

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2022



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2022

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2023



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2025
Oberntorwall 21, D-33602 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-2014-5
Print ISBN 978-3-8498-1870-8
E-Book ISBN 978-3-8498-1871-5
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de



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

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Auf s ä t z e	
Mario Zanicchi (Freiburg/Br.) Dostojewskij transmedial. Robert Wienes Stummfilm <i>Raskolnikow</i> (1923) und Hermann Scherers <i>Raskolnikoff-Mappe</i> (1922)	13
Annette Simonis (Gießen) Biodiversität und <i>World Literature</i> . Zur Literarisierung des Artensterbens am Beispiel des Riesenalks	41
Helmut Pillau (Heidesheim am Rhein) Der rigide Rationalist und der diskrete Revolutionär. Zu Walter Benjamins Auseinandersetzung mit dem Rationalismus des Stadtplaners Werner Hegemann	59
Beatrice Nickel (Bochum) <i>Amor coelestis, amor vulgaris</i> . Ficino und die Folgen	75
Alexandra Müller (Gießen) „Wie können Verse mit Acten sich vertragen?“ Reflexion von Büroarbeit in lyrischen Texten	97
Dennis Friedrichsen (Aalborg) Breaching the New Weird. Worldbuilding and Atmospheres in China Miéville’s <i>The City & The City</i>	127
D o s s i e r z u Q u i c k - R e s p o n s e A r t . H e r a u g e g e b e n v o n M a r t i n a K o p f & S a n d r a V l a s t a	
Martina Kopf (Mainz/Paris Nanterre) and Sandra Vlasta (Genua) Introduction. Towards Quick-Response Art: Production, Forms and Reception	153
Martina Kopf (Mainz/Paris-Nanterre) Quick-Response Literature in French and German Newspapers. The Corona Diaries of Marc Lambron, Leila Slimani and Thomas Glavinic as Quick-Reception Literature	161

Sascha Seiler (Mainz) Watching the Doomsday Clock. Quick-Response Art During the COVID-19 Pandemic. An essay	177
Marina Ortrud M. Hertrampf (Passau) French Calais Jungle Narratives or the Emergence of a New Form of Engaged Literature	187
Daniel Brandlechner (Wien) “Réagir à chaud”. Yanick Lahens’ Quick-Response Writing in the Context of Francophone Literature	199
Sandra Vlasta (Genua) Aesthetic and Narrative Strategies in Ali Smith’s Quick-Response Literature. The Seasonal Quartet (2016-2020)	213
 Tagung sberechtigt e	
Laura Kissler Blankensee-Colloquium <i>Sketches of Black Europe: Imagining Europe/ans in African and African Diasporic Narratives</i> , March 23-25, 2022, Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) Berlin	225
Magdalena Leichter/Yana Lyapova Autor:innenschaft und/als Arbeit: Zum Verhältnis von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen um 1800, 1900 und 2000, LFU Innsbruck, 15.-16.09.2022, Hybridtagung	233
 Rezensionen	
<i>Wortgebunden. Verbindlichkeit von Versprechen in Recht und Literatur</i> (von Nursan Celik)	241
Marius Reisener. <i>Die Männlichkeit des Romans. Funktionsgeschichtliche Perspektiven auf Leben, Form und Geschlecht in Romantheorien 1670- 1916</i> (von Riccardo Schöfberger)	244
<i>Lesen denken. Lektüre und/als Theorie</i> . Schwerpunktheft <i>Sprachkunst</i> (von Joachim Harst)	247

Elisabeth Stadlinger. <i>Carlo Gozzi in Russland. Zur Rezeptionsgeschichte aus zwei Jahrhunderten</i> (von Yana Lyapova)	250
Christiane Solte-Gresser. <i>Shoah-Träume. Vergleichende Studien zum Traum als Erzählverfahren</i> (von Magdalena Leichter)	256
Sigrid Sigurdsson – <i>Kartographie einer Reise. Geschichtserfahrung im offenen Archiv</i> (von Christoph Benjamin Schulz)	260
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	265

Liebe Mitglieder der DGAVL,

in der vorliegenden Ausgabe des Jahrbuchs *Komparatistik* können wir Ihnen wieder Aufsätze zu vielfältigen Forschungsfragen der Komparatistik und Rezensionen zu wissenschaftlichen Neuerscheinungen präsentieren. Darüber hinaus wird das diesjährige Jahrbuch aus aktuellem Anlass – am Ende einer lang andauernden Zeit der Pandemie – durch ein Dossier zum Thema „Quick-Response-Art“ bereichert, das Frau Dr. Martina Kopf und Frau Dr. Sandra Vlasta angeregt und betreut haben.

Außerdem sehen wir unserer nächsten Tagung, die in der Pfingstwoche 2023 an der Universität Potsdam stattfinden wird, vorfreudig entgegen und hoffen, möglichst vielen von Ihnen dort persönlich begegnen zu können.

Wir möchten Sie darüber hinaus nochmals darauf aufmerksam machen, dass der Vorstand der DGAVL für das Jahrbuch *Komparatistik* ein „Peer-Review-on-Demand“-Verfahren anbietet: Bei eingereichten Artikeln kann auf Wunsch des/der Verfasser/in vor der Publikation im Jahrbuch ein Double-Blind-Peer-Review durchgeführt werden, ein solcher Begutachtungsprozess bleibt jedoch optional. Zugleich möchten wir weiterhin an unserem bewährten Verfahren des unbürokratischen Forschungsaustauschs zwischen den Mitgliedern festhalten und eingesandte Aufsätze aus unserem Kreis, sofern nicht ausdrücklich anders gewünscht, zeitnah ohne Peer Review im Jahrbuch abdrucken. Alle Einreichungen werden natürlich wie bisher von den Herausgeber/innen sorgfältig und kritisch durchgesehen.

Wie immer möchten wir abschließend alle Mitglieder herzlich dazu einladen, für die nächste Ausgabe der *Komparatistik* Aufsätze, Rezensionen, Tagungsberichte sowie Miscellaneen mit Informationen zu aktuellen Forschungsvorhaben oder neuen Studiengängen einzureichen.

Mit besten Grüßen
Ihr/e

Annette Simonis
Martin Sexl
Alexandra Müller

Aufsätze

Mario Zanucchi (Freiburg/Br.)

Dostojewskij transmedial

Robert Wienes Stummfilm *Raskolnikow* (1923)
und Hermann Scherers *Raskolnikoff*-Mappe (1922)

Bekanntlich profitierte die Ästhetik des expressionistischen Stummfilms auf maßgebliche Weise von der bildenden Kunst. Das hochstilisierte und verzerrte Dekor¹ des ersten ‚expressionistischen‘ Films, des von Robert Wiene (1873-1938) gedrehten *Cabinets des Dr. Caligari* (1920), trivialisierte die Ästhetik der bildkünstlerischen Avantgarde – allen voran die Stadtbilder Lyonel Feiningers und Ludwig Meidners – auf so erfolgreiche Weise, dass es sie im Bewusstsein des Massenpublikums fast verdrängte.¹ Die expressionistische Verzerrung der Formen wurde im *Caligari*-Film als adäquater visueller Ausdruck für den Einbruch des Irrationalen und des Wahnsinns präsentiert. Dass dieser Einsatz der expressionistischen Formverzerrung, die sie beim großen Publikum erst populär machte,² keinen besonderen Anklang bei den genuinen Vertretern der Avantgarde finden konnte, ist nicht weiter überraschend. Sie schien doch gerade das bürgerliche Vorurteil über die ästhetische Moderne als Ausgeburt des Wahnsinns zu bestätigen.³

1 Entworfen wurde es von den Theatermalern und Filmarchitekten Walter Reimann (1894-1933), Hermann Warm (1889-1976) und Walter Röhrig (1892-1945). Sie waren allerdings – entgegen einer zählreichen Legende – selbst keine Exponenten der Avantgarde und gehörten auch nicht der Künstlergruppe des *Sturms* an (dazu mit wünschenswerter Deutlichkeit Jürgen Kasten. *Der expressionistische Film: abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählen?* Münster: MAKS-Publ. 1990, S. 43-44). Hermann Warm war ein Theatermaler und seit 1918 Hausarchitekt der kinematographischen Produktionsfirma Decla; Reimann und Röhrig waren freischaffende Filmarchitekten.

2 In einer satirischen Glosse mit dem bezeichnenden Titel *Aus dritter Hand* berichtet Rudolf Blümner, enger Mitarbeiter der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm*, von einem Galerie-Erlebnis, in welchem die Hierarchie zwischen Vor- und Nachbild invertiert erscheint: „In der Ausstellung des *Sturm* hing ein Gemälde von Lyonel Feininger. ‚Sieh mal, Lotte‘, sagte ein Besucher, ‚ganz wie Dr. Caligari!‘“ (Rudolf Blümner. *Aus dritter Hand*. In: *Der Sturm* 6 (1922), S. 96).

