßlich verhüllende Euphemismus in der Senatsrede, in der Renzi die schlechte Einstellung gegenüber dem Verfassungsgericht als *scarsamente rispettoso* bezeichnet. In dieser Passage versucht der Redner nicht die Wahrheit 'schöner' darzustellen, sondern ein gesellschaftliches Tabu zu umgehen und dadurch zu suggerieren, dass in einer demokratischen Gesellschaft das Vorgehen der Institutionen nicht in Frage gestellt werden kann, da diese ausschließlich im Namen des Volkes handeln. Der Grund für die Nichtverwendung von Euphemismen ist unklar. Man kann vermuten, dass der Politiker sich in allen Sprechsituationen als ehrliche und offene Person darstellt, die die Probleme so darstellt, wie sie sind.

In allen drei Reden sind Metaphern mit den gleichen Funktionen präsent, und zwar mit realitätskonstituierender, handlungsleitender und argumentationsstützender Funktion. Da die politischen Reden von Matteo Renzi noch nicht wissenschaftlich fundiert untersucht worden sind, kann im Rahmen dieser

Studie nicht von diskurskonstituierenden Metaphern gesprochen werden. Angesichts der Metapheranalyse, die in dieser Studie vorgenommen wurde, kann man sagen, dass die zwei DNA-Metaphern in R1 und R2, die zunächst als realitätskonstituierend bezeichnet wurden, sich als diskurskonstituierend profilieren, wie die Bsp. (29a) und (29b) zeigen:

- (29a) Non abbiamo paura di andare alle elezioni. Noi abbiamo *nel nostro DNA* la volontà e il desiderio di confrontarci (R1).
 ‘Wir haben keine Angst, zu den Wahlen zu gehen. Wir haben in unserer DNA den Willen und den Wunsch zur Konfrontation [...].’
- (29b) Matteo, Stefano, Roberto hanno organizzato un bel casino, sono riusciti anche... ma lo faranno con grande stile e il giorno dopo saranno tutti per uno e uno per tutti, perché anche *questo è il DNA del nostro partito* delle primarie (R2).
 ‘Matteo, Stefano, Roberto haben viel Chaos verursacht, es ist ihnen auch gelungen... aber sie machen es stilvoll und ein Tag danach werden sie nach dem Motto ›Einer für alle und alle für einen‹ handeln, weil auch das die DNA unserer Partei ist.’

Anaphern finden sich in allen Reden Matteo Renzis. Diese sind in den meisten Fällen dreigliedrig; lediglich in dem Beispiel (30) aus R3 findet sich eine sieben-gliedrige Anapher. Diese enthält ebenfalls sechs Hochwörter, die sich auf *Partito Democratico* beziehen, und wird durch die darauffolgende dreigliedrige Anapher mit Unterwörtern, die sich auf die politischen Gegner bezieht, ergänzt. Daher kann man sagen, dass Renzi besonders viel Wert darauf legt, dass alle Schlagwörter von den Parteihängern aufgenommen werden, daher werden sie auch in dieser Rede einander gegenübergestellt.

- (30) Noi, quando *diciamo* Italia nel mondo, *diciamo* bellezza, *diciamo* entusiasmo, *diciamo* passione, *diciamo* l’opere dell’arte, *diciamo* innovazione, non *diciamo* scandali, non *diciamo* vaffa, non *diciamo* insulti, *diciamo* parole di bellezza (R3).
 ‘Wir, wenn wir etwas über Italien in der Welt sagen, dann sprechen wir von Schönheit, wir sprechen von Enthusiasmus, wir

sprechen von Leidenschaft, wir sprechen von Kunstwerken, wir sprechen von Innovation, wir sprechen nicht von Skandalen, wir sagen nicht ‹Leck mich›, wir sprechen keine Beleidigungen aus, wir sagen Wörter der Schönheit.’

Allusionen wurden in allen drei Reden festgestellt, ihre Anwendung ist jedoch immer kontextbedingt. In R1 werden sie kontinuierlich gebraucht und beziehen sich vor allen auf Silvio Berlusconi, wie in (31a). In R2 dagegen konnten nur wenige Allusionen festgestellt werden. Diese sind weniger aussagekräftig und beziehen sich auf unterschiedliche Sachverhalte und Personen, was in (31b) deutlich wird. In R3 wurden zwar auch nur wenige Anspielungen festgestellt, diese erscheinen dagegen ziemlich aussagekräftig und beziehen sich nicht nur auf die politischen Gegner, wie in (31c), sondern auch auf den Redner selbst, was in (31d) deutlich wird:

- (31a) Dal 2008 al 2013, *mentre qualcuno si divertiva*, il PIL di questo paese ha perso nove punti percentuali (R1).
 ‘Von 2008 bis 2013, während sich jemand anderes vergnügt hat, hat das Bruttoinlandsprodukt dieses Landes neun Prozentpunkte verloren.’
- (31b) [...] se ci credi lo fai volentieri, anche... anche *fare un tortellino diventa un fatto politico* (R2).
 ‘[...] wenn du daran glaubst, dann machst du das gerne, sogar... sogar einen Tortellino zu machen wird zu einen politischen Ereignis.’
- (31c) [...] ma vi sembra normale definire l’investimento di 80 euro mensile, 80 euro per sempre a chi che guadagna meno di 500 euro, chiamarlo con sprezzo e con dispregio una mancia, un’elemosina? [...] Quegli 80 euro non sono una mancia, cari amici *Beppe Grillo e Silvio Berlusconi* [...] (R3).
 ‘[...] aber scheint es Euch normal, eine Ausgabe von 80 Euro monatlich, 80 Euro immer für diejenigen, die weniger als 500 Euro verdienen, mit Verachtung und mit Missachtung als Trinkgeld, als Almosen zu bezeichnen? [...] Diese 80 Euro, meine liebe Freunde Beppe Grillo und Silvio Berlusconi, sind kein Trinkgeld [...].’

- (31d) Stai cercando di prendere questo Paese, di caricarti il peso della Torre d'Arnolfo, di caricarti la bellezza del Corridoio Vasariano, di caricarti la bellezza delle basiliche di questa città [...] (R3).
 'Du versuchst dieses Land zu nehmen, die Last des Gewichts der *Torre d'Arnolfo* auf deine Schulter zu nehmen, die Last der Schönheit des *Corridoio Vasariano* auf deine Schulter zu nehmen, die Last der Schönheit der Basiliken dieser Stadt auf deine Schulter zu nehmen [...].'

In allen Reden erscheint die Häufigkeit im Gebrauch der Allusionen nachvollziehbar: in R1 will Renzi seine Vorgänger bzw. seine Opponenten, vor allem Silvio Berlusconi, nicht direkt angreifen, sie aber gleichwohl kritisieren. Daher erscheinen die Anspielungen in dieser Sprechsituation angemessen. In der Rede vor den Parteimitgliedern kann Renzi dagegen offen seine Meinung äußern und Kritik üben, daher reduziert er die Allusionen in diesem Kontext. In der Rede vor den Wählern werden die Anspielungen ebenfalls verringert, um der Gefahr vorzubeugen, dass diese von den Adressaten möglicherweise gar nicht verstanden werden.

Interessant ist der Gebrauch von Ironie und Sarkasmus in den jeweiligen Sprechsituationen. In dem Beispiel (32a) erscheinen diese ungeplant als eine Reaktion auf die Kommentare des *Movimento 5 Stelle*. In (32b) werden diese strategisch zur Abwertung der Gegner bzw. als direkter Angriff auf diese verwendet. Wie man dagegen in (32c) sehen kann, verwendet Renzi Selbstironie nur für die Selbstdarstellung und Verkürzung der Distanz zwischen sich und den Anwesenden. Man kann sagen, dass Ironie und Sarkasmus bei Renzi, zumindest in den hier analysierten Reden, eine natürliche Abwehr der Gegner bzw. eine auf die Gegner gerichtete Angriffsstrategie ist.

- (32a) Viviamo una situazione in cui... (*Commenti dal Gruppo M5S*). Dicevano che al Senato non vi divertivate; invece, vi vedo sereni. *Vi garantisco che vi divertivate sempre di più* (R1) [Kursivdruck aus dem Originaltext übernommen]!
 'Wir leben in einer Situation in der... (Kommentare des M5S). Sie sagten, dass Ihr Euch im Senat nicht amüsiert; ich sehe Euch jedoch ernst. Ich versichere Euch, dass Ihr Euch noch mehr amüsieren werdet.'

(32b) [...] la politica internazionale in questa estate ci ha dimostrato dei campioni degli statisti di straordinario livello, per esempio *due autorevoli pensatori globali, straordinariamente efficaci*, quali Antonio Razzi e Matteo Salvini, sono andati in Corea del Nord... *Io Salvini lo capisco, lui ha visto in cartina Nord Corea, ha visto Nord e lui ci si è buttato [...]. Ora, io capisco che lui voglia fare la secessione dall'Italia perché si trova meglio con la Corea del Nord [...]* (R2).

‘[...] in diesem Sommer hat uns die internationale Politik Beispiele der Staatsmänner außergewöhnlichen Niveaus gezeigt, z.B. zwei kompetente globale Denker, nämlich die außergewöhnlich beeindruckenden Antonio Razzi und Matteo Salvini, die nach Nordkorea gegangen sind... Salvini verstehe ich, er hat auf der Karte Nordkorea gesehen, er hat den Norden gesehen und er stürzte sich darauf [...]. Jetzt verstehe ich, dass er die Abspaltung von Italien will, weil er sich mit Nordkorea besser fühlt [...].’

(32c) Io proprio in questa piazza *fui amabilmente preso in giro* dopo la nevicata del 17 dicembre 2010... [...] Era l'anno dopo, era l'anno dopo avevamo pronto tutto per portar via la neve... Ragazzi, dal 17 dicembre non è più nevicato. Ora bella figura la fa il Nardella e non io. Ma guarda ragazzi che sfiga. E in questa piazza, mentre stavo guardando con gli occhi all'insù, sperando che nevicasse, per dimostrare ai fiorentini che eravamo in grado di spalare la neve alla svelta... E sono laggiù per guardare il nevischio e passa un signore, un omino, come si dice da nostra parte, e mi dice: *«Renzi, è la forfora, non è la neve»* (R3).

‘Ich wurde grade auf diesem Platz nach den Schneefall von 17. Dezember 2010 liebevoll auf dem Arm genommen... [...] Es war ein Jahr danach, ein Jahr, nachdem wir alles vorbereitet hatten, um den Schnee wegzubringen... Leute, seit dem 17. Dezember hat es nicht mehr geschneit. Jetzt macht Nardella einen guten Eindruck, nicht ich. Was für ein Pech. Und während ich auf diesem Platz mit den Augen nach oben schaute, in der Hoffnung, dass es schneit, um den Florentinern zeigen zu können, dass wir in der Lage waren, den Schnee rasch wegzuschaufeln... Und ich bin da unten, um den Schneeregen zu sehen und es kommt ein Mann vorbei, ein *omino*, wie man bei uns sagt, und sagt mir: *«Renzi, das sind die Schuppen, nicht der Schnee»*.’