3 Vgl. das symptomatische Votum eines zeitgenössischen Rezensenten: „Man kann sich zur modernen Kunst stellen wie man will, in diesem Fall hat sie entschieden eine Berechtigung. Krankhafte Ausgeburten eines irren Geistes finden in diesen verzerrten, seltsam phantastischen Bildern einen zur höchsten Potenz gesteigerten Ausdruck“ (*Der Kinematograph* 686 vom 03.03.1920). Bezeichnend für die kritische Einstellung der Avantgarde-Künstler zu der im *Caligari*-Film vorgenommenen Pathologisierung der ästhetischen Moderne ist eine Stellungnahme von Blaise Cendrars, der *Caligari* vorwirft, die moderne Kunst zu diskreditieren: „*The Cabinet of Dr. Caligari* I don't like this film. Why? Because it is a film of misapprehension. [...] Casts discredit

Im Folgenden Beitrag möchte ich einem umgekehrten Fall von Transmedialität nachgehen,⁴ der als synergetischer Re-Import die Ausstrahlung der Stummfilmästhetik auf die spätrexpressionistische Kunst belegt: die Adaptation von Robert Wiens Stummfilm *Raskolnikow* (1923) im xylographischen *Raskolnikoff-Zyklus* (1926) des Schweizer Expressionisten Hermann Scherer (1893-1927).⁵

Zunächst soll Wiens Stummfilm selbst in seiner Dostojewskij-Transposition kurz besprochen und anschließend dessen transmediale Rezeption bei Scherer untersucht werden. Getragen wird der Aufsatz von einer doppelten, medienkomparatistischen und medienhistorischen Fragestellung. In medienkomparatistischer Perspektive⁶ gilt der Fokus des Beitrags einem Fall von Transmedialität, welche Literatur, Stummfilm und bildende Kunst betrifft. Gefragt wird nach den Differenzen, die aus der transmedialen Transposition des literarischen

on modern Art because the discipline of modern painters (Cubists) is not the hypersensibility of madmen but equilibrium, intensity and mental geometry“ (Blaise Cendrars. *Comment*. In: *Broom* 4. Juli [1924], S. 351). Der Kritiker Herbert Ihering kritisierte als erster die dem Filmdekor zugrundeliegende Gleichung von Expressionismus und Wahnsinn („Es ist bezeichnend, daß das Filmspiel *Das Kabinett des Dr. Caligari* von Carl Mayer und Hans Janowitz nur deshalb von der Regie expressionistisch durchgearbeitet wurde, weil es im – Irrenhause spielt. Man setzt also der Vorstellung der gesunden Wirklichkeit die Vorstellung der kranken Unwirklichkeit entgegen. Impressionismus ist da, wo man zurechnungsfähig, Expressionismus, wo man unzurechnungsfähig bleibt. Oder: der Wahnsinn als Entschuldigung für eine künstlerische Idee“. H. J. *Ein expressionistischer Film*. In: *Berliner Börsen-Courier* 101 [29. Februar 1920], S. 8).

4 Der Terminus ‚Transmedialität‘ wird im Folgenden im Sinne von Irina O. Rajewsky als Sammelbegriff für all diejenigen „medienunspezifische[n] Wanderphänomene“ verstanden, welche sich über festgelegte Mediengrenzen hinweg manifestieren und etwa „das Auftreten des gleichen Stoffs in unterschiedlichen Medien oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in unterschiedlichen Medien“ vorsehen (Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Franke 2002, S. 13). Im Unterschied zu Rajewsky allerdings, welche „die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums“ als für „die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts“ irrelevant einschätzt, wird im Folgenden durchaus Wert daraufgelegt, eine ‚transmediale Genealogie‘ des Medientransfers zu rekonstruieren, gerade als Grundlage des medienkomparatistischen Vergleichs.

5 Die von mir ausgewertete Filmkopie von *Raskolnikow*, aus welcher auch die im Bildanhang reproduzierten Bilder entnommen sind, stammt aus dem EYE Film Instituut Nederland (Amsterdam) und wurde 1991 von Mark Paul Meyer restauriert. Grundlage dafür bildeten eine Nitratkopie aus den Archiven des EYE sowie eine Acetatkopie aus den Archiven des Moskauer Gosfilmofond. Die im Anhang reproduzierten Tafeln aus Hermann Scherers *Raskolnikoff*-Mappe stammen aus dem Nachlass des Künstlers und werden im Folgenden mit der freundlichen Genehmigung von Peter Bosshart abgedruckt.

6 Für eine theoretische Reflexion über die Spezifika des medienkomparatistischen Ansatzes vgl. Lisa Gotto/Annette Simonis. *Medienkomparatistik – Aktualität und Aufgaben eines interdisziplinären Forschungsfelds*. In: *Medienkomparatistik* 1 (2019), S. 7-20.

Werkes in das filmische Medium und dann in die Druckgraphik gezeitigt werden. In historischer Perspektive soll Scherers *Raskolnikoff*-Zyklus vor dem Hintergrund der durchaus agonalen Wechselbeziehung zwischen Film und bildender Kunst im medialen Umbruch der zwanziger Jahre kontextualisiert werden, als der Siegeszug des Films das Bildmonopol der bildenden Kunst endgültig aufhob.

Robert Wienes Stummfilm *Raskolnikow* (1923)

Fjodor Dostojewskijs 1866 erschienener Roman *Verbrechen und Strafe* (*Преступление и наказание*), der im deutschen Expressionismus zum Gegenstand eines regelrechten Kults wurde, erfuhr 1922/23⁷ eine intermedial durchaus kongeniale Adaptation im Medium Film. Der im Oktober 1923 uraufgeführte Stummfilm *Raskolnikow* des *Caligari*-Regisseurs Robert Wiene gehört in der Tat zu den Meilensteinen des expressionistischen Films.⁸ Er markierte zugleich den Höhepunkt der Dostojewskij-Verehrung, welche die expressionistische Generation an den Tag legte.⁹

Nicht erst Scherers Dostojewskij-Mappe, sondern bereits Wienes Stummfilm liefert eine expressionistische Überformung des russischen Romans. Zu verdanken ist dies allerdings weniger der Schauspielästhetik als vielmehr der

7 Die Dreharbeiten begannen im August 1922. Gezeitigt wurde der Film im Berliner Mozartsaal am 27.10.1923.

8 Dazu das Standardwerk von Jürgen Kasten. *Der expressionistische Film*, S. 79-86 (*Raskolnikow*). Vgl. auch Uli Jung/Walter Schatzberger. *Robert Wiene: der Caligari-Regisseur*. Berlin: Henschel 1995, S. 101-107.

9 Der immer noch unzureichend erforschte Dostojewskij-Kult der Expressionisten (vgl. den ergänzungsbedürftigen Überblick bei Valentin Belentschikow. *Russland und die deutschen Expressionisten*. Bd. 1. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1993, S. 127-148 und 209-232) besitzt intermedialen Charakter und schlägt sich in Dichtergedichten, Essays, Übersetzungen und einer Vielzahl von druckgraphischen Werken und Illustrationen nieder. Katalysator dieser Kanonisierung war die im Münchner Piper-Verlag erschienene, monumentale Übersetzung des Gesamtwerks, die schließlich auf insgesamt 22 Bände anwuchs. Federführende Übersetzerin war die stets auf ihrer Unsichtbarkeit beharrende, sich hinter Pseudonymen wie „Michail Feonanoff“ und „E. K. Rahsin“ versteckende Elisabeth Kaerrick (1886-1966). Der für die Expressionisten zentrale Roman *Преступление и наказание* (1866) erschien in der Piper-Gesamtedition bereits 1908 in ihrer Übertragung. An die epochale Bedeutung der Piper-Edition erinnert auch Hans-Georg Gadamer in einem Rückblick auf das Marburg der 20er Jahre: „Dostojewskijs Romane wühlten uns auf. Die roten Piper-Bände leuchteten wie Flammenzeichen von jedem Schreibtisch“ (zit. n. Christoph Garstka: Arthur Moeller van den Bruck und die erste Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag 1906-1919. Frankfurt a. M. 1998, S. 141). Zu der Piper-Ausgabe vgl. auch Christoph Garstka: „Den Osten aus der Tiefe erfassen“. Der „deutsche Dostojewskij“ im Piper-Verlag. In: *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. Hg. von Karl Eimermacher und Astrid Volpert. Paderborn 2006, S. 749-782.

Kulissengestaltung, die im Unterschied zu der überwiegend naturalistischen Schauspielweise radikal antinaturalistisch dimensioniert und dem surrealen, phantastischen Dekor des *Caligari*-Films nachempfunden ist.¹⁰ Wiene wies den russischen Filmarchitekt Andrej Andrejew (1887-1967) auch explizit an, sich an das Vorbild des *Caligari* zu halten.¹¹ Darin liegt eine markante Differenz zu Dostojewskijs Romanvorlage, in welcher die Architektur nicht annähernd eine solche Bedeutung besitzt. Wie schon in *Caligari* erhält auch in *Raskolnikow* die Szenerie eine introspektive Valenz. Sie visualisiert in ihren violenten Deformationen Raskolnikows gewalttätige Disposition sowie das ganze Ausmaß seiner inneren Zerrissenheit.¹² In ihrer expressionistischen Verzerrung konfligiert die Filmarchitektur allerdings mit der wirklichkeitsnahen Stanislawski-Ästhetik der Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters. Einzig der Raskolnikow-Darsteller Gregori Chmara unterscheidet sich durch sein artifizielles, schwermütig-ekstatisches Spiel vom konventionellen psychologischen Realismus der anderen Figuren.