3.2.3 Politische Sprachstrategien

In allen drei Reden werden die gleichen Sprachstrategien verwendet. Unterschiede zeigen sich nur hinsichtlich der Häufigkeit ihrer Anwendung in der jeweiligen Sprechsituation. So findet man in allen Reden die Basisstrategie zur Aufwertung der eigenen und Abwertung der gegnerischen Positionen. In R1 bzw. dem Beispiel (33a) wird diese Sprachstrategie, vor allem die der Aufwertung, häufiger als in den anderen beiden Reden gebraucht. In R2 erscheint sie seltener: die Aufwertung ist in diesem Fall zumeist eng mit den Referenzformen verbunden, die Abwertung hingegen mit dem Sarkasmus, wie man in (32b) erkennen kann. In R3 liegt der Fokus mehr auf der Aufwertung der Parteiposition, was das Beispiel (33b) zeigt. Aus diesem Grund kann man sagen, dass diese Sprachstrategie nicht nur von der Sprechsituation, sondern auch von den gestellten Zielen abhängt. In R2 präferiert der Redner die Abwertung, da die Aufwertung in dieser Sprechsituation nicht zwingend notwendig ist, weil Renzi Parteivorsitzender des *Partito Democratico* ist und vor den Parteimitgliedern spricht. In R3 findet sich die Strategie eher selten, da für Renzi in diesem Kontext die Kommunalwahlen in Florenz im Vordergrund stehen. Die Aufwertung der Partei erfolgt in dieser Sprechsituation indirekt durch die überaus lobende Erwähnung des Kandidaten Dario Nardella.

- (33a) Noi abbiamo bisogno di intervenire nell'edilizia scolastica *dal 15 giugno al 15 settembre*, con un programma straordinario [...] (R1).
 'Vom 15. Juni bis zum 15. September müssen wir uns mit unserem außerordentlichen Programm in das Schulbauwesen einmischen [...].'
- (33b) Abbiamo davanti a noi una situazione in cui domenica sera si elegge il sindaco. E il sindaco, io lo auguro a Dario con il cuore in mano. Dario, non essere mai il primo cittadino, cerca di essere l'ultimo (R3).
 'Wir haben vor uns eine Situation, in der man am Sonntagabend den Bürgermeister wählt. Und ich wünsche mir von ganzem Herzen, dass Dario Bürgermeister wird. Dario, sei niemals der erste Bürger, versuch der letzte [Bürger] zu sein.'

Bei den Sprachstrategien, die sich auf die Referenzformen beziehen, sind die Verwendung von *io* und *noi* besonders wichtig. Durch das Personalpronomen *io* stellt Renzi sich selbst in den Vordergrund. In allen Reden positioniert er sich als (junger) Politiker, wie in (34a), als Teil der Partei, wie man im Beispiel (34b) sehen kann, und als *Presidente del Consiglio* in Beispiel (34c). In R3 inszeniert er sich zudem als Vater, was in (34d) deutlich wird. In dieser Sprechsituation erscheint Renzis Rede eher persönlich, sodass die Distanz zwischen Redner und den Anwesenden zumindest scheinbar verringert wird.

- (34a) Riflettevo stamattina sul fatto che *io* non ho l'età per sedere nel Senato della Repubblica. Non vorrei iniziare con una citazione colta e straordinaria della pur bravissima Gigliola Cinquetti, ma è così: non ho l'età (R1).
 'Heute Morgen habe ich darüber nachgedacht, dass ich zu jung bin, um im Senat zu sein. Ich will nicht mit einem klugen und außerordentlichen Zitat der großartigen Gigliola Cinquetti anfangen, aber es ist so: ich bin zu jung.'
- (34b) [...] *io* non sono stato buttato fuori da Pier Luigi Bersani con un post su blog. *Io* non sono stato cacciato (R3).
 '[...] ich wurde nicht von Pier Luigi Bersani mit einem Post in dem Blog hinausgeworfen. Ich wurde nicht weggejagt.'
- (34c) Da Presidente del Consiglio *io* entrerò nelle scuole, una volta ottenuta – se così sarà – la fiducia dal Senato e della Camera (R1).
 'Als Ministerpräsident werde ich in die Schulen gehen, wenn ich das Vertrauen des Senats und des Abgeordnetenhauses bekommen werde.'
- (34d) Facciamoci l'esame di coscienza, perché noi siamo i primi, *io* sono il primo genitore a contestare questo (B3).
 'Lasst uns die Gewissensfrage stellen, weil wir die ersten sind, weil ich der erste Vater bin, um es anzufechten.'

Das Personalpronomen *noi* wird in allen drei Reden zum Zwecke der Moralisierung (35a) und Singularisierung (35b) verwendet, in R1 und R2 kommt dazu noch die Profilierung (35c).

- (35a) E allora dal 15 settembre al 15 novembre *noi*, come Governo, apriamo la discussione sulla scuola (R2).
 ‘Und wir als Regierung werden vom 15. September bis zum 15. November die Debatte über das Schulwesen eröffnen.’
- (35b) Vi rendete conto che responsabilità straordinaria e atroce, ma anche bellissima abbiamo? Lo possiamo fare soltanto *noi* (R3).
 ‘Ist es euch bewusst, welche außerordentliche und furchtbare Verantwortung wir tragen? Nur wir können es schaffen.’
- (35c) [...] *noi* abbiamo proposto, dal primo giorno, che le regole del gioco fossero scritte da tutti, anche da chi prima ha alzato la voce (R1).
 ‘[...] wir haben von Anfang an vorgeschlagen, dass die Spielregeln von allen gemacht werden, auch von dem, der zuerst seine Stimme erhoben hat.’

Nur in R2 und R3 kommt die Basissprachstrategie der Orientierung an die Adressaten vor. In R2 erfolgt dies durch die Verwendung eines Lexems aus dem *bolognese*: *babbo*¹³ ‘Vater’; in R3 werden Lexeme aus dem *fiorentino* (z.B. *omino* ‘Mann’ und *figliolo* ‘Sohn’) sowie Lexeme der Nähesprache (z.B. *sfiga* ‘Pech/Mist’ und *mica* als Adverb zur Verstärkung der Negation) verwendet. Durch die ausführlichen Beschreibungen der Stadt und ihrer berühmtesten Persönlichkeiten wird ebenfalls eine gewisse Nähe zwischen dem Redner und den Zuhörern geschaffen (z.B. *Piazza della Signoria*, *Loggia dei Lanzi*, [*Girolamo*] *Savonarola*, *Cosimo [de’ Medici]*). In beiden Sprechsituationen erscheint die Strategie plausibel: es wird ein informeller Sprachstil verwendet, um die Distanz zwischen dem Redner und den Anwesenden zu verringern und somit die gesetzten Ziele zu erreichen. Im Kontext einer Rede vor dem Senat wäre diese Sprachstrategie undenkbar.

Eine weitere Sprachstrategie, die in allen Reden Matteo Renzis vorkommt, bezieht sich auf die Darstellung des Redners und inszeniert ihn als eine bescheidene Person, wie Beispiel (36) illustriert. Welche Absichten sich hinter dieser Sprachstrategie verbergen, bleibt unklar. Diese Strategie wird in R2 und

¹³ Das Lexem gehört ebenfalls zum *fiorentino* (cf. Zingarelli 2012: 239); jedoch deutet der Redner durch die Parenthese *visto che siamo a Bologna si può dire* darauf hin, dass er gezielt ein Wort aus dem lokalen Dialekt auswählt.

R3 die Glorifizierung einzelner Parteimitglieder gegenübergestellt, wie man in (33b) erkennen kann. In beiden Reden scheint Renzi seine eigene Abwertung bei gleichzeitiger Aufwertung einzelner Parteimitglieder vorzunehmen.

- (36) Deve finire infatti il tempo in cui che va nei palazzi del potere, poi, tutte le volte trova scusa. Non ci sono più alibi per nessuno *e primo per me* (R1).
'Es soll nämlich die Zeit zu Ende gehen, in der derjenige, der sich in den Machtpalästen befindet, jedes Mal eine Ausrede findet. Es gibt keine Entschuldigungen mehr für niemanden und an erster Stelle für mich.'

4. Schlussfolgerung

Aus der durchgeführten Analyse wurde evident, dass die beiden Politiker oft die gleichen bzw. ähnliche Sprachmuster für ihre Reden verwenden. Diese werden jedoch nicht zwingend bei der Durchsetzung der gleichen Ziele bzw. nicht mit der gleichen Intensität gebraucht.

Je nach Sprechsituation, historischem Kontext und Zielsetzung variierte die Auswahl des Wortschatzes und der grammatischen Strukturen sowie die Selektion der Sprachstrategien. Während alle Reden von Silvio Berlusconi komplexer und verwickelter aufgebaut waren, erscheinen die Diskurse von Matteo Renzi viel transparenter. Durch die Wortwahl und die zahlreichen Tropen wirkte die Sprache von Berlusconi in den meisten Sprechsituationen überzeugender, da er stets von dem Gesagten selbst überzeugt war. Bei Matteo Renzi dagegen hatte man oft den Eindruck, dass er sich in dem politischen Leben des Landes noch behaupten muss, daher achtete er genau auf die Wortwahl und verwendete viel weniger rhetorischen Stilmittel, ob das tatsächlich an seiner politischen Unerfahrenheit lag, oder eine politische Strategie war, bleibt unklar. Für die Unerfahrenheit spricht jedoch die häufige Verwendung des Subjektpronomens *io*, das für die Darstellung und Profilierung des Redners diene. Bei der Wortwahl ist ebenfalls der Gebrauch des Lexems *sinistra* zu erwähnen. Dieses wird von Berlusconi in

den meisten Reden als ein Unterwort verwendet und von Renzi als ein Hochwort. Der Gebrauch dieses Lexems mit den verschiedenen Absichten ist ein Paradebeispiel dafür, dass Inhalt eines Schlagwortes umstritten sein kann, d.h. jede Zielgruppe kann unter dem selben Wort etwas anderes vorstellen (cf. Carius/Schröter 2009: 23). Ein interessanter Befund war die diverse Art und Weise der Erzielung der sprachlichen Nähe bei beiden Politikern. Während Berlusconi diese meist durch die Auswahl der Themen und den häufigen Gebrauch der Ironie und des Sarkasmus erzeugte, erreichte Renzi diese durch die Verwendung der Lexeme aus dem *bolognese* und dem *fiorentino*, sowie durch die Lexeme aus der Nähe-sprache. Ob Berlusconi grundsätzlich keinen Dialekt in seinen Reden verwendet, oder das nur innerhalb dem untersuchten Korpus der Fall war, blieb unklar.