Ihrerseits wird auch die *Lichtführung* auf symbolisch-expressive Weise eingesetzt, vor allem, um Raskolnikows Schuld sowie seine progressive Wandlung von der existenziellen Finsternis bis zur moralisch-religiösen Erleuchtung aufzuzeigen. Nicht nur trägt Raskolnikow dunkle Kleidung. Er wirft auch markante Schatten als Indikatoren für die Schwere seiner Schuld. Die Intensität des Schattenwurfs steigert sich dann, wenn filmisch indiziert wird, dass der ‚dunkle Teil‘ Raskolnikows (beinahe als sein Doppeltgänger) die Kontrolle übernimmt (etwa

10 Weitere Referenzen auf *Caligari* sind Raskolnikows ‚traumwandlerische‘ Spielästhetik, die an den Somnambulen Cesare erinnert, sowie die mephistophelische Gestalt des Untersuchungsrichters Porfiri Petrowitsch, der wie Caligari mit Mantelüberwurf und Stock erscheint (2:7:46). Die brutale Sequenz der Mordszene gemahnt ebenfalls durch den harten Bildschnitt und den schnellen Schnittrhythmus (sechs Einstellungen in 5,5 Sekunden) an Alans Ermordung im *Caligari*-Film (dazu Jürgen Kasten. *Der expressionistische Film*, S. 86).

11 Zu Andrejew soll Wiene gesagt haben: „Machen Sie alles so schräg und geneigt wie möglich!“ (Zit. nach Jochen Meyer-Wendt. *Zwischen Folklore und Abstraktion. Der Filmarchitekt Andrej Andrejew*. In: *Fantaisies russes. Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920-1930*. München 1995, S. 111-128, hier S. 117). Wie Meyer-Wendt überzeugend ausführt, wird die Flächenhaftigkeit des *Caligari*-Stils in *Raskolnikow* unter dem Eindruck des russischen Konstruktivismus dreidimensional vertieft. Davon zeugt etwa die spiralförmige Verzerrung des Treppenhauses im Alptraum, welche an das Monument für die Dritte Internationale (‚Tatlin-Turm‘) erinnert, das im Dezember 1920 in Moskau ausgestellt worden war.

12 Die architektonische Deformation betrifft bereits Raskolnikows klaustrophobisch winzige und erdrückende Wohnung, welche seine eigene psychische Instabilität visualisiert. Auch die Wohnung der Marmeladows wirkt durch die einfallenden Wände und die zackigen Treppen instabil und bedrohlich. Bei dem Verhör mit dem Untersuchungsrichter Porfiri Petrowitsch (1:38:52) signalisieren die irregulären Bleiruten des Fensters im Hintergrund den Zusammenbruch von Raskolnikows mentalem Zustand. Gefährdung vermitteln auch die extremen Höhenunterschiede. Raskolnikow wohnt in einer Dachgeschoßwohnung, die – wie auch die Wohnung der Pfandleiherin – nur über eine steile Treppe erreichbar ist.

23:38, als er die Axt, die künftige Mordwaffe, stiehlt). Wie sein Name signalisiert, ist Raskolnikow innerlich ‚gespalten‘, und diese Zerrissenheit wird auch durch seinen prominenten Schattenwurf angedeutet. Im Gegensatz dazu steht die religiöse Symbolik immer in Verbindung mit Licht. Auffallend ist etwa die Lichtkonzentration auf Sonjas Gesicht, welche ihre Unschuld, moralische Reinheit und christliche Güte unterstreicht.¹³ In der Szene, in der Sonja Raskolnikow aus der Bibel vorliest, steht sie im erleuchteten Teil des Raums, ihr Gesicht wird von einer Kerze beleuchtet, während Raskolnikow mit dem schwarzen Hintergrund nahezu zu verschmelzen scheint (01:35:00). Der in Raskolnikows Psyche ausgetragene Kampf zwischen Gut und Böse wird mit Hilfe des Hell-Dunkel-Kontrasts verdeutlicht. Wenn er später seine Tat Sonja gesteht, wird auch er vom Licht angestrahlt (01:57:41). Die Bedeutung des Hell-Dunkel-Kontrastes zeigt sich auch in der Schlusssequenz. Unfähig, das Geständnis abzulegen, begibt sich Raskolnikow aus der Polizeistation heraus. Am Ende läuft Raskolnikow auf ein weißes, hell erleuchtetes Feld zu, in dessen Zentrum Sonja steht (02:26:43) (Abb. 21). Sonjas Präsenz im hell erleuchteten Gang, der Raskolnikow zuvor in seine Dunkelheit eingesogen hatte, komplettiert seine Bekehrung und beendet seine innerliche Zerrissenheit.¹⁴ Er geht zurück, um sein Geständnis abzulegen. In der letzten Sequenz des Films zeigt eine Nahaufnahme Raskolnikows hell erleuchtetes und zum Himmel gerichtetes Gesicht. Seine vollständige Erlösung wird durch die Eliminierung jeglicher Form von Schatten hervorgehoben. Als letzte große Geste zeichnet er sich das Kreuz auf (2:29:39-52), symbolisch für seine – expressionistische – ‚Wandlung‘.

Denkwürdig sind schließlich die Traumsequenzen, deren beachtliche, kondensierte Suggestivkraft die naturalistische Konventionalität der Schauspielästhetik sprengen. Bereits in Dostojewskijs Roman spielen Träume eine zentrale Rolle. Durch eine auktoriale ‚Psychonarration‘ werden dort fünf Träume Raskolnikows und drei Träume Swidrigailows ausführlich dargestellt. Im Film werden drei Traumszenen gezeigt, von denen die ersten beiden keine Vorlage im Roman besitzen. Bei dem *ersten* Traum handelt es sich eher um einen dreimal wiederkehrenden Tagtraum Raskolnikows (9:58, 20:50 und 27:00), in welchem die alte Pfandleiherin als ein überdimensionales Idol erscheint, das über einer zerlumpten Menschenmenge thront. Die Nöte ihrer Mitmenschen quittiert sie mit hämischem Grinsen. Diese Vision fehlt in Dostojewskijs Romanvorlage und liefert eine sozialkritische Legitimierung der Mordtat im Einklang mit dem politisierten Spätexpressionismus. In der *zweiten* Traumsequenz (45:02-47) wird Raskolnikows Verfolgungsangst nach der begangenen Tat artikuliert. Der Protagonist schreitet durch einen dunklen Korridor, der offenbar das Unbewusste symbolisiert. Das höhnische Lachen der alten Wucherin verfolgt ihn in mehrfachen Einblendungen. Die *dritte und letzte* Traumszene schließlich

13 Kasten. *Der expressionistische Film*, S. 80.

14 „Wiene stellt Sonja mit leicht zur Seite geneigtem Kopf dar, der von einer Aura umstrahlt ist, gerade wie bei renaissancehaften Madonnabildern: eine überzeugende Illustration von Sonjas christlicher Ethik“ (Uli Jung/Walter Schatzberger: *Robert Wiene*, S. 106).

(1:18:08-22:16) nimmt auf den vierten Traum in der Romanhandlung, die Wiederholung des Mordes, Bezug. Dieser Traum steht im Zeichen einer architektonischen Deformation, die noch radikaler als sonst ausfällt. Raskolnikows Zimmer verwandelt sich in einen bedrohlich verzerrten Raum, wo ein Quadrat „wie ein überdimensionales Fallbeil als Verkörperung der Last des Gewissens auf sein Bett ragt“. ¹⁵ In diesem bizarr entstellten Zimmerdekor erscheint auf einmal der dämonische Denunziant (1:18:19).

Durch abermals radikalisierte Dekordeformationen führt er Raskolnikow zum Tatort zurück. Der Lampenpfahl, der schon außerhalb des Traums drohend auf Raskolnikow niederragte (01:16:00), erscheint nun vergrößert und noch bedrohlicher. An der Außenwand des Hauses ragen schwarze, zackige Flächen hoch, die in ihrer Form an Gespenster erinnern und sich bedrohlich über Raskolnikow auftürmen. Während er im Roman auf einmal auf dem Hof nicht mehr zu sehen ist, ¹⁶ entschwindet er im Film wie ein Gespenst im deformierten Treppenhaus (1:20:08). In der Wohnung selbst wird Raskolnikow von spitz zulaufenden Brettern der völlig deformierten Architektur beinahe attackiert. Dann entdeckt er einen an der Wand hängenden Frauenmantel und hinter ihm die alte Pfandleiherin, die er vergeblich nochmals umzubringen versucht. Ihr Lachen ist nicht, wie in der Romanvorlage, leise und unhörbar, ¹⁷ sondern wirkt überlaut und grell, sowohl durch die groteske Mimik als auch durch die Vervielfältigung des lachenden Kopfes (1:21:05-29) – eine Technik, die bereits in *Caligari* zur Anwendung gekommen war. Auch am Ende der Traumsequenz weicht der Film vom Roman ab. Bei Dostojewski schauen viele Leute im Vorzimmer und auf dem Treppenflur Raskolnikow wartend und schweigend an. ¹⁸ Im Film dagegen zeigen sie mit gestrecktem Arm und Zeigefinger auf ihn, in einem expliziten Akt der Anklage (Abb. 7).