Bei der Betrachtung der Metaphern konnte man die diskurskonstituierenden Metaphern, die bereits in anderen Studien zur Silvio Berlusconis Sprache untersucht wurden (cf. Bolasco/Galli de'Paratesi/Giuliano 2006: 93), feststellen. Diese sind jedoch nur in den älteren Reden, d.h. in B1 und B5, die sich auf die *Popolo della Libertà* beziehen. Ob diese Metaphernfunktion ausschließlich in Verbindung mit dieser Partei vorkommt, kann man nicht behaupten, da in dieser Studie nur zwei Reden im Kontext von *Forza Italia* untersucht wurden. Da es für die politischen Reden von Matteo Renzi noch keine Untersuchungen gab, kann man im Rahmen dieser Studie nicht definitiv von den diskurskonstituierenden Metaphern sprechen. Angesichts der Metaphernanalyse, die vollzogen wurde, kann man jedoch sagen, dass die zwei DNA-Metaphern aus R1 und R2, sich als diskurskonstituierend profilieren.

Bibliographie

- Arduç, Maria. 2002. «Linguistische Strategien in österreichischen Wahlkämpfen am Beispiel des Nationalratswahlkampfes 1999». In: Robert Kriechbaumer, Oswald Panagl (edd.): *Wahlkämpfe: Sprache und Politik*. Wien: Böhlau, 181-214.
- Bluhm, Claudia et al. 2000. «Linguistische Diskursanalyse: Überblick, Probleme, Perspektiven». In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. Vol. 88, 3-19.
- Bolasco, Sergio; Giuliano, Luca; Galli de'Paratesi, Nora. 2006. *Parole in libertà. Un'analisi statistica e linguistica dei discorsi di Berlusconi*. Roma: Manifestolibri.
- Carius, Björn; Melani Schröter. 2009. *Vom politischen Gebrauch der Sprache: Wort, Text, Diskurs. Eine Einführung*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- de Cillia, Rudolf et al. 1998. *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Duden = Dudenredaktion (Eickhoff, Birgit). 2002. *Duden: das Bedeutungswörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag.
- Franzinelli, Mimmo; Alessandro Giaccone. 2011. *La Provincia e l'Impero. Il giudizio americano sull'Italia di Berlusconi*. Milano: Feltrinelli.
- Grieswelle, Detlef. 2000. *Politische Rhetorik. Macht der Rede, öffentliche Legitimation, Stiftung von Konsens*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Groeben, Norbert; Brigitte Scheele. 1986. *Produktion und Rezeption der Ironie. Pragmatische Beschreibung und psycholinguistische Erklärungshypothesen*, Bd. I. Tübingen: Narr.
- Gröne, Maximilian; Frank Reiser; Rotraud von Kulessa. 2007. *Italienische Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr.

- Helmbrecht, Johannes. 2002. «Grammar and function of we». In: Anna Duszak (ed.): *Us and others: social identities across languages, discourses and cultures*. Amsterdam: John Benjamins, 31-49.
- Innerwinkler, Sandra. 2010. *Sprachliche Innovation im politischen Diskurs*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Klein, Josef. 1989. «Wortschatz, Wortkampf, Wortfelder in der Politik». In: Josef Klein (ed.): *Politische Semantik. Bedeutungsanalytische und sprachkritische Beiträge zur politischen Sprachverwendung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 3-50.
- . 1998. «Politische Kommunikation als Sprachstrategie». In: Otfried Jarren, Ulrich Sarcinelli, Ulrich Saxer (edd.): *Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 376-395.
- Koch, Peter; Wulf Oesterreicher. 2011. *Gesprochene Sprache in der Romania*. Berlin: de Gruyter.
- Lausberg, Heinrich. 1990. *Elemente der literarischen Rhetorik – eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. Ismaning: Hueber.
- Maiden, Martin; Cecilia Robustelli. 2000. *A reference grammar of modern Italian*. London: Arnold.
- Nowak, Peter et al. 1990. «Wir sind alle unschuldige Täter»: *Diskurshistorische Studien zum Nachkriegsantisemitismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Petraškaitė-Pabst, Sandra. 2006. *Metapherngebrauch im politischen Diskurs. Zur EU-Osterweiterung im Deutschen und Litauischen*. Tübingen: Stauffenburg.
- Plett, Heinrich F. 2001. *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. Hamburg: Helmut Buske.
- Santulli, Francesca. 2010. *Le parole del potere, il potere delle parole. Retorica e discorso politico*. Milano: Francoangeli.

Schubarth, Bettina. 2001. *Ironie in Institutionen. Die Reflexion gesellschaftlichen Wissens im ironischen Sprechen*. München: IUDICIUM.

Weimar, Klaus (ed.). 1997. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I. Berlin: de Gruyter.

Zingarelli, Nicola (Hg). 2012. *Lo Zingarelli 2012*. Bologna: Zanichelli.

Quellen der politischen Reden

Silvio Berlusconi

B1: Berlusconi, Silvio. 2013. *Discorsi per la libertà*. Mondadori: Milano, 95-119.

B2: <<http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/00514856.pdf>> (zuletzt eingesehen am 09.01.2015).

B3:<<https://forum.termometropolitico.it/257-discorso-integrale-di-silvio-berlusconi-al-congresso-del-pdl.html>> (zuletzt eingesehen am 10.05.2015).

B4: <https://www.youtube.com/watch?v=RvwHICNf1_I> (zuletzt eingesehen am 18.12.2014).

B5:<http://forzamondavio.blog.tiscali.it/2006/12/05/il_discorso_di_silvio_berlusconi_in_piazza_san_giovanni_177977-shtml/?doing_wp_cron> (zuletzt eingesehen am 29.01.2015).B6: <[http://www.tgcom24.mediaset.it/documento/50.\\$split/C_2_documento_342_file.pdf](http://www.tgcom24.mediaset.it/documento/50.$split/C_2_documento_342_file.pdf)> (zuletzt eingesehen am 05.02.2015).

Matteo Renzi

R1: <<http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/00750049.pdf>> (zuletzt eingesehen am 09.01.2015).

R2: <https://www.youtube.com/watch?v=izl_4QMnwek> (zuletzt eingesehen am 16.01.2015).

R3: <<http://www.europaquotidiano.it/2014/05/23/matteo-renzi-a-firenze-in-diretta-streaming/>> (zuletzt eingesehen am 06.03.2015).

Ursula Winter (Eichstätt-Ingolstadt)

Literarisierung von Musik als Intermedialitätsphänomen. Exemplarische Betrachtung der oratorischen Rezeption Dantes und Goethes bei Wolf-Ferrari und Berlioz

This article deals with the reception of Dante and Goethe in Ermanno Wolf-Ferrari's and Hector Berlioz's compositions *La Vita Nuova* and *La Damnation de Faust*. Although Dante Alighieri's *Vita Nova* and Johann Wolfgang von Goethe's *Faust* belong to completely different genres and epochs, the texts provide the basis for the oratorio-style works from the Romantic era, which justifies a comparative analysis of the latter. The examined reductions, extensions, modifications and rearrangements of the texts in the libretti – which were compiled almost entirely by the composers themselves – as well as the instrumental parts and the use and functions of the orchestra, the choir and the soloists, portray the intermedia relations between literature and music in the selected compositions. The chosen examples will show that the common idea of setting literature to music and the translation studies concept of intersemiotic translation are not appropriate for all literature-based pieces of music, as the analysis of both works demonstrates that with regard to vocal music a distinction should be made between the musicalization of literature and the literarization of music.

1. Einleitung

Über die Tatsache hinaus, dass es sich bei den in der Überschrift dieses Beitrags genannten Personen um Künstler handelt, scheinen der italienische und der deutsche Dichter aus dem 14. bzw. dem 18. Jahrhundert sowie der deutsch-italienische und der französische Komponist aus dem 19. bzw. angehenden 20. Jahrhundert wenig gemein zu haben. Freilich lässt sich die herausragende Stellung der beiden Dichter in ihrer jeweiligen Nationalliteratur miteinander vergleichen, und es verbindet die beiden Komponisten, dass ihre Werke gemeinhin der Epoche der Romantik zugeordnet werden. Für die folgenden Betrachtungen entscheidend ist jedoch allem voran, dass Ermanno Wolf-Ferraris *La Vita Nuova* (Uraufführung 1903) und Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* (Uraufführung

1846) Beispiele für die oratorische Rezeption literarischer Werke darstellen. Diese Rezeptionsart ist als Variante des von Wilfried Barner und in der Folge u. a. von Peter Kuon als produktive Rezeption bezeichneten Prozesses (cf. 1993: 22) einer auf «selbstbewußte Neuschöpfung» (ibid.) zielenden Auseinandersetzung mit literarischen Vorlagen zu verstehen. Im Fall der oratorischen Rezeption ist das Produkt musikalischer Art und liegt – wie der Name schon sagt – in Form eines Oratoriums vor. Noch deutlicher wird der Aspekt der Neuschöpfung, also des Schaffens eines neuen Kunstwerks durch den ebenfalls Verwendung findenden Begriff der kreativen Rezeption (cf. Kuon 1996). Wie sich im Folgenden zeigen wird, gibt es weitere Gründe für eine vergleichende Betrachtung der Werke Wolf-Ferraris und Berlioz', deren Analyse nicht zuletzt einer Reflexion theoretischer Intermedialitätskonzepte sowie des translationswissenschaftlichen Begriffs der intersemiotischen Übersetzung dienen kann.

2. Zu den musikalischen Werken und ihren Libretti – Aspekte der kreativen Rezeption

Die Gattung des Oratoriums ist in Bezug auf Literaturvertonungen von besonderem Interesse. Einerseits entfällt im Vergleich zur Oper die sich durch die szenische Darstellung ergebende zusätzliche Interpretationsebene, da Text und Musik die alleinigen Instanzen zur Vermittlung des Inhalts sind. Andererseits kann aber im Gegensatz zu rein instrumentalen Stücken auf den Text der literarischen Vorlage explizit zurückgegriffen werden. Darüber hinaus ist durch die Aufteilung auf Chor und mehrere Solisten eine vielschichtigere Wiedergabe der Handlung möglich, als es beispielsweise in einem Liederzyklus der Fall ist.