15 Kasten. *Der expressionistische Film*, S. 82.

16 „Raskolnikow lief ihm durch den Torweg nach, aber als er in den Hof kam, war der Kleinbürger bereits verschwunden“. (Fjodor Dostojewskij. *Verbrechen und Strafe. Roman*. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. 2. Aufl. Zürich: Ammann Verlag 1994, S. 373).

17 „Das alte Weib saß da und lachte – sie schüttelte sich vor leisem, unhörbarem Lachen, wobei sie sich sichtlich Mühe gab, daß er sie nicht hörte.“ (Dostojewskij. *Verbrechen und Strafe*, S. 375).

18 „Er stürzte hinaus, aber im Flur drängten sich bereits Menschen, die Tür zum Treppenhaus stand sperrangelweit offen, und auf dem Treppenabsatz und auf den Treppenstufen, soweit man sehen konnte – Menschen, Kopf an Kopf, alle sehen ihn an – mit angehaltenem Atem, und warten und schweigen!“ (Dostojewskij. *Verbrechen und Strafe*, S. 375).

Ut kinesis pictura: Hermann Scherers *Raskolnikoff*-Mappe (1926)

Obwohl der Schweizer Expressionist Hermann Scherer, ein Schüler Ernst Ludwig Kirchners aus der Basler Gruppe Rot-Blau,¹⁹ gerade unlängst zum Gegenstand einer Retrospektive wurde,²⁰ ist der intermediale Zusammenhang zwischen seiner *Raskolnikoff*-Mappe und Robert Wienes Stummfilm der Forschung bisher entgangen.²¹ Diese Filiation eines druckgraphischen Zyklus von einer filmischen Vorlage zeugt vom Siegeszug des neuen Mediums und soll im Folgenden in medienkomparatistischer Perspektive näher untersucht werden.²² Gefragt wird nach den medienspezifischen Umakzentuierungen, die sich aus der Transposition des bewegten Bildes in die Druckgraphik ergeben. Daran soll eine zweite, medienhistorische Reflexion anschließen, welche Scherers intermediale Adaptation im zeitgeschichtlichen Horizont des allmählichen Bedeutungsverlustes der bildenden Kunst zugunsten des neuen Mediums kontextualisieren wird.

Zunächst zur medienkomparatistischen Fragestellung: Dass Scherers Zyklus eine filmische Vorlage besitzt, unterscheidet ihn von den zahlreichen Mappenwerken, welche die expressionistischen Graphiker Dostojewskijs Roman widmeten,²³ die aber auf keinem filmischen Vorbild aufbauten. Die Überführung des filmischen Materials in die Druckgraphik stellt eine eher ungewöhnliche Form von Transmedialität dar – bildete damals gerade der Film die avancierteste künstlerische Technik, während die Xylographie das älteste grafische Druckverfahren darstellt, das gar auf die Antike zurückreicht.

Diese archaisierende Tendenz überrascht allerdings nicht weiter, wenn man sich die ästhetische Faktur der Mappe vergegenwärtigt. Im Unterschied zum Film konzentriert sich Scherer nicht auf das Dekor, sondern auf die menschliche Figur, die er der naturalistischen Schauspielästhetik entzieht und dem expressionistischen Primitivismus anpasst. So erinnern die überproportionalen Köpfe,

19 Dazu Georg Schmidt, „Rot-Blau“. *Ein Kapitel Basler Kunst*. In: *Architektur und Kunst* 14 (1927), S. 38-56, sowie Konrad Bitterli, *Stationen der Künstlervereinigung „Rot-Blau“*. In: *Schweizer Kunst* (1999), S. 64-78.

20 *Expressionist Scherer: direkter, roher, emotionaler = Expressionist Scherer: more direct, more raw, more emotional*. Hg. von Isabel Herda, Christine Litz; Städtische Museen Freiburg, Museum für Neue Kunst. Dresden: Sandstein Verlag 2020.

21 So übersieht Monika Charkowska in ihrem sonst informativen Beitrag (*Von Dostojewskij verführt. Zur Dostojewskij-Rezeption bei Hermann Scherer*. In: *Expressionist Scherer*, S. 49-61) die Vorlage von Robert Wienes Stummfilm.

22 Gegenüber den filmischen Einstellungen, die ihnen als Vorlagen dienten, sind Scherers Holzschnitte meist spiegelbildlich, was bereits ihren Filiationscharakter zeigt (vgl. Abb. 3/4, 5/6, 10/11, 12/13).

23 Vgl. den umfangreichen Katalog „Dostojewski ist mein Freund“ (*Max Beckmann, Herbst 1914*) – *Graphiken, Gemälde und Buchillustrationen zu Dostojewski in der deutschen Kunst zwischen 1900 und 1950*. [Katalog zur Ausstellung „Dostojewski ist mein Freund ...“, vom 6. Juni bis zum 5. September 1999 im Lindenau-Museum Altenburg. Konzeption der Ausstellung und des Kataloges Andreas Hüneke, Jutta Penndorf und Klaus Jena]. Altenburg: Lindenau Museum 1999.

die auch seine Holzskulpturen charakterisieren,²⁴ an die Proportionsverschiebungen und Deformationen, die für die Stammeskunst charakteristisch sind. In dieselbe Richtung weist die maskenhafte Abwandlung der Physiognomie mit geometrisch-kantigen Einzelformen, welche an die primitive Ästhetik afrikanischer und ozeanischer Skulpturen und Masken erinnern. Scherers Einsatz stark deformierter und asymmetrischer Formen wird vielleicht nirgendwo deutlicher als in der Xylographie *Das Beil* (Abb. 17), das gegenüber dem Photogramm, das als Vorbild diente (Abb. 18), eine gewaltsame Deformation von Raskolnikows Gesicht zeigt. Gerade durch die stark asymmetrisch verzerrten Augen vermittelt Scherer auf kongeniale Weise die ungeheuerliche seelische Anspannung des Protagonisten unmittelbar vor der Mordtat.

Die expressive Überformung zeigt sich auch in der Schattenbehandlung, welche an die filmische Schattenästhetik anknüpft und sie vor allem auf die Portraiture überträgt. Raskolnikows schattenzerklüftetes Antlitz (Abb. 3, 5, 12, 17, 23, 26), das mit Sonjas schattenlosem Gesicht auffällig kontrastiert, visualisiert dessen erdrückendes Schuldbewusstsein. Erst nach dem Mordgeständnis verliert sein Antlitz seine Schattenhaftigkeit (Abb. 14).

Eine weitere, ebenso markante Konsequenz der transmedialen Metamorphose ist die Psychologisierung der langatmigen Filmhandlung, die bei Scherer zu einem expressionistischen Monodrama wird. Dadurch nähert sich der Schweizer Künstler in gewisser Weise wieder der Romanvorlage, deren ästhetische Signatur gerade die zahlreichen Gespräche und Selbstgespräche des Protagonisten als subjektivierender Filter der äußerlichen Handlung ausmachen. In *Das Kreuz* (Abb. 26) eliminiert Scherer sogar die Umgebung von Sonjas Zimmer und zeigt die beiden Gestalten in statuarischer Pose vor schwarzem Hintergrund. In nicht weniger als vierzehn der sechzehn Xylographien ist Raskolnikow präsent, meist im Vordergrund, was eine entschiedene Verinnerlichung der Handlung bewirkt. Die Subjektivierung geht mit einer fast völligen Konzentration auf die Haupthandlung einher. Kürzt bereits der Stummfilm die beiden Nebenhandlungen um Marmeladow und um Raskolnikows Schwester Awdótja erheblich, so lenkt Scherer den Fokus – abgesehen von dem Bilderpaar, das der Marmeladow-Handlung gilt – nur noch auf Raskolnikow. Im Lichte des expressionistischen Humanismus erscheint seine Leidensgeschichte als eine religiöse Parabel für die schuldvolle Verstrickung der menschlichen Kreatur und für deren mühevollere Suche nach Läuterung und Sühne.

Eine weitere Folge des transmedialen Wechsels stellt schließlich die *Narrativierung*, die erzählerische Aufladung der einzelnen Szenen dar. Nicht nur versteht Scherer sie mit Titeln, ordnet sie somit den jeweiligen Film- und Roman-szenen zu und konzipiert sie als einen Zyklus, der den groben Handlungsbogen des Romans kommentiert. Er verleiht seinen Szenen auch einen – im Vergleich zu den Einstellungen, die er jeweils als Grundlage wählt – stärkeren erzählerischen Charakter. In der Szene *Das Geständnis* (Abb. 14) etwa dient die Polizeiwache im Hintergrund zur räumlichen Situierung des Geschehens. Auch im *Tod*

24 Vgl. etwa die Doppelfiguren *Mutter und Kind / Frau und Mädchen* (1924) und *Das kleine Mädchen* (um 1924/1925). In: Expressionist Scherer, S. 18-19, Nr. 2 und 3.

des *Marmeladow* (Abb. 10) vervollständigen die Kinder und seine verzweifelte Ehefrau Katerina Iwanowna, die Scherer als Assistenzfiguren im Bild ergänzt, den erzählerischen Zusammenhang.