Die Zuordnung von Wolf-Ferraris *La Vita Nuova* ebenso wie von Berlioz' *La Damnation de Faust* zur Gattung des Oratoriums ist jedoch nicht unumstritten und bedarf deshalb einer kurzen Erläuterung. Wolf-Ferrari überschreibt seine Komposition in der Partitur mit «Cantica» (1902: 2). Diese Benennung, die an die Bezeichnung der drei Teile von Dantes *Divina Commedia* erinnert,

stammt vermutlich vom ursprünglichen Plan des Komponisten, die Vertonung der *Vita Nova* als Prolog einer umfangreicheren vokal-symphonischen Dichtung über die gesamte *Commedia* voranzustellen (cf. De Rensis 1937: 51). Nicht zuletzt aufgrund der ähnlich klingenden Bezeichnung könnte man zunächst an die Zuordnung der Komposition zu der – mit dem Oratorium verwandten – Gattung der Kantate denken. Für die Zuschreibung zum Oratorium, welche im Übrigen auch die führende musikwissenschaftliche Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) vornimmt (cf. Streicher 2007: 1107), spricht vor allem ein Brief des Komponisten aus dem Jahr 1902 an den berühmten Organisten und Chordirigenten Karl Straube, in dem er *La Vita Nuova* als Oratorium bezeichnet (cf. Wolf-Ferrari 1982: 16). Berlioz verwendet für *La Damnation de Faust* während des Entstehungsprozesses des Werks selbst verschiedene Untertitel. Das zunächst als *Drame de Concert* charakterisierte Stück wird zwischenzeitlich als *Opéra de Concert*, *Légende* und *Opéra légende* betitelt, bevor sich der Komponist für den Zusatz *Légende dramatique* entscheidet (cf. Rushton 1986: 457). Die Bezeichnungen verweisen zum Teil auf die Nähe der *Damnatio*n zur Oper, die sich auch an der Untergliederung der Komposition in Szenen zeigt. Diese Einteilung führt zusammen mit den bereits im Autograph enthaltenen und nicht konkret zu verstehenden szenischen Anmerkungen dazu, dass *La Damnation de Faust* immer wieder szenisch dargeboten wird, obwohl derartige Aufführungen häufig mit erheblichen Änderungen einhergehen (cf. Reinisch 1982: 268). Auch wenn das Werk die szenische Darstellung stellenweise geradezu herauszufordern scheint, hat der Komponist es konzertant angelegt (cf. *ibid.*: 258), was für die Zuordnung zur Gattung des Oratoriums spricht. Wolfgang Dömling bringt den Charakter der *Damnatio*n auf den Punkt, wenn er sie «das am stärksten zur Oper tendierende Nicht-Bühnenwerk von Berlioz» (1979: 117) nennt.

Dass die gattungstheoretische Zuordnung der untersuchten Werke in beiden Fällen strittig ist, liegt nicht nur an der generell großen formalen und inhaltlichen Vielfalt der Kompositionen, die als Oratorien bezeichnet werden (cf. Schering 1966: 4), sondern auch an der für die Epoche der Romantik typischen Tendenz zur Lockerung der Form und zur Überschreitung von Gattungsgrenzen

(cf. Einstein 1992: 62 et seqq.). Ebenso versuchen viele Künstler der Romantik durch Verwischen der Grenzen zwischen den einzelnen Künsten wie Malerei, Musik und Literatur Gesamtkunstwerke zu schaffen (cf. Rummenhöller 1989: 18). Das Schreiben über Musik ist dabei ein ebenso typisches Beispiel für die synästhetische Ausweitung der Schaffensbereiche romantischer Künstler wie das Komponieren über Literatur (cf. Meier 1990: 167). Bei den für diesen Beitrag gewählten Beispielen ist zwar der zeitliche Unterschied zwischen der Entstehung von Dantes bzw. Goethes Werken und den darauf beruhenden Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' beträchtlich. Die Beschäftigung mit den jeweiligen Autoren ist aber für das 19. Jahrhundert durchaus charakteristisch. Der Fauststoff wurde von Komponisten im Zeitalter der Romantik vielfach kreativ rezipiert und auch die verstärkte Beschäftigung mit dem Mittelalter sowie die damit einhergehende «Entdeckung Dantes in der Romantik» (Auerbach 1929: 682) beschränken sich nicht auf Wolf-Ferrari. Während Berlioz mit seiner Wahl der Goetheschen Version des Fauststoffs auf die im Vergleich zu anderen Überlieferungen am häufigsten gewählte Inspirationsquelle zurückgreift, kommt Wolf-Ferraris Rückgriff auf die *Vita Nova* ein besonderer Stellenwert innerhalb der romantischen Dante-Rezeption zu, in der ansonsten hauptsächlich die *Divina Commedia* Berücksichtigung findet.

Obwohl die Auswahl der literarischen Vorlagen für die der Romantik zuzuordnenden Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' also weitgehend als epochenkonform gewertet werden kann, scheinen Dantes Prosimetrum und Goethes Drama auf den ersten Blick wegen der formalen Unterschiede absolut nicht vergleichbar. Dennoch ist den Werken zumindest gemein, dass auch hier eine eindeutige Gattungszuordnung schwerfällt. Im Fall von Dantes *Vita Nova* verweist bereits die Form des Prosimetrum auf die Vermischung von Prosa und Versen. Ihr Aufbau erinnert an die *vidas* und *razos* sowie an die Lieder der okzitanischen Trobadordichtung, von denen sich Dantes *libello* insofern unterscheidet, als Prosa und Verse nicht von unterschiedlichen Autoren geschrieben und die Prosatexte wie die Gedichte in der ersten Person verfasst sind (cf. Carrai 2006: 53f.). Die *Vita Nova* kann somit einerseits als Roman, Tagebuch oder Autobiographie gele-

sen werden, ebenso aber auch als kommentierte Gedichtanthologie oder als Poetik (cf. *ibid.*: 15). Gleichzeitig ist Goethes Bezeichnung seines *Faust* als Tragödie nicht im klassischen Sinn zu verstehen. Formal wird die klassische Dramenform nicht eingehalten, und Fausts Erlösung am Ende des zweiten Teils ist mitnichten tragisch. Gerade die Vielgestaltigkeit der literarischen Werke scheint sie jedoch für die Komponisten interessant zu machen und die Textauswahl zu erleichtern. Beide Musiker bevorzugten deutlich die lyrischen bzw. musikalischen Elemente, welche bereits durch ihre metrisch strukturierte Sprache rhythmisiert sind und sich darum gut für die Vertonung eignen. Es ist somit nicht verwunderlich, dass Wolf-Ferrari fast ausschließlich auf die in der *Vita Nova* enthaltenen Gedichte zurückgreift und die Basis von Berlioz' *Huit scènes de Faust*, auf deren Grundlage später *La Damnation de Faust* entsteht, die Liederlagen und Chöre aus Goethes *Faust* sind.

Die beiden Oratorien verbindet zudem, dass die Libretti überwiegend von den Komponisten selbst zusammengestellt und geschrieben sind. Wolf-Ferrari arbeitet sogar vollkommen ohne einen Librettisten, beschränkt sich jedoch fast ausschließlich auf die Übernahme wörtlicher Zitate aus der *Vita Nova* sowie aus zwei weiteren *ballate*, die nicht aus dem Prosimetrum stammen. Die erste Nummer des Oratoriums beginnt mit Teilen aus dem Gedicht *I' mi son pargoletta bella e nova* aus Dantes *Rime*. Die zweite Nummer von *La Vita Nuova* basiert auf der meist Guido Cavalcanti zugeschriebenen *ballata Fresca rosa novella*. Wolf-Ferrari selbst scheint der Urheber lediglich einer einzigen, ziemlich kurzen Textstelle zu sein. Die vom Sopran in der elften Nummer *La Morte* gesprochenen Einwürfe sind weder Zitate aus Dantes *libello*, noch stellen sie einen direkten Bezug zu anderen literarischen Werken her. Die Entstehung des Librettos von *La Damnation de Faust* ist etwas vielschichtiger, nicht zuletzt, da der Franzose Berlioz Goethes *Faust* nicht im Original, sondern in der Übersetzung von Gérard de Nerval rezipiert hat. Die textliche Grundlage der *Damnation* bildet die 1840 erschienene dritte Ausgabe von Nervals *Faust*-Übertragung (cf. Kreuzer 2003: 106). Berlioz hat jedoch seine 1829 fertiggestellten *Huit Scènes de Faust* komplett in *La Damnation de Faust* übernommen, so dass zumindest die dar-

auf beruhenden Teile der *Damnation* auf der ersten Ausgabe von Nervals Übersetzung aus dem Jahr 1828 basieren. Dass diese, aber auch weitere Textstellen der *Damnation de Faust* der früheren Version der Übersetzung folgen, lässt sich daran erkennen, dass Liedtexte, die von Nerval zunächst in Versen und später in Prosa wiedergegeben wurden, im Libretto in der älteren Versübertragung enthalten sind. Wörtliche Übernahmen von Goethe/Nerval enthält das Libretto der *Damnation* außer in den Szenen, die auf Vorlagen aus den *Huit Scènes de Faust* beruhen, im Chor der Gnome und Sylphen in der siebten Szene. Die restlichen Texte des Librettos sind zum Teil von Almiре Gandonnière, überwiegend jedoch von Berlioz selbst verfasst, was in der Entstehung des Oratoriums auf Reisen begründet ist:

Ce fut pendant ce voyage en Autriche, en Hongrie, en Bohême [sic] et en Silésie que je commençai la composition de ma légende de *Faust*, dont je ruminais le plan depuis longtemps. Dès que je me fus décidé à l'entreprendre, je dus me résoudre aussi à écrire moi-même presque tout le livret [...] (Berlioz 1991: 489).

Auf der Partitur werden Gandonnière und Berlioz neben Goethe als gleichberechtigte Mitdichter genannt (cf. Kretzschmar 1914: 4). Die Zuordnung der Autorschaft ist bei den von Gandonnière und Berlioz geschriebenen Szenen jedoch nicht in allen Fällen endgültig geklärt (cf. Hofer 1986: 222). Die Aussage des Komponisten in seinen Memoiren, dass die Übernahmen von Goethe/Nerval und die von Gandonnière geschriebenen Partien zusammen weniger als ein Sechstel des Werkes ausmachten (cf. Berlioz 1991: 489), räumt den von Berlioz verfassten Texten jedoch wesentlich mehr Raum ein, als sie tatsächlich einnehmen. Zutreffender ist die Angabe, die der Komponist in einem Brief aus Prag vom 25. März 1846 an seine Schwester Nanci macht: «En outre j'ai beaucoup travaillé à un opéra de concert en quatre actes dont j'ai dû faire presque la moitié des paroles (le livret n'était pas fini quand j'ai quitté Paris) et qui se nomme *la Damnation de Faust*» (Berlioz 1978: 328; hierauf verweist auch Rushton 1986: 456). Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass auch in den meisten Szenen,

die nicht auf wörtlichen Übernahmen von Goethe/Nerval basieren, mehr oder weniger deutlich inhaltliche Parallelen zu Goethes Drama erkennbar sind. Ein Rückgriff auf eine andere Textquelle neben der *Faust*-Übersetzung von Nerval lässt sich nur an einer einzigen Stelle nachweisen: Der Ausruf des himmlischen Chores im Epilog „*Elle a beaucoup aimé*“ geht auf das Lukasevangelium (Lk 7,47) zurück, wo sich dieser Satz auf die Sünderin bezieht, die apokryph mit Maria Magdalena identifiziert wird (cf. Morabito 1993: 46).

Sowohl Wolf-Ferrari als auch Berlioz schreiben also nicht nur die Musik ihrer Oratorien, sondern sind auch bei der Erstellung des Librettos federführend. Somit können sie eigenständig über die in den Kompositionen enthaltenen intermedialen Beziehungen bestimmen, was die Werke für eine Analyse vor dem Hintergrund der Intermedialitätstheorie besonders interessant macht.