Die Narrativierung erwächst offenbar aus der medienästhetischen Herausforderung, im Medium der bildenden Kunst das Nacheinander als Nebeneinander darzustellen, d.h. aus dem Zwang, die filmische Diachronie zur Synchronie zu verräumlichen. So setzt Scherer die beiden Szenen *Das Beil* (Abb. 17) sowie *Im Torbogen* (Abb. 20) aus der Kombination zeitlich sukzessiver Programme zusammen. Die *Traum*-Szene (Abb. 8) verwertet die Eröffnungseinstellung – die Großaufnahme, die den sinnenden Raskolnikow mit dem Kopf in den Händen zeigt (Abb. 9)²⁵ –, um durch den delirierenden Raskolnikow den Alptraum-Kontext zu markieren.

Über die Verräumlichung hilft sich Scherer auch über die Unmöglichkeit hinweg, zeitliche Abläufe darzustellen. Paradigmatisch dafür ist das letzte Bild der *Mappe* (Abb. 14). Es beruht auf einem Photogramm, das den reuigen Raskolnikow mit Sonja zeigt (Abb. 15). Dort bekreuzigt sich der schuldbewusste Protagonist in einer Geste der Buße. Scherer ersetzt diesen Gestus, der nur in der zeitlichen Sukzession des filmischen Mediums möglich ist, mit der Großaufnahme des Filmschlusses, die das ekstatische Geständnis des verzückten Raskolnikow mit weit aufgerissenen Augen und halb offenem Mund zeigt (Abb. 16).

Auf die medienkomparatistische Analyse soll abschließend eine historische Reflexion über die Medienkonkurrenz folgen, die sich in dieser transmedialen Fallstudie abzeichnet. Im zeitgeschichtlichen Horizont der synergetischen, aber auch durchaus agonalen Beziehung zwischen Stummfilm und bildender Kunst erscheint Scherers Zyklus als der Versuch, sich auf eine transmediale Dialogizität mit dem neuen Medium einzulassen, um schließlich die ästhetische Suprematie der bildenden Kunst zu verteidigen. Um die Spezifik von Scherers Dialog mit dem neuen Medium zu beschreiben, kann es hilfreich sein, ihn mit seinen Zeitgenossen zu kontrastieren. Etwa zehn Jahre vor seiner *Raskolnikoff*-*Mappe* hatte der abstrakte Maler Walther Ruttmann sein futuristisches *Letztes Bild* (1918)²⁶ gemalt, bevor er die Malerei für den Film gänzlich aufgab: „Es hat keinen Sinn mehr zu malen“ – so sein Fazit, „Dieses Bild muss in Bewegung gesetzt werden“.²⁷ Nach einer Reihe abstrakter Experimentalstreifen realisierte er 1927 seinen erfolgreichen Dokumentarfilm *Berlin – Die Symphonie der Großstadt* und versuchte darin, seine Konzeption des Films als „Malerei mit Zeit“²⁸

25 Möglicherweise hat diese Einstellung wiederum ein piktorales Vorbild, nämlich die sinnierende alte Frau aus Paul Gauguins großformatigem Gemälde *D'où Venons-Nous / Que Sommes-Nous / Où Allons-Nous* (1897, Boston, Massachusetts).

26 Walther Ruttmann. *Letztes Bild* (1918), Öl auf Leinwand, 77,0 x 104,5 cm (Privatbesitz).

27 Zit. nach Jeanpaul Goergen. *Walther Ruttmann – ein Porträt*. In: *Walther Ruttmann. Eine Dokumentation*. Hg. von J. G. Mit Beiträgen von Paul Falkenberg, William Uricchio, Barry A. Fuls. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1989, S. 17-56, hier S. 20.

28 Walter Ruttmann. *Malerei mit Zeit*. In: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, S. 73-74.

einzulösen. „Es will“, bemerkt Ruttmann, „nicht mehr gelingen, die auf einen Moment zurückgeführte, durch einen ‚fruchtbaren‘ Moment symbolisierte Lebendigkeit eines Bildes als tatsächliches Leben zu empfinden“.²⁹ Der als anti-quietert empfundenen bildenden Kunst setzte Ruttmann den Film als „eine Kunst für das Auge“ entgegen, die „sich von der Malerei dadurch unterscheidet, daß sie sich zeitlich abspielt (wie Musik), und daß der Schwerpunkt des Künstlerischen nicht (wie im Bild) in der Reduktion eines (realen oder formalen) Vorgangs auf einen Moment liegt, sondern gerade in der zeitlichen Entwicklung des Formalen“.³⁰

Zu Ruttmann bildet Scherer eine Art Gegenpol. Zwar stand auch der Schweizer Künstler offenbar im Bann der Faszination für das neue Medium, von welchem er ästhetisch durchaus profitierte. Er stimmte aber keineswegs in Ruttmanns Verdacht der Antiquiertheit der Malerei mit ein, sondern versuchte vielmehr, die neue Filmästhetik für das alte Medium produktiv zu machen, während sein Primitivismus gegen die Technisierung und Industrialisierung von Kunst implizit rebellierte.

Die dynamische, aber auf rasche Bildauflösung hin angelegte Filmästhetik wird bei ihm dadurch korrigiert, dass die sich gegenseitig aufhebenden Filmbilder dieser dispersiven Dynamik entrissen werden. Zahlreiche Photogramme, die Scherer fixiert und ‚stilllegt‘, haben im Film eine relativ kurze Einstellungslänge, werden oft von Zwischentiteln unterbrochen³¹ und gehen im filmischen Kontinuum unter.³² Die Umwandlung der Diachronie in Synchronie eröffnet Scherer auch die Möglichkeit einer ästhetischen Steigerung, die sich in der Selektion und Neukombination einzelner Photogramme zeigt. In der Szene „Mörder“ (Abb. 5) etwa montiert Scherer zwei unterschiedliche Photogramme (Abb. 6 und 7) zusammen, um die Expressivität der Anklage zu potenzieren. In der filmischen Vorlage, von welcher Scherer zunächst ausgeht (Abb. 6), wird die

29 Walter Ruttmann. *Malerei mit Zeit*, S. 74.

30 Walter Ruttmann. *Malerei mit Zeit*, S. 74.

31 Dies ist der Fall etwa bei der Sequenz des in der Schenke knieenden Marmeladow (Abb. 2) (17:01-42), welche zweimal durch eingeschaltete Zwischentitel (17:05-22, 17:30-35) und durch das Bild des ihn betrachtenden Raskolnikow (17:37-41) unterbrochen wird. Auch in der relativ kurzen Denunzianten-Szene (Abb. 6) werden Zwischentitel eingesetzt (1:16:25-29). Eine andere Einstellung von Sonja und Raskolnikow (Abb. 24), die Scherer verwertet hat und nur wenige Sekunden dauert (1:36:15-38), wird ebenfalls von einem Zwischentitel unterbrochen (1:36:25-34).

32 In der Marmeladow-Sequenz (Abb. 2) wird der knieende alte Mann – abgesehen von den Unterbrechungen – insgesamt 14 Sekunden lang gezeigt. Die Szene, die Raskolnikow zusammen mit der Pfandleiherin (Abb. 3) zeigt, dauert nur 9 Sekunden. Die Einstellung, die Raskolnikow zusammen mit dem Denunzianten (Abb. 6) zeigt, hat wiederum eine Länge von etwa 8 Sekunden. Das Bild Raskolnikows mit der gerade herausgezogenen Mordwaffe in der Hand (Abb. 18) gehört zu den kürzesten unter den von Scherer verwerteten Einstellungen und dauert lediglich 2 Sekunden. Am längsten gezeigt werden dagegen das Eröffnungsbild des sinnenden Raskolnikow (Abb. 9, etwa 20 Sekunden) sowie die Abschlussequenz der inneren Befreiung nach dem Geständnis (Abb. 16, etwa 60 Sekunden).

Anschuldigung des Denunzianten („Mörder!“) über einen Zwischentitel eingeblendet. Scherer wählt sie nicht nur als Überschrift seines Holzschnitts, sondern verleiht seinem Denunzianten auch die anklagende Geste der Menge, die im Film Raskolnikow am Ende des Alptraums mit ausgestrecktem Zeigefinger anprangert (Abb. 7). Eine solche expressive Intensivierung begegnet auch in der Xylographie „*Unglücklicher*“ (Abb. 23). Dort geht Scherer von einem Photogramm aus, das Sonja an Raskolnikow angelehnt zeigt (Abb. 24). Verstärkt wird die Ausdruckskraft der Xylographie nicht nur durch ein *medium close up*, das die Amerikanische Einstellung der Vorlage zur Nahaufnahme vergrößert, sondern auch durch die Einführung von Raskolnikows luftringender Handgeste aus einem anderen Photogramm (Abb. 25).

Eine solche Verfahrensweise erinnert markant an die Technik der filmischen Montage. Wie dort werden auch bei Scherer einzelne Einstellungen selektiert, ausgeschnitten und zu einer finalen Komposition neu zusammengesetzt. Das Ergebnis ist ein statischer Meta-Film, der die filmische Vorlage als eine primäre Musterkopie behandelt, die nach der synchronen Ästhetik der bildenden Kunst neu geschnitten und montiert wird. Auf diese Weise dringt filmische Technik ins Innere bildkünstlerischer Praxis.