3. Vergleich der Kompositionen mit den literarischen Vorlagen

Betrachtet man die bereits genannten Textergänzungen näher, die Wolf-Ferrari und Berlioz neben den Übernahmen von Dante bzw. Goethe verwenden, kann man hinsichtlich der Rückgriffe des Ersteren auf die im vorhergehenden Abschnitt genannten *ballate* folgende Punkte festhalten: Die *ballata I' mi son par-goletta bella e nova*, auf die Wolf-Ferrari im Prolog seiner Komposition zurückgreift, verweist – einer Ouvertüre vergleichbar – bereits auf die Liebe und den Tod der Geliebten als die zentralen Themen des Oratoriums. Ähnliches kann auch über die musikalische Anlage der einführenden Nummer gesagt werden, da vom zarten Beginn der Holzbläser und Streicher in den ersten Takten bis zur fast vollständigen Orchesterbesetzung am Ende des Prologs bereits die in *La Vita Nuova* vorherrschenden Pole verdeutlicht werden. Die Überhöhung der Geliebten, die bei Dante im Verlauf der *Vita Nova* zunimmt, ist somit bei Wolf-Ferrari bereits zu Beginn des Werks vollendet und wird durch das im Prolog dargestellte Herabkommen des Engels aus dem Himmel gleichsam nur temporär unterbrochen. Die Verbindung der *ballata Fresca rosa novella* zu Dantes *Vita*

Nova beruht auf deren XXIV. Kapitel, in dem von Giovanna, der *donna* des ersten Freundes – also Cavalcanti – die Rede ist, welche ‘Primavera’ genannt wird. Auch wenn es fraglich ist, ob *Fresca rosa novella* aus der Feder Cavalcantis stammt (cf. Eisermann 1992) und ob somit bei Dante eine explizite Anspielung auf die *ballata* vorliegt oder nicht, passt das im Gedicht enthaltene Frauenlob gut zur Thematik der *Vita Nova* und somit auch in Wolf-Ferraris Oratorium. So wird die Besungene nicht nur mit einer Rose und dem Frühling verglichen, sondern ihre Überhöhung auch durch die Bezeichnungen ‘angelicata criatura’ und ‘dea’ verdeutlicht.

Im Hinblick auf die von Berlioz bzw. dem Librettisten Gandonnière hinzugedichteten Textabschnitte lassen sich verschiedene Funktionen unterscheiden. Zum einen dienen sie der Kontextualisierung, z. B. bei Fausts Einwurf «Ce sont des villageois, au lever du matin [...]» (Berlioz 1979: 38) im Bauernchor der zweiten Szene. Außerdem gibt es auch Passagen, die die vorangehenden Stücke kommentieren, wie etwa Méphistophélès’ spöttisches Lob der auf das Wort ‘Amen’ gesungenen und auf das Lied Branders folgenden Fuge in der sechsten Szene in Auerbachs Keller. Die Funktion, die einzelnen Stücke des Oratoriums untereinander zu verbinden, kommt darüber hinaus auch Textabschnitten zu, die der Einleitung von Instrumentalstücken dienen. Beispiele dafür sind die einleitende Partie Fausts vor der *Marche hongroise* in der dritten Szene oder die *Évocation* des Méphistophélès, auf die in der zwölften Szene das *Menuet des follets* folgt. Darüber hinaus tragen einige der von Berlioz/Gandonnière geschriebenen Texte dazu bei, die Handlung voranzutreiben. So beschreibt z. B. der Monolog Fausts am Anfang der vierten Szene der *Damnation de Faust* den Ortswechsel von Ungarn nach Deutschland. Umgekehrt haben der Komponist bzw. Librettist aber auch Texte für Stücke verfasst, die eher ein Innehalten an bestimmten Punkten der Handlung darstellen, beispielsweise das gefühlvolle Liebesduett Fausts und Marguerites bei ihrer Begegnung in Gretchens Stube in der dreizehnten Szene oder Méphistophélès’ *Air*, mit der er Faust in der siebten Szene in den Schlaf singt. Auch Fausts Monolog am Anfang des Oratoriums und seine

Invocation à la nature in der sechzehnten Szene enthalten betrachtende sowie emotional-expressive Elemente, womit sie den Arien in einer Oper ähneln.

Zur Erweiterung der literarischen Vorlagen kommt es in den Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' neben den textbasierten Ergänzungen auch durch die eben schon beispielhaft erwähnten reinen Instrumentalstücke. Sie führen zum Teil die Handlung fort und veranschaulichen diese sowie die jeweils vorherrschende Atmosphäre. Insbesondere bei Berlioz werden aber auch aus anderen Gründen Orchesterpartien eingefügt, wie die Beispiele der publikumswirksamen *Marche hongroise* und der parodistischen Amen-Fuge zeigen.

Hinsichtlich der Textübernahmen aus den literarischen Vorlagen Dantes bzw. Goethes stellen neben der Analyse ihrer Anordnung – insbesondere in Bezug auf Umstellungen und Abweichungen von der bei Dante und Goethe bestehenden Handlungsabfolge – sowie von Abänderungen der Texte Reduktionen einen wichtigen Untersuchungspunkt dar. Da die Darbietung von gesungenem Text im Vergleich zu gesprochenem deutlich mehr Zeit in Anspruch nimmt, liegt es auf der Hand, dass die Komponisten bei der Musikalisierung größerer literarischer Werke wie Dantes *Vita Nova* oder Goethes *Faust* Kürzungen vornehmen müssen. Die Handlung muss also reduziert werden, indem Handlungsstränge gestrichen oder einzelne Handlungselemente ausgelassen werden bzw. der Handlungsverlauf gerafft wird. Gleichzeitig erfordert die aus aufführungspraktischen Gründen begrenzte Anzahl von Solisten im Oratorium die Reduktion der Figuren, was entweder durch Streichen einzelner Rollen oder durch Zusammenfassen von Nebenfiguren in eine Gruppe, deren Verkörperung dann der Chor übernehmen kann, erreicht wird. Handlungs- und Figurenreduktion bedingen sich zudem oft gegenseitig, da beispielsweise mit dem Weglassen von Nebenhandlungen auch darin enthaltene Rollen entfallen.

In Bezug auf *La Vita Nuova* ist es besonders bemerkenswert, dass durch den Verzicht auf Übernahmen aus den Prosatexten die Stimme des Erzählers entfällt und nur die des lyrischen Ich in das Oratorium übernommen wird. Dadurch wird einerseits die analytische Kommentierung der Gedichte ausgeschlossen, andererseits wird die Aussage der Gedichte zum Teil unspezifischer, da zwar

der grobe Handlungsrahmen nachgezeichnet, jedoch nicht mehr in allen Fällen das die Dichtung anregende Ereignis direkt genannt wird. Die Auslassungen des Komponisten führen insgesamt zu einer vereinfachten Darstellung der Liebesgeschichte, bei der Beatrice und ihr Lob sowie die Klage über ihren Tod im Mittelpunkt stehen. Negative Erlebnisse wie die bei Dante geschilderte Grußverweigerung durch die Angebetete oder der zu ertragende Spott sowie die dadurch ausgelösten Gefühle des Erzählers, also die bitteren Seiten der unerfüllten Liebe, kommen nicht vor. Darüber hinaus verzichtet Wolf-Ferrari auf die Darstellung der Visionen des Erzählers, die Dantes Werk durchziehen. Eine eventuell notwendige solistische Besetzung Amors, der darin immer wieder als Personifikation der Liebe auftritt, umgeht der Komponist somit ebenso. Zudem liegt insofern eine Raffung der Handlung vor, als zunächst das Lob Beatrices und dann die Trauer über ihren Tod durch ausgewählte Gedichte dargestellt werden, also nicht alle Lob- und Klagegedichte der *Vita Nova* bei Wolf-Ferrari Verwendung finden.

Der Umfang der Auslassungen und Kürzungen in Berlioz' *La Damnation de Faust* ist ähnlich groß. Bereits die drei dem Goetheschen Drama vorangestellten Prologe werden nicht in das Oratorium übernommen. Günter Schnitzler formuliert die sich daraus ergebenden Konsequenzen wie folgt: «Berlioz spitzt den Fragehorizont von vornherein auf eine bestimmte Gestalt zu. Es geht ihm nicht mehr um einen weltumfassenden Entwurf, sondern er verzichtet auf das Kosmische und das Exemplarische des Goetheschen Faust» (2004: 57). Bei Berlioz steht darüber hinaus der Teil der Gretchen-Tragödie aus Goethes *Faust* klar im Zentrum, auch wenn sich eine starke Raffung der Geschehnisse erkennen lässt. Die Gelehrten-Tragödie entfällt hingegen weitgehend. Lediglich einzelne darin enthaltene Elemente wie der Selbstmordversuch Fausts, der Soldaten-, Bauern- und Geisterchor sowie der Teufelspakt werden in das Libretto der *Damnation* integriert.

Die Dichotomie von Abweichungen einerseits und Orientierung an der literarischen Vorlage andererseits entspricht der von Kuon für kreative Rezeption im Allgemeinen getroffenen Aussage: «Kreative Rezeption, wenn sie gelingt, ist immer Nähe und Ferne zugleich» (1996: 316). Das lässt sich mit Blick auf die

Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' bestätigen. Während *La Vita Nuova* wegen der häufig unveränderten Übernahme der Gedichttexte aus Dantes *libello* der Vorlage zwar sehr nahe steht, ist der komplette Wegfall der Prosapassagen und des Erzählers im Oratorium ein sehr deutlicher Unterschied. Ähnlich verhält es sich im Fall von *La Damnation de Faust*, wo zwar wörtliche Textübernahmen sowie zahlreiche Handlungselemente mit Goethes Drama übereinstimmen, der Titel des Oratoriums jedoch bereits auf das abweichende Ende bei Berlioz verweist.

Durch die dargestellten Auslassungen und Handlungskürzungen entfallen in den Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' außerdem handlungsverbindende Elemente im Bereich der Symbolik. Während im Fall von *La Vita Nuova* beispielsweise die Zahlensymbolik, die sich durch Dantes *libello* hindurchzieht und bei der insbesondere der Zahl neun große Bedeutung zukommt (cf. Carrai 2006: 46 et seq.), nicht in das Oratorium übernommen wird, finden sich in *La Damnation de Faust* bei Goethe verwendete Leit motive wie der Mond, Gold oder die Gegensatzpaare Licht und Finsternis sowie Feuchtigkeit und Trockenheit (cf. Sudau 1998: 145-154) nicht wieder. Es entstehen jedoch neue Verknüpfungen – bei Berlioz beispielsweise durch die Naturmotivik oder die Tageszeiten-Isotopie – sowie selbstverständlich durch die Musik.

In dieser Hinsicht kommt insbesondere dem Orchester eine wichtige Rolle zu, das die einzelnen Nummern der Oratorien durch Vorweg- und Wiederaufnahmen sowie mit Hilfe von Leitmotiven verknüpft. Darüber hinaus setzen beide Komponisten das Orchester für tonmalerische Effekte beispielsweise bei Naturschilderungen ein. Ein eindrucksvolles Beispiel aus *La Vita Nuova* ist diesbezüglich auch die Generalpause in der elften Nummer *La Morte*, welche die Todesstille wahrhaftig zum Ausdruck bringt. In *La Damnation de Faust* ist die Einbettung des Teufelpaktes in eine Jagdszene als besonders interessantes Element hervorzuheben, wodurch bereits auf den in der darauf folgenden Szene dargestellten Höllenritt durch die Luft vorausgedeutet wird, der mit seinen wäherndessen auftretenden Geistererscheinungen an den Mythos der Wilden Jagd erinnert. Auch darin wird das Orchester klangmalerisch eingesetzt, da die in den

Geigen fortlaufende Figur aus einer Achtel- und zwei Sechzehntelnoten den Hufschlag der Pferde nachahmt (cf. Volbach 1895: 24). Eine weitere Funktion des Orchesters ist es, Emotionen zu vermitteln und Stimmungen zu schaffen. Eine wichtige Rolle spielen dabei Tempo, Dynamik und Klangfarben, wobei häufig auch auf den effektvollen Einsatz von Kontrasten zurückgegriffen wird. Wolf-Ferrari gestaltet auf diese Weise vor allem die Unterschiede zwischen Lob- und Klageliedern, Erde und Himmel, Leben und Tod. Die Musik dient ihm also insbesondere dazu, Atmosphäre zu schaffen, wobei er im Lauf des Oratoriums unterschiedlichste Gefühlszustände entfaltet, die im wahrsten Sinne des Wortes von 'himmelhoch jauchzend' bis 'zu Tode betrübt' reichen. Auch in den rein instrumentalen Nummern des Oratoriums kann man dieses Spektrum wiedererkennen, wenn man nur die himmlische *Danza degli angeli* mit der gedrückten Stimmung des zu Beginn des Intermezzo stehenden *Preludio* oder gar mit der Darstellung des Todes in der elften Nummer vergleicht. Auch in Berlioz' *La Damnation de Faust* trägt das Orchester zum jeweiligen Ambiente bei. So herrscht beispielsweise in der *Marche hongroise* ein ungarisch-folkloristisches Kolorit vor (cf. o.V. 1995: 66) und die Klangfarbe von Marguerites Lied vom König in Thule, das mit einem langen Seufzer schließt, wirkt ebenso wie dessen Melodie mit der wiederkehrenden übermäßigen Quarte fremdländisch (cf. Volbach 1895: 19). Eine besondere Rolle kommt dem Orchester darüber hinaus bei Berlioz zu, da es in der *Damnation de Faust* gewissermaßen immer wieder als «substitut de l'action scénique» (Didier 2004: 566) fungiert, was sich insbesondere in der Gestaltung räumlicher Wirkungen zeigt. Das offensichtlichste Beispiel hierfür ist die achte Szene mit den Chören der Soldaten und Studenten, zu der Hermann Kretzschmar bemerkt: «Schön an ihr ist [...] das Vor- und das Nachspiel des Orchesters, das sehr naturgetreu malt, wie sich die Masse nähert und wie sie wieder in der Ferne verschwindet» (1914: 16).

Ähnlich wie das Orchester trägt auch der Chor in *La Damnation de Faust* dazu bei, eine imaginäre Szenerie zu erschaffen. Vor dem inneren Auge des Hörers erscheinen beispielsweise die tanzenden Landleute beim Bauernchor, die Zechbrüder in Auerbachs Keller, die Gnome und Sylphen, die sich um den

schlafenden Faust scharen, die marschierenden Soldaten, welche auf die singenden Studenten treffen sowie die von Méphistophélès herbeigerufenen Irrlichter. Die betende Landbevölkerung in der *Course à l'abîme* wird zum Hindernis für die Reiter, welche in der nächsten Szene von den in ihrer höllischen Sprache singenden Dämonen empfangen werden, bevor im Epilog die himmlischen Geister zu Wort kommen. Der Chor verkörpert in Berlioz' Oratorium also stets bestimmte Figurengruppen, seine dramatische Funktion überwiegt folglich. Während im Fall des *Faust* bereits Chöre in der literarischen Vorlage enthalten sind, finden sich in Dantes *Vita Nova* keine vergleichbaren chorischen Elemente. Aufgrund dieser Beobachtung lassen sich bereits Unterschiede im Einsatz des Chores bei Berlioz und Wolf-Ferrari vermuten. Im Vergleich zu *La Damnation de Faust* erscheint der Choreinsatz in *La Vita Nuova* differenzierter. In ähnlicher Weise wie Berlioz setzt Wolf-Ferrari den Chor – bzw. an dieser Stelle lediglich die Frauenstimmen – in der neunten Nummer ein, wo er die Gruppe der Frauen verkörpert, aus deren Sicht im zugrunde liegenden Sonett ihre Reaktion auf die Trauer des Erzählers nach dem Tod von Beatrices Vater wiedergegeben ist. Darüber hinaus hat der Chor in *La Vita Nuova* u. a. eine kommentierende Funktion, z. B. gegen Ende der ersten Nummer, wo auf den vorangegangenen, vom Solisten gesungenen Text Bezug genommen und die Liebe als dessen zentrales Thema hervorgehoben wird. In der zweiten Nummer teilt der Komponist den Text der zugrunde liegenden *ballata* zwischen dem Baritonisten und dem Chor auf. Dadurch wird verdeutlicht, dass das darin enthaltene Lob der Frau nicht nur der subjektiven Ansicht des lyrischen Ich bzw. der Figur des Solo-Baritons entspricht, sondern diese Meinung auch auf kollektiver Ebene Gültigkeit besitzt. Außerdem bildet Wolf-Ferrari damit die im Text enthaltene Aufforderung «Tutto lo mondo canti!» (1902: 38f.) nach. Eine eher erzählende Funktion kommt dem Chor hingegen in der sechsten Nummer von *La Vita Nuova* zu. Hier gibt er zwar die Worte des Engels bzw. Gottes wieder, jedoch nimmt er nicht deren Rolle ein, was durch die redeeinleitenden Passagen «Angelo clama in divino intelletto / e dice» (ibid.: 71 et seq.) bzw. «[...] che parla Iddio che di Madonna intenede» (ibid.: 86 et seq.) verdeutlicht wird.

Dass Chor und Solisten nicht nur abwechselnd auftreten, sondern wie eben erwähnt auch gemeinsame Nummern haben, zeichnet beide hier analysierten Oratorien aus. Im Hinblick auf die Solisten ist die Charakterisierung Fausts bei Berlioz besonders erwähnenswert, da sie deutlich von Goethes Faust-Konzeption abweicht. Faust ist bei Berlioz eher ein Künstler als ein Wissenschaftler (cf. Kreuzer 2003: 112) und «in radikalem Gegensatz zu Goethes Figur kein Mann der Tat» (Gerhard 1993: 23 et seq.). Im Gegenteil: Aufgrund ihres träumerischen und leidenden Charakters verkörpert Berlioz' Faust-Figur den romantischen Typus *par excellence*, der – wie z. B. auch in vielen der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns – schließlich zugrunde gehen muss (cf. Bunke 2001: 90). Durch diese von der literarischen Vorlage abweichende Gestaltung der Charakterisierung der Hauptfigur steht «[n]icht das Allgemein-Menschliche, sondern die Ich-Problematik dieses romantischen Helden [...] eindeutig im Vordergrund» (ibid.: 164).

Die Eingriffe der Komponisten in die Textgrundlagen haben also durchaus auch Auswirkungen, die nicht durch andere Veränderungen wie die genannten Hinzufügungen oder Umstellungen relativiert werden, sondern zu einer bewussten Umwandlung der Werke führen. Bei beiden hier untersuchten Oratorien lassen sich – wenn auch zum Teil aus unterschiedlichen Gründen – Tendenzen einer Romantisierung der Vorlagen erkennen. Dazu zählt beispielsweise das Beifügen von Naturelementen, das in der *Vita Nuova* durch die Hinzunahme der *ballata Fresca rosa novella* ebenso erkennbar ist wie bei Fausts Naturbetrachtung zu Beginn der *Damnation de Faust*. Als typisch romantisch kann vor allem bei Wolf-Ferrari auch die im Zentrum des Oratoriums stehende Beschreibung verschiedener Gefühlszustände gelten, die sich in der Auswahl der Gedichte für das Libretto abzeichnet und zu deren Gunsten auf die Übernahme narrativer Elemente aus der *Vita Nova* verzichtet wurde. Bei Berlioz trägt neben der Charakterisierung Fausts, die mit Bunke bereits als typisch romantisch eingeordnet wurde, auch die ausführliche Beschreibung der Höllenfahrt mit den darin auftretenden Dämonen zur Romantisierung des Oratoriums bei. Eine weitere, der romantischen Ästhetik zuzuschreibende Komponente von *La Damnation de Faust* ist die Einführung des Doppeltraummotivs, d. h. dass Faust und Marguerite vonein-

ander träumen (cf. *ibid.*: 198). Im Hinblick auf Wolf-Ferraris Oratorium erstaunt es, dass die in Dantes *Vita Nova* mehrfach enthaltenen Visionen den Komponisten nicht ebenfalls dazu angeregt haben, sie in sein Oratorium aufzunehmen. Allerdings lässt sich auch im Fall von *La Damnation de Faust* beobachten, dass Berlioz Szenen wie die *Hexenküche* oder die *Walpurgisnacht* aus Goethes *Faust* auslöst, obwohl deren Anlage – trotz der Ablehnung der Romantik durch den Dichter – als romantisch beschrieben werden kann (cf. Sudau 1998: 173 et seq.).

4. Einordnung der intermedialen Bezüge

Die Veränderungen, die Wolf-Ferrari und Berlioz bei der Bearbeitung der literarischen Vorlagen vornehmen, sind zum Teil – ganz im Sinne einer wahrhaft ‘kreativen Rezeption’ – als Ausdruck der künstlerischen Freiheit der Komponisten zu werten, lassen sich zum Teil aber auch auf den bei einer Vertonung stattfindenden Medienwechsel zurückführen. Die große Anzahl der Eingriffe in die Vorlagen verdeutlicht allerdings, dass man von ‘Vertonung’ vielmehr nur im Hinblick auf die Libretti, aber nicht unbedingt hinsichtlich des jeweils zugrunde liegenden Werks Dantes bzw. Goethes sprechen kann. Man könnte stattdessen den Begriff der Musikalisierung der literarischen Vorlagen verwenden. Damit ist hier jedoch nicht die Musikalisierung von Literatur in dem Sinn gemeint, dass Musik verbalisiert wird, indem beispielsweise eine Komposition im Zentrum literarischer Texte steht oder letztere in ihrer Struktur musikalische Formen wie z. B. die der Sonate, der Fuge oder des Rondos nachbilden bzw. die Sprache durch bewusst eingesetzte Klangeffekte musikalisiert wird. Steven Paul Scher fasst diese Verfahren unter den Schlagworten ‘verbal music’, ‘musical structures and techniques’ und ‘word music’ in seiner Übersicht über die Beziehungen zwischen Musik und Literatur im Punkt ‘music in literature’ zusammen. Dem steht die Literarisierung von Musik in der Programmmusik bzw. unter dem Oberbegriff ‘literature in music’ gegenüber. Dazwischen gruppiert Scher die Kategorie

‘music and literature’, zu der er die gesamte Vokalmusik zählt und in die somit auch die beiden Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz’ fallen (cf. 1982: 237).