Im Vergleich zu Wienes Vorlage zeigt Scherer schließlich auch eine engere Anlehnung an Dostojewskijs Text und einen transmedialen Rückgriff auf das Ausgangsmedium ‚Roman‘. In seiner *Raskolnikoff*-Mappe zeichnet sich daher eine doppelte, filmisch-literarische Transmedialität ab. Scherers fundierte textuelle Kenntnis belegen insbesondere zwei Bilder des Zyklus (*Auf der Brücke* und „*Nein*“), die ohne filmische Vorlage sind und sich direkt auf den Romantext beziehen.³³

In zwei weiteren Xylographien schließlich weicht Scherer von der filmischen Transposition signifikant ab und stellt seine Vertrautheit mit Dostojewskijs Vorlage unter Beweis. *Das Kreuz* (Abb. 26) hat das Gespräch zwischen Raskolnikow und Sonja zum Gegenstand, in welchem sie ihm ihr eigenes Kreuz aus

33 In *Auf der Brücke* fühlt sich Raskolnikow von einer Frau beobachtet, unmittelbar bevor sie sich in den Kanal stürzt und das Leben nimmt: „Er spürte, daß jemand neben ihn trat, rechts, dicht an seine Seite; er sah auf – es war eine Frau, groß, mit dem gelben, länglichen Gesicht einer Trinkerin und roten, eingesunkenen Augen. Sie starrte ihm ins Gesicht, nahm aber offensichtlich nichts wahr und erkannte niemand. Plötzlich stützte sie sich mit der rechten Hand auf das Geländer, hob das rechte Bein, setzte es über das Gitter, zog das linke Bein nach und stürzte sich in den Kanal“ (Fjodor Dostojewskij. *Verbrechen und Strafe*, S. 230). „*Nein*“ bezieht sich dagegen vermutlich auf eines der Gespräche zwischen Raskolnikow und dem Untersuchungskommissar Porfiri. In einer dieser Unterredungen etwa verneint Raskolnikow wiederholt, im Haus der Ermordeten die beiden Anstreicher gesehen zu haben: „Anstreicher? Nein, mir ist nichts aufgefallen“, antwortete Raskolnikow langsam, als ginge er seine Erinnerungen durch, während er gleichzeitig mit höchster Anspannung seines ganzen Wesens und qualvoll stockendem Herzen fieberhaft überlegte, wo die Falle läge und ob er nicht etwas übersähe. „Nein, ich habe nichts gesehen, und eine offenstehende Wohnung ist mir auch nicht aufgefallen ...“ (*Verbrechen und Strafe*, S. 360).

Zypressenholz überreichen will. Im Romantext streckt er zunächst seine Hand nach dem Kreuz aus, bevor er sie doch wieder zurückzieht, im Bewusstsein, dass er innerlich noch nicht geläutert ist, um Sonjas Kreuz zu tragen.³⁴ Der Film (Abb. 27) banalisiert das Gespräch, denn dort hält Raskolnikow tatsächlich Sonjas Kreuz zunächst in Händen, bevor er es ihr wieder zurückgibt. Bei Scherer dagegen, der sich enger an Dostojewskijs Vorlage hält, bleibt das Kreuz außerhalb der Reichweite des befleckten Raskolnikow. Es ist jetzt offenbar Sonja, welche den Schuldigen davon abhält, das Kreuz zu profanieren, da er noch keine Bereitschaft gezeigt hat, das Leid auf sich zu nehmen. Die Schatten auf seinem Gesicht unterstreichen seine Schuld. Dagegen signalisiert das strahlend weiße Kleid Sonjas Reinheit.

Einen weiteren Beleg für die Fundiertheit von Scherers Dostojewskij-Lektüre liefert eine andere Xylographie aus der *Raskolnikoff*-Mappe, nämlich *Auf dem Heumarkt* (Abb. 28). Auch der ästhetische Impuls zu dieser Darstellung scheint aus der filmischen Vorlage zu stammen. Dort (Abb. 29) stürzt sich die verzweifelte Katerina Iwanowa schluchzend und weinend auf die Straße, um Gerechtigkeit zu suchen.³⁵ Scherer streicht diese melodramatische Nebenepisode, macht sich aber die filmische Vorlage ästhetisch zunutze, um Raskolnikows Niederknien darzustellen – eine symbolträchtige Geste, welche im Roman die Sühne des Schuldigen eindrucksvoll ins Bild setzt, im Film aber übergangen wurde.³⁶ Im Bewusstsein um die gewichtige Signifikanz dieser Geste greift Scherer auch an dieser Stelle direkt auf die Romanvorlage zurück. Von verduztten Passanten umgeben, folgt auch bei Scherer Raskolnikow Sonjas Aufforderung:³⁷ Er sinkt

34 „Hier, nimm dieses, aus Zypressenholz. [...] ‚Gib her!‘, sagte Raskolnikow. Er wollte sie nicht betrüben. Aber sofort zog er die Hand zurück, die er nach dem Kreuz ausgestreckt hatte. ‚Jetzt nicht, Sonja ... Lieber später‘, fügte er hinzu, um sie zu beruhigen. ‚Ja, ja, lieber später, später‘, stimmte sie eifrig zu. ‚Wenn du deinen Leidensweg antreten wirst, dann wirst du es nehmen.“ (*Verbrechen und Strafe*, S. 571).

35 *Verbrechen und Strafe*, S. 548.

36 „Plötzlich erinnerte er sich an Sonjas Worte: ‚Geh, stell dich auf eine Kreuzung, verneige dich vor allen Menschen, küsse die Erde, weil du dich auch an ihr versündigt hast, und sage laut vor der ganzen Welt: ‚Ich bin ein Mörder!‘, Als er sich an diese Worte erinnerte, begann er am ganzen Körper zu zittern. Und so schwer hatten auf ihm die ausweglose Pein und Unruhe dieser ganzen Zeit, besonders der letzten Stunden, gelastet, daß er sich der Möglichkeit dieses ungebrochenen, neuen, vollen Gefühls rückhaltlos überließ. Es kam wie ein Anfall plötzlich über ihn: Als Funken war es in seiner Seele aufgeglommen, und plötzlich schlugen die Flammen über ihm zusammen. Mit einem Mal löste sich alles in seinem Innern, und die Tränen strömten unaufhaltsam. Da, wo er stand, stürzte er zu Boden ... Er kniete mitten auf dem Platz, verneigte sich bis zur Erde und küßte die schmutzige Erde inbrünstig und voller Glück.“ (*Verbrechen und Strafe*, S. 711-712).

37 „Was du tun sollst?“, rief sie, plötzlich aufspringend, und ihre Augen, die bis dahin von Tränen erfüllt waren, begannen plötzlich zu funkeln. ‚Steh auf!‘ (Sie packte ihn an der Schulter; er erhob sich und starrte sie beinahe verblüfft an.) ‚Sofort! Geh! Diesen Augenblick! Stell dich auf eine Kreuzung, verneige dich dann vor aller Welt, nach allen vier Himmelsrichtungen und sage allen laut: ‚Ich habe gemordet.‘ Gott wird dir dann wieder Leben schenken.“ (*Verbrechen und Strafe*, S. 568).

zu Boden, kniet mitten auf dem Platz und küsst in einer ergreifenden Geste der Sühne die Erde, die er mit seinem Mord geschändet hat.

Bilanz

Die medienkomparatistische Analyse von Scherers *Raskolnikoff*-Mappe als transmediale Transposition von Dostojewskijs Roman und von Wienes Stummfilm hat gezeigt, dass sich der Schweizer Künstler trotz seines archaisierenden Gestus durchaus am neuen filmischen Medium orientiert und es als Vorbild für seinen Bilderzyklus produktiv gemacht hat. Der Medienwechsel führt bei Scherer zu einer synchronen Reorganisation der filmischen Diachronie, scheint aber andererseits auch mit einer Übernahme der filmischen Technik einherzugehen. In Selektion, Schnitt und Neustrukturierung der Einstellungen operiert Scherer gewissermaßen als ‚graphischer Regisseur‘ nach einem filmähnlichen Montageverfahren, wodurch die beiden Medien Druckgraphik und Kino eine ungewohnte Synthese eingehen. Scherers *Raskolnikoff*-Mappe zeigt dennoch auf eindrucksvolle Weise, dass die ehemalige Hierarchie zwischen bildender Kunst und Photographie inzwischen umgestürzt wurde. Orientierte sich in ihren Anfangsjahren die Photographie stark an der Malerei, so hat sie jetzt als Film *de facto* die Führungsrolle übernommen. Im Kern des archaisch Fixierten wohnt, stillgelegt, filmische Bewegung.