Wegen der starken Veränderungen der literarischen Werke, welche die Komponisten im Rahmen der Musikalisierung vornehmen, muss nicht nur der Begriff ‘Vertonung’ hinterfragt werden, sondern es scheint auch das translationswissenschaftliche Konzept der ‘intersemiotischen Übersetzung’ nicht passend zu sein. Dieser Begriff wurde von Roman Jakobson geprägt, der unter intersemiotischer Übersetzung bzw. Transmutation die ‘Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch Zeichen nicht-sprachlicher Zeichensysteme’ versteht und sie von zwei anderen Arten der Übersetzung abgrenzt, nämlich der innersprachlichen Übersetzung oder Paraphrase und der zwischensprachlichen Übersetzung, die für ihn die ‘Übersetzung im eigentlichen Sinne’ ist (cf. 1988: 483). Die Vertonung wird in der Translationswissenschaft häufig als Beispiel für einen intersemiotischen Übersetzungsprozess genannt, es gibt aber auch kritische Stimmen, die die Verwendung des Übersetzungsbegriffs im Fall von derartigen Adaptionen hinterfragen. Annette Kopetzki macht beispielsweise darauf aufmerksam, dass «[b]ei Übersetzungen [...] die Forderung nach Äquivalenz eine ungleich bedeutendere Rolle [spielt] als die Werktreue bei Bearbeitungen» (2015: 75 et seq.). Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass bereits Jakobson selbst am Ende seines Aufsatzes, in dem er den Begriff der ‘intersemiotischen Übersetzung’ eingeführt hat, Dichtung generell als unübersetzbar qualifiziert und darauf hinweist, dass somit bei literarischen Werken stets nur

[...] schöpferische Übertragung [möglich ist]: entweder die innersprachliche – von einer dichterischen Form in eine andere – oder die zwischensprachliche – von einer Sprache in eine andere – oder schließlich die intersemiotische Übertragung – von einem Zeichensystem in ein anderes, zum Beispiel von der Sprachkunst in die Musik, den Tanz, den Film oder die Malerei (1988: 490).

Vor dem Hintergrund der Intermedialitätsforschung ist es zudem möglich, die Werke im Rahmen des Intermedialitätsbegriffs typologisch zu verorten. Intermedialität kann man im Hinblick auf deren Genese in Bezug auf Quantität, Quali-

tät und Intensität der intermedialen Bezüge sowie hinsichtlich einer eventuellen Dominanzbildung untersuchen (cf. Wolf 2008a: 327). Im Fall von *La Vita Nuova* und von *La Damnation de Faust* ist die Genese der Intermedialität überwiegend sekundär, da sie erst durch die Auseinandersetzung der Komponisten mit den älteren Werken der Dichter zustande kommt. Das trifft jedoch nicht auf die von Berlioz selbst verfassten Textpassagen zu, da hier die Intermedialität bereits im Schaffensprozess angelegt ist. Dass Berlioz' musikalische Einfälle dabei seinem Text bisweilen vorangegangen sind, beschreibt er in seinen Memoiren: «Une fois lancé, je fis les vers qui me manquaient au fur et à mesure que me venaient les idées musicales [...]» (1991: 489).

Bei der Quantität von intermedialen Bezugnahmen kann man zwischen partieller und totaler Intermedialität unterscheiden. Als Beispiele aus dem Bereich der intermedialen Bezüge zwischen Literatur und Musik nennt Werner Wolf für Ersteres das Drama mit Liedeinlagen, für Letzteres die Oper (cf. 2008a: 327). Partielle Intermedialität kommt aber auch bei musikalischen Werken vor, die auf literarische Vorlagen zurückgreifen – beispielsweise im Fall der Operette, welche sich durch gesprochene Textpassagen auszeichnet. Totale Intermedialität liegt auch bei Oratorien und somit bei den hier untersuchten Beispielen vor. Obwohl einzelne Nummern der Werke reine Instrumentalstücke sind, kann von totaler Intermedialität gesprochen werden, da diese Stücke nicht nur beliebig austauschbare Zwischenspiele darstellen, sondern auf die vorausgehende oder folgende Handlung bezogen sind. Hier kann die Qualität der Intermedialität – wie beispielsweise auch im Fall von Programmmusik – als verdeckt bezeichnet werden (cf. Wolf 2008b: 522). Im Oratorium bildet diese Art der Intermedialität jedoch eher die Ausnahme. Auf die Werke Wolf-Ferraris und Berlioz' in ihrer Gesamtheit bezogen ist die Qualität der Intermedialität vielmehr als manifest zu beschreiben, da die Medien Text bzw. Literatur und Musik in der Mehrzahl der Nummern, aus denen sich die Kompositionen zusammensetzen, beide klar erkennbar sind. Vokalmusik kann darum generell als multimedial charakterisiert werden (cf. *ibid.*).

Etwas schwieriger ist die Beschreibung der Intensität des intermedialen Bezuges. Wolf siedelt sie mit Beispielen aus dem Bereich der Musik-Text-Beziehungen «zwischen den Polen ‘Kontiguität’, z. B. im Nebeneinander von Text und Musik im Kinderlied, und ‘Synthese’, z. B. in einer Wagneroper» (2008a: 327) an. Während im Kinderlied eher einfache Strukturen vorherrschen, es in der Regel in einer einzigen Tonart steht, meist ein Ton pro Silbe gesungen wird und die Melodie zwar durch die Tradition überliefert ist, prinzipiell aber austauschbar wäre, sind die Strukturen einer Oper wesentlich komplexer. Hier können auch innerhalb eines Stückes Tonartenwechsel auftreten, die oft auf den Text bezogen sind. Wegen der werkimmanenten Zusammenhänge kann die Tonhöhe beispielsweise einer einzelnen Arie nicht ohne weiteres verändert werden. Der im Vergleich zum Kinderlied stärkere Bezug von Musik und Text kann sich auch in der Ausgestaltung bestimmter Textstellen zeigen, wobei auch mehrere Töne melismatisch auf eine Silbe fallen können. Diese Überlegungen verdeutlichen bereits, dass eine ausführliche Untersuchung der Intensität des intermedialen Bezuges in Wolf-Ferraris und Berlioz’ Oratorien eine detaillierte musikalische Analyse der Werke erfordern würde, welche in diesem Rahmen aber nicht geleistet werden kann. Tonartenwechsel innerhalb einzelner Nummern der Oratorien liegen jedoch beispielsweise durchaus vor. Darüber hinaus beziehen sich zum Teil nur auf dem Höreindruck beruhende Beobachtungen, die in den folgenden Abschnitten dargelegt werden, u. a. auf Stellen, an denen die Musik den Text lautmalerisch verdeutlicht. Es weist also einiges darauf hin, dass sich die Intensität des intermedialen Bezuges in *La Vita Nuova* und *La Damnation de Faust* eher dem Pol der Synthese annähert. Mit Sicherheit ist sie aber höher anzusetzen, als beispielsweise im Fall eines Kinderliedes.

Schließlich kann Intermedialität noch hinsichtlich einer möglichen Dominanzbildung eines der beteiligten Medien untersucht werden. Im Fall von verdeckter oder partieller Intermedialität ist das dominierende Medium eindeutig zu erkennen. Liegt jedoch wie in den beiden hier untersuchten Oratorien weitgehend manifeste und totale Intermedialität vor, muss der Frage, ob Text und Musik darin gleichgestellt sind oder ob eventuell einem Medium größere Bedeutung

zukommt, nachgegangen werden. Die Analysen der Oratorien weisen darauf hin, dass bei Wolf-Ferrari und Berlioz überwiegend die Musik den Vorrang hat. Das zeigt neben den zahlreichen Auslassungen und Änderungen der literarischen Vorlagen z. B. bei Berlioz sehr deutlich die Aufnahme der *Marche hongroise* in die *Damnation de Faust*. Der Wunsch des Komponisten, dieses Stück in das Oratorium zu integrieren, hat nicht nur zum Verfassen eines einleitenden Textes, sondern auch zur Verlegung des kompletten ersten Teiles der *Damnation* nach Ungarn geführt. Bei Kompositionen aus der Epoche der Romantik, in der die Tonkunst generell der Sprache übergeordnet wird (cf. Valk 2008: 14), und mit Blick auf die oben konstatierte, erkennbare Romantisierung der Oratorien ist die Dominanz der Musik jedoch wenig verwunderlich.

Obwohl die literarischen Werke Dantes und Goethes die Grundlage für die Kompositionen Wolf-Ferraris und Berlioz' liefern, scheint es daher passender, statt von einer Musikalisierung der Literatur in den vorliegenden Fällen vielmehr von einer Literarisierung der Musik zu sprechen. Denkt man an das Schema der Beziehungen zwischen Literatur und Musik von Scher zurück, wird deutlich, dass dort von Literarisierung von Musik im Hinblick auf Programmmusik die Rede ist, die der Kategorie 'literature in music' zugerechnet wird. Der umgekehrte Prozess, die Musikalisierung von Literatur, bezieht sich für ihn auf Werke, die der entgegengesetzten Kategorie 'music in literature' angehören. Für die dazwischen liegende dritte Kategorie, 'music and literature', macht er keine Aussage, ob die darin enthaltene Vokalmusik für die Musikalisierung von Literatur oder für die Literarisierung von Musik steht. Während es zunächst plausibel erscheint, dass es sich in diesen Fällen eher um Beispiele der Musikalisierung von Literatur handelt, da in der Regel der Text zuerst vorliegt, bevor er vertont wird, zeigen die beispielhaft betrachteten Oratorien, dass es auch Vokalmusik gibt, bei der eher von einer Literarisierung von Musik gesprochen werden sollte. Die Kategorie 'music and literature' fasst also offensichtlich sehr unterschiedliche Vokalwerke zusammen, unter denen sich Beispiele für beide im Grenzbereich zwischen Literatur und Musik möglichen intermedialen Prozesse finden lassen. Eine weitere Differenzierung dieser Kategorie scheint daher angebracht. Dafür

spricht auch, dass die Kategorie Vokalmusik eine Vielzahl sehr unterschiedlicher musikalischer Formen – vom Kinderlied über das Kunstlied bis hin zu Oper und Oratorium, um nur einige Beispiele zu nennen – umfasst. Da Vokalwerke durch die Vereinigung von Text und Musik immer intermediale Kompositionen sind, kann die Frage nach der möglichen Dominanz eines der beteiligten Medien bei der Differenzierung der Kategorie ‘music and literature’ behilflich sein. Während bei den Kategorien ‘literature in music’ und ‘music in literature’ verdeckte Intermedialität vorliegt, also auf den ersten Blick nur ein Medium erkenntlich ist, welches somit eindeutig dominiert, liegt im Fall von Vokalmusik stets manifeste Intermedialität vor. Das sagt jedoch noch nichts über eine mögliche Dominanzbildung zwischen den beteiligten Medien aus. Es liegt nun nahe, die Kategorie ‘music and literature’ durch eine Unterscheidung zwischen Literaturvertonung im engen Sinn, bei der sich die Musik der Literatur unterordnet bzw. es zu keiner eindeutigen Dominanz eines Mediums kommt, und freieren Bearbeitungen zu unterscheiden, bei denen die Musik zum dominierenden Medium wird. Ein Beispiel für den ersten Fall sind Rezitative, bei denen die musikalische Gestaltung dem Text sehr eng folgt. Hier könnte man also eher von einer Musikalisierung der textlichen Vorlage sprechen, auch wenn am Ende des Prozesses ein Musikstück steht und kein literarisches Werk, wie es die Verwendung des Ausdrucks ‘Musikalisierung von Literatur’ bei Scher bisher impliziert. Bei freieren Bearbeitungen, zu denen beispielsweise Wolf-Ferraris *La Vita Nuova* und Berlioz’ *La Damnation de Faust* zählen würden, dominiert hingegen im Ganzen gesehen die Musik, so dass – analog zur bisherigen Verwendung des Ausdrucks im Hinblick auf Programmmusik – von einer Literarisierung der Musik gesprochen werden kann.