Bildanhang

Abb. 1: Hermann Scherer: *In der Schenke*Abb. 2: Robert Wiene: *Raskolnikow* (17:03)



Abb. 3: Hermann Scherer: *Bei der Alten*



Abb. 4: Robert Wiene: *Raskolnikow* (7:56)



Abb. 5: Hermann Scherer: „Mörder“



Abb. 6: Robert Wiene: *Raskolnikow* (1:16:31)



Abb. 7: Robert Wiene: *Raskolnikow* (1:22:03)



Abb. 8: Hermann Scherer: *Der Traum*



Abb. 9: Robert Wiene: *Raskolnikow* (01:34)



Abb. 10: Hermann Scherer: *Der Tod des Marmeladow*



Abb. 11: Robert Wiene: *Raskolnikow* (1:00:55)



Abb. 12: Hermann Scherer: *Das Neue Testament*



Abb. 13: Robert Wiene: *Raskolnikow* (1:34:28)



Abb. 14: Hermann Scherer: *Das Geständnis*



Abb. 15: Robert Wiene: *Raskolnikow* (2:23:22)



Abb. 16: Robert Wiene: *Raskolnikow* (2:29:19)



Abb. 17: Hermann Scherer: *Das Beil*



Abb. 18/19: Robert Wiene: *Raskolnikow* (1:26:57); (1:26:46)



Abb. 20: Hermann Scherer: *Im Torbogen*



Abb. 21/22: Robert Wiene: *Raskolnikow* (2:26:43); (2:27:18)



Abb. 23: Hermann Scherer: „Unglücklicher“



Abb. 24/25: Robert Wiene: *Raskolnikow* (1:36:15); (1:59:19)



Abb. 26: Hermann Scherer: *Das Kreuz*



Abb. 27: Robert Wiene: *Raskolnikow* (2:01:44)



Abb. 28: Hermann Scherer: *Auf dem Heumarkt*



Abb. 29: Robert Wiene: *Raskolnikow* (2:04:27)

Annette Simonis (Gießen)

Biodiversität und *World Literature*

Zur Literarisierung des Artensterbens am Beispiel des Riesenalks

1. Biologische Diversität in der Natur und im kulturellen Imaginären

Der Erhalt von Biodiversität, biologischer Vielfalt, hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte als eines der wichtigsten Ziele ökologischer Bemühungen herauskristallisiert, das immer mehr gesellschaftliche Aufmerksamkeit gewinnt.¹ Der Begriff der Biodiversität oder Lebensvielfalt, der sich in jüngster Zeit als Gegenstand eines weitgefächerten naturwissenschaftlichen Forschungsgebiets etabliert hat,² hat inzwischen auch in den Kulturwissenschaften eine intensive Resonanz erfahren.³ Er umfasst drei eng miteinander verbundene Aspekte, die zu bewahren nicht allein wünschenswert sind, sondern für den Fortbestand der Menschheit höchstwahrscheinlich auch lebensnotwendig sein werden: die Artenvielfalt, die Lebensraumvielfalt und die genetische Diversität.⁴ Inwieweit, so wäre zu überlegen, manifestiert sich ein derart zentraler und existenzieller Aspekt des Lebens auch in der neuzeitlichen Literatur und inwiefern hat er in den unterschiedlichen literarischen Genres der *World Literature* zu detaillierten Verhandlungen geführt, insbesondere angesichts eines bedrohlichen Schwunds von Biodiversität und dem sich immer deutlicher abzeichnenden sechsten großen Massensterben der Spezies? Angesichts der Tragweite und Bedeutung des genannten Prozesses wäre zu erwarten, dass seine globalen Ausprägungen und deren Implikationen für die menschliche Existenz auch im kulturellen Imaginären⁵ ihren Niederschlag gefunden haben. Insofern verwundert es nicht, wenn der Verlust von Artenvielfalt in zahlreichen künstlerischen Ausdrucksformen, in der Literatur, in den Künsten und Medien gestaltet wird.

1 Vgl. Jonathan A. Newman, Gary Varner, Stefan Linquist. *Defending Biodiversity: Environmental Science and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

2 Vgl. Ewald Weber. *Biodiversität – Warum wir ohne Vielfalt nicht leben können*. Berlin: Springer, 2018. Siehe auch Bruno Streit. *Was ist Biodiversität?: Erforschung, Schutz und Wert biologischer Vielfalt*. München: Beck, 2007 und Walter Leal Filho, Jelena Barbir, Richard Preziosi (Hg.): *Handbook of Climate Change and Biodiversity*. Cham: Springer 2019.

3 Vgl. Sascha Rohmer, Georg Toepfer (Hg.). *Anthropozän – Klimawandel – Biodiversität. Transdisziplinäre Perspektiven auf das gewandelte Verhältnis von Mensch und Natur*. Berlin: Alber, Nomos, 2021.

4 Vgl. Ewald Weber. *Biodiversität* (Anm. 2), S. 12.

5 Vgl. zu diesem kulturwissenschaftlichen Konzept ausführlich die Beiträge des von Carsten Rohde und Annette Simonis herausgegebenen Themenhefts *Das kulturelle Imaginäre. Comparatio* 6 (2014), Heft 1.

Der Verlust von Biodiversität hat zweifellos auch in der (fiktionalen) Literatur der Neuzeit Spuren hinterlassen, wie eine umfangreiche interdisziplinäre Studie unter der Leitung der Biologen Lars Langer und Christian Wirth sowie des Literaturwissenschaftlers Roland Borgards kürzlich gezeigt hat.⁶ In dem untersuchten digitalen Textcorpus der Studie, das sich aus „creative literature, [...] works of fiction (constituting the preponderance of our corpus), travelogues, biographies and letters“⁷ zusammensetzt, konnte das Forscherteam seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine deutliche Abnahme der ‚Biodiversity in Literature‘ (BiL), d. h. der geschilderten Artenvielfalt bzw. der Anzahl der jeweils erwähnten biologischen Spezies erkennen. Der Rückgang der Artenvielfalt in der globalen Lebenswelt manifestierte sich demzufolge auch im Medium der Literatur, wenn auch zuweilen mit unterschiedlich bedingten Verzögerungen:

We observed that the peak in BiL occurs after the onset of industrialisation around 1780 (Coopersmith & Trebilcock, 1984). We assume that in the late 18th and in the beginning of the 19th centuries the proposed disconnecting mechanisms of urbanisation, industrialisation and land-use change (Grigg, 1987; Seppelt & Cumming, 2016) already diverted people’s awareness away from nature. Since cultural movements in visual arts, literature and philosophy, such as romanticism and transcendentalism, can be understood as a reaction to the physical distancing from nature (Bate, 1991; Clark, 2011; J. Davies, 2018; Schläger, 1989), reflecting proto-ecological aspirations, they may have prolonged and initially counteracted the decrease in BiL. Additionally, people who grew up in a rural environment can be assumed to partially retain their knowledge, awareness and attitude towards nature after moving into urban areas and even transfer some of it to the next generation. By implication, this leads to a slower alienation process, which may have caused the delayed maximum of BiL.⁸

Auch wenn diese Beobachtung der schwindenden Artenvielfalt in der Literatur der Moderne im Ganzen einleuchtend erscheinen mag, ist sie im Detail sicherlich ergänzungsbedürftig bzw. zu modifizieren. Insbesondere gilt es, unterschiedliche literarische Genres und Schreibstile zu differenzieren. In einem realistischen Roman des 19. Jahrhunderts sind detailreichere, opulentere Naturschilderungen zu erwarten als etwa in einem modernistischen oder surrealistischen Text.⁹

6 Vgl. L. Langer, M. Burghardt, R. Borgards, K. Böhning-Gaese, R. Seppelt, R. & C. Wirth. „The rise and fall of biodiversity in literature: A comprehensive quantification of historical changes in the use of vernacular labels for biological taxa in Western creative literature.“ *People and Nature*, 3,5 (2001). DOI: <https://doi.org/10.1002/pan3.10256>.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Einen solchen Einwand thematisieren die Verfasser/innen der interdisziplinären quantitativen Studie auch selbst und räumen ein, dass Schlussfolgerungen bezüglich der möglichen Ursachen ihrer Beobachtungen spekulativ bleiben: „We acknowledge that biodiversity and its distribution in texts is likely to be controlled by a complex set of drivers (e.g. the percentage of authors socialised in urban environments, changing poetological/narratological norms in different times and different cultures and

Großstadtromane geben weniger Anlass zu ausgedehnten Naturschilderungen als Reiseberichte über Expeditionen in entlegene Regionen oder Heimatromane.

Um den jeweiligen Stellenwert der dargestellten Mensch-Tier-Beziehung und des Naturverhältnisses einschätzen zu können, bedarf es neben den quantifizierenden empirischen Methoden genauerer qualitativer Analysen und Textinterpretationen. Ferner verhält sich die im Medium des Ästhetischen dargestellte Biodiversität, kulturgeschichtlich betrachtet, wohl nicht immer proportional zum Verlust der Arten in der empirischen Wirklichkeit. Jedenfalls lassen sich im 20. und 21. Jahrhundert durchaus deutliche gegenläufige Tendenzen erkennen: Nicht nur die in der empirischen Lebenswelt der Autorinnen und Autoren vorhandenen Tierarten finden Eingang in die literarischen bzw. fiktionalen Texte, sondern es werden in ihnen vermehrt – und zwar mit wachsendem Grad an Differenziertheit und selbstkritischem Bewusstsein – auch die ausgestorbenen Spezies erinnert.