Für Komponisten wie Wolf-Ferrari und Berlioz steht also die Musik und nicht der Anspruch im Vordergrund, möglichst viele Aspekte der Vorlage zu erhalten. In translationswissenschaftlicher Terminologie gesprochen bedeutet dies, dass es ihnen bei der intermedialen Transposition nicht darum geht, so viele Äquivalenzanforderungen wie möglich zu erfüllen. Es liegt zwar in der Natur von Übersetzungen, dass nie alle Äquivalenzanforderungen gleichermaßen

ßen erfüllt werden können (cf. Koller 1997: 266). Gleichzeitig kann aber nicht mehr von einer (intersemiotischen) Übersetzung gesprochen werden, wenn nur noch sporadisch auf die Herstellung von Äquivalenzen geachtet wird. Ob ein Werk weiter von seiner Vorlage abweicht, als es beispielsweise aufgrund eines Medienwechsels unbedingt erforderlich ist, kann nur für den jeweiligen Einzelfall entschieden werden. Die Oratorien Wolf-Ferraris und Berlioz' als intersemiotische Übersetzungen der literarischen Vorlagen Dantes und Goethes zu betrachten, erscheint jedoch problematisch, da die erkennbare Dominanz der Musik dazu führt, dass die Werktreue im Hinblick auf die jeweilige Textgrundlage in den Hintergrund tritt.

Zur besseren Beschreibung dieser intermedialen Werke, die Literatur und Musik vereinen und formal dem Oratorium nahestehen, bietet sich die Verwendung des Begriffs 'Oratorische Dichtung' in Analogie zur von Franz Liszt eingeführten Gattungsbezeichnung 'Symphonische Dichtung' an, die den «Anspruch auf den ästhetischen Rang der Symphonie und [...] zugleich die neue Qualität der Verbindung von Literatur und Musik zum Ausdruck [bringt]» (Altenburg 1998: 155). Für Wolf-Ferraris *La Vita Nuova* und Berlioz' *La Damnation de Faust* haben die vorangegangenen Analysen gezeigt, dass sie den ästhetischen Rang eines Oratoriums besitzen und Beispiele für literarisierte Vokalmusik darstellen.

5. Fazit

Auch wenn derartige durch intermediale Transposition entstandene Werke in enger Beziehung zu ihrer literarischen Vorlage stehen, darf man nicht aus dem Blick verlieren, dass es sich bei den auf diese Weise entstandenen Kompositionen immer um eigenständige Kunstwerke handelt, die als solche betrachtet werden müssen. Dass Änderungen insbesondere dann unabdingbar sind, wenn es darum geht, umfangreiche literarische Werke in große musikalische Formen zu bringen, hat die exemplarische Betrachtung der Oratorien *La Vita Nuova* und

La Damnation de Faust im Vergleich zu ihrer jeweiligen literarischen Vorlage veranschaulicht. Es versteht sich von selbst, dass Aussage und Wirkung der Ursprungswerke von den oft weit reichenden Eingriffen der Komponisten nicht unangetastet bleiben. Gleichzeitig ergeben sich durch die bei der Bearbeitung vorgenommenen Ergänzungen, Veränderungen und Auslassungen aber auch neue Zusammenhänge. Vor dem Hintergrund der äußerst vielgestaltigen Beziehungen zwischen Musik und Literatur, die sich an den hier vorgestellten Beispielen manifestiert haben, wird deutlich, dass bisherige Theorien zu Intermedialität und intersemiotischer Übersetzung diese Relationen nur ansatzweise beschreiben können. Vor allem für den Bereich der Vokalmusik scheint eine weitere Differenzierung der bisher vorliegenden Klassifikationsmodelle vonnöten.

Bibliographie

- Altenburg, Detlef. 1998. «Symphonische Dichtung». In: Friedrich Blume, Ludwig Finscher, Britta Constapel (edd.): *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil, Vol. 9. Kassel et al.: Bärenreiter, 153-168.
- Auerbach, Erich. 1929. «Entdeckung Dantes in der Romantik». In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Vol. 7, N° 4, 682-692.
- Berlioz, Hector. 1978. *Correspondance générale*. Éditée sous la direction de Pierre Citron. Vol. 3, 1842-1850. Paris: Flammarion.
- , 1979. *La damnation de Faust*. In: Julian Rushton (ed.): *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*. Vol. 8a. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- , 1991. *Mémoires*. Édition présentée et annotée par Pierre Citron. [Paris]: Flammarion.
- Bunke, Carolin. 2001. *Zur Faust-Rezeption in der Musik des 19. Jahrhunderts. Goethes Dichtung und die Kompositionen von Hector Berlioz, Richard Wagner und Franz Liszt*. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach.
- Carrai, Stefano. 2006. *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*. Firenze: Olschki.
- De Rensis, Raffaello. 1937. *Ermanno Wolf-Ferrari. La sua vita d'artista*. Milano: Treves.
- Didier, Béatrice. 2004. «Berlioz et Faust». In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. 104, 561-573.
- Dömling, Wolfgang. 1979. *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke; mit 15 Notenbeispielen sowie den Libretti und Programmen in Französisch und Deutsch*. Stuttgart et al.: Reclam.
- Einstein, Alfred. 1992. *Die Romantik in der Musik*. Stuttgart: Metzler.
- Eisermann, Tobias. 1992. «Die *Ballata della Primavera* zwischen Guido und Dante. Ein neuer Attributionsvorschlag für Cavalcantis *Fresca rosa novella* (I)». In: *Deutsches Dante-Jahrbuch*. Vol 67., 103-133.

- Gerhard, Anselm. 1993. «Der Höllensturz der klassizistischen Opernästhetik. Berlioz' *«La Damnation de Faust»* und die Kunst der Entzauberung». In: Sergio Morabito (ed.): *Hector Berlioz. La damnation de Faust*. Stuttgart: Staatsoper, 22-29.
- Hofer, Hermann. 1986. «Faust als Frédéric Moreau bei Hector Berlioz: Der Text von *La Damnation de Faust*». In: Albert Gier (ed.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg: Winter, 221-238.
- Jakobson, Roman. 1988. «Linguistische Aspekte der Übersetzung». In: Elmar Hostenstein (ed.): *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 481-491.
- Koller, Werner. ⁵1997. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- Kopetzki, Annette. 2015. «Praxis und Theorie des literarischen Übersetzens. Neue Perspektiven». In: Albrecht Buschmann (ed.): *Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*. Berlin: De Gruyter, 69-84.
- Kretzschmar, Hermann. 1914. *Berlioz. Die Verdammung Fausts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kreutzer, Hans Joachim. 2003. *Faust. Mythos und Musik*. München: Beck.
- Kuon, Peter. 1993. *lo mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- 1996. «Die kreative Rezeption der *Divina Commedia* in Klassik und Romantik». In: Frank-Rutger Hausmann (ed.): «*Italien in Germanien*». *Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek. Schiller Museum, 24.-26. März 1994*. Tübingen: Narr, 300-317.
- Meier, Andreas. 1990. *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*. Frankfurt am Main u. a.: Lang.

- Morabito, Sergio. 1993. «Fausts Verdammnis. Notiz zum Verhältnis des Einzelnen zur Menge». In: Ders. (ed.): *Hector Berlioz. La damnation de Faust*. Stuttgart: Staatsoper, 44-47.
- O.V. ²1995. «La Damnation de Faust». In: Alfred Beaujean, Annette Retinski (edd.): *Harenberg Opernführer. Der Schlüssel zu 500 Opern, ihrer Handlung und Geschichte; mit CD-Empfehlungen der «Opernwelt»-Redaktion*. Dortmund: Harenberg, 65-67.
- Reinisch, Frank. 1982. *Das französische Oratorium von 1840 bis 1870*. Regensburg: Bosse.
- Rummenheller, Peter. 1989. *Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen*. München: Deutscher Taschenbuchverlag/Bärenreiter.
- Rushton, Julian. 1986. «Foreword». In: Ders. (ed.): *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*. Vol. 8b, La damnation de Faust: Supplement. Kassel u. a.: Bärenreiter, 455-461.
- Scher, Steven Paul. 1982. «Literature and Music». In: Jean-Pierre Barricelli, Joseph Gibaldi (edd.): *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 225-250.
- Schering, Arnold. 1966. *Geschichte des Oratoriums*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1911. Hildesheim: Olms.
- Schnitzler, Günter. 2004. «Zur Faust-Rezeption in der Musik der Romantik». In: Ders., Edelgard Spaude (edd.): *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten. Festschrift für Peter Andraschke zum 65. Geburtstag*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 37-71.
- Streicher, Johannes. 2007. «Wolf-Ferrari, Ermanno». In: Friedrich Blume, Ludwig Finscher, Britta Constapel (edd.): *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil, Vol. 17. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Sudau, Ralf. ²1998. *Johann Wolfgang von Goethe: Faust I und Faust II. Interpretation*. München: Oldenbourg.
- Valk, Thorsten. 2008. *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*. Frankfurt am Main: Klostermann.

- Volbach, Fritz. 1895. *Hector Berlioz: Faust's Verdammnis (La damnation de Faust)*. Frankfurt am Main: Bechhold.
- Wolf, Werner. ⁴2008a. «Intermedialität». In: Ansgar Nünning (ed.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart u. a.: Metzler, 327-328.
- ⁴2008b. «Musik und Literatur». In: Ansgar Nünning (ed.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart u. a.: Metzler, 521-523.
- Wolf-Ferrari, Ermanno. 1902. *Das neue Leben nach Worten von Dante Alighieri. Für Bariton- und Sopransolo, Chor, Orchester, Orgel und Pianoforte*. Op. 9. Hamburg u. a.: Rather.
- . 1982. *Briefe aus einem halben Jahrhundert*. Herausgegeben von Mark Lothar. München u. a.: Langen Müller.



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 978-3-946101-01-7

VERLAG DES PROMPTUS E.V.



9 783946 101017