Die künstlerische Imagination verbindet sich in diesen Fällen häufig mit einer reflexiv-kritischen Form der Erinnerung und nimmt sich insbesondere der Aufgabe einer genauen Aufarbeitung jener Ursachen für das Aussterben an. Dabei geht es nicht zuletzt darum, die oftmals destruktive Rolle des Menschen im Umgang mit der Natur zu analysieren und die Mensch-Tier-Beziehung zu beleuchten. Indem die Schriftsteller/innen einen kollektiven Prozess des Gedenkens an die unwiederbringlich verlorenen Arten stimulieren, fordern sie zugleich, sei es implizit oder explizit, eine rücksichtsvolle und reflektierte Form des Umgangs mit der Natur, ihrer Artenvielfalt und ihrer ökologischen Balance. In diesem Sinne inspirieren die den ausgestorbenen Spezies gewidmeten Fiktionen eine „reflective nostalgia“¹⁰ im Sinne Svetlana Boyms. Boym akzentuiert das kritische Potenzial einer reflexiven Nostalgie, die sich auf dem Gegenpol zu einer idealisierenden, restaurativen Spielart bewege, da erstere geeignet sei, eine distanzierte sowie selbstkritische Wahrnehmungsfähigkeit zu ermöglichen und einer fragmentierten Wirklichkeit Rechnung zu tragen.

In ihrer kontrastiven Gegenüberstellung entfaltet Boym die besonderen Eigenschaften jener reflektierenden Erinnerung: „Restorative nostalgia manifests itself in total reconstruction of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and time.“¹¹ Boym hebt nicht von ungefähr die bemerkenswerten heuristischen Funktionen einer solchen Reflexionsform hervor. Die reflexive Variante nostalgischen Erinnerns bedient sich zudem ironischer Stilmittel und fragmentierender ästhetischer Darstellungsformen: „Reflective nostalgia thrives in algia, the longing itself, and delays the homecoming – wistfully, ironically, desperately.“¹² Weit davon entfernt, ein ästhetisches, psychologisches oder

historical changes in the social function of creative literature) which we currently cannot approximate quantitatively. For this reason, we have deliberately avoided disentangling causal relationships at this stage.“ (ebd.)

10 Vgl. Svetlana Boym. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001, S. 42-55.

11 Vgl. Boym. *The Future of Nostalgia*, S. 42.

12 Vgl. Boym. *The Future of Nostalgia*, S. xviii.

gesellschaftliches Harmoniebedürfnis zu bedienen, erweist sich ein derartiges Verfahren als widerständig¹³ und vielfach in sich gebrochen, insofern es den Rezipienten die ersehnte Ganzheit vorenthält oder diese als illusionäres Sehnsuchtsbild entlarvt.

Wie sich dies in den gewählten poetischen Texten und ihren Darstellungstechniken im Einzelnen äußert, soll im Folgenden anhand eines interessanten Fallbeispiels näher untersucht werden, der literarischen Gestaltungsformen des Riesenalks, – einer bereits im 19. Jahrhundert ausgestorbenen Vogelspezies, die in der Folgezeit ein erstaunliches Comeback und Nachleben im Medium literarischer Fiktionen erfahren hat. Im Folgenden geht es darum, exemplarisch nachzuvollziehen, auf welche unterschiedlichen Darstellungsoptionen Künstler und Schriftsteller zurückgreifen, um das Artensterben zu reflektieren und literarisch zu gestalten.

2. Das Aussterben der Spezies im Anthropozän am Beispiel des Riesenalks

Im Jahr 2000 erschien in der renommierten Oxford University Press ein naturhistorisches Sachbuch von Jeremy Gaskell mit dem rasanten Titel *Who Killed the Great Auk?* (*Wer hat den Riesenalk getötet?*),¹⁴ der auf das populäre Genre des ‚Whodunnit‘, des Kriminalromans, anspielt. Allerdings bietet uns der Autor in seinem Buch keine fiktionale Unterhaltungsliteratur, sondern vielmehr eine scharfsinnige naturhistorische Analyse, die den vielen Facetten der Ursachen für das Aussterben einer bemerkenswerten Vogelspezies Rechnung trägt.

Bei der Titelfigur des Sachbuchs, dem Riesenalk, handelte es sich um einen flugunfähigen Vogel, der an den Küsten Schottlands, Skandinaviens und Islands lebte und das Aussehen eines großen Pinguins hatte, weshalb er auch als ‚Pinguin des Nordens‘ bezeichnet wurde – oder, mit lateinischem Namen, *pinguinus impennis*. Bereits im Jahr 1844 wurde die faszinierende Vogelart, die mit den Papageientauchern verwandt ist, mit der Tötung ihres letzten lebenden Vertreters unwiederbringlich ausgerottet. Dieses traurige Ende war wiederum die Folge einer stetigen rücksichtslosen Bejagung und Gewinnsucht. In der Tat bedarf es detektivischer Rekonstruktionsarbeit, um die verschiedenen Ursachen für das Aussterben präzise feststellen zu können. Die Ausrottung erfolgte durch massive Bejagung, die wiederum vielfältig motiviert war: „The great auk was killed in mass for food as well as for its fat for the European train oil market. [...] he survived on remote islands in the subarctic region until the nineteenth century, when the last specimens were killed for museum collections.“¹⁵ Die

13 Vgl. diesbezüglich ausführlich die bemerkenswerte Untersuchung von Nicole Kandoler. *Widerständige Nostalgie. Osteuropäische Film- und Fernsehkulturen, 1965-2013*. Bielefeld: transcript, 2021.

14 Jeremy Gaskell. *Who Killed the Great Auk?* Oxford: Oxford University Press, 2000.

15 Andrew J. Hund (Hg.). *Antarctica and the Arctic Circle: A Geographic Encyclopedia of the Earth's Polar Regions*. Oxford, Denver: Greenwood, 2014, Bd. 1, S. 311.

letzten Populationen hatten sich auf entlegene Inseln wie die Orkneyinseln, die Färöer-Inseln und die isländischen Küsten zurückgezogen. Die steile isländische Felseninsel Eldey war schließlich der letzte übrig gebliebene Brutplatz der Art. Je seltener der Riesenalk wurde und je mehr sein baldiges Aussterben in Fachkreisen antizipiert wurde, desto mehr Interesse bekundeten die Museen und boten hohe Preise, um präparierte Exemplare oder vollständige Skelette für ihre Sammlungen zu gewinnen. Nachdem übermäßige Bejagung durch den Menschen und Profitgier den Vogel bereits beinahe zum Aussterben gebracht hatten, ist es, paradoxerweise, ein Sammler gewesen, der das letzte lebende Exemplar erjagt und getötet hat. Am 3. Juni 1844 wurden die letzten beiden brütenden Exemplare von Jón Brandsson und Sigurður Ísleifsson auf Eldey erwürgt, das letzte Ei von Ketill Ketilson zertreten.¹⁶ Die Beute wurde an einen dänischen Sammler verkauft.

Die isländische Kulturwissenschaftlerin Katla Kjartansdóttir hat in einem schönen Beitrag die wachsende symbolische Bedeutung untersucht, die der Riesenalk nach seiner Ausrottung sukzessive in ganz Europa erlangte.¹⁷ Gerade wegen des endgültigen Verschwindens der Art kam es in Europa zu kontinuierlichen Verhandlungen über den kulturellen Stellenwert des Vogels, auch und gerade wegen seiner irreversiblen Auslöschung. Gemeinsam mit anderen ausgestorbenen Vogelspezies wie dem Dodo und Säugetieren wie dem tasmanischen Beutelwolf avanciert der Riesenalk zu einer Symbolfigur des Artensterbens und einer Ikone der kollektiven Trauer- und Erinnerungsarbeit. Dies zeigen die vor allem die späteren Transaktionen der Museumsexponate, von denen eine besonders kostspielige hier stellvertretend für ähnliche Verkäufe erwähnt sei: ein präparierter Vogel, der 1821 in Island getötet worden war, gehörte eine zeitlang zum Besitz von Graf Fredrik Christian Raben, einem dänischen Sammler, Reisenden und Amateur-Botaniker. Das seltene Sammlerstück blieb lange in Familienbesitz, bis es im Jahr 1971 bei einer Sotheby's-Auktion verkauft wurde, wo es vom isländischen Staat für die stattliche Summe von neuntausenddreihundert Pfund erworben wurde.¹⁸

Zuweilen nimmt die Sammelleidenschaft in Hinblick auf die ausgestorbene Spezies seltsame und makabre Zügen an. Die präparierten Herzen der letzten beiden Riesenalke zirkulierten offenbar eine Weile auf dem europäischen Markt, bevor sie vom zoologischen Museum der Universität Kopenhagen erworben wurden.¹⁹ Dort werden sie bis heute wie kostbare Reliquien sorgfältig aufbewahrt.

Insgesamt zeugt die Wertschätzung der Überbleibsel des ausgestorbenen Vogels, die offenbar keine Kosten und Mühen scheut, von einem Bedürfnis die

16 Jeremy Gaskell. *Who Killed the Great Auk?* Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 130.

17 Katla Kjartansdóttir. „The changing symbolic meaning of the extinct great auk and its afterlife as a museum object at the Natural History Museum of Denmark.“ *Nordisk Museologi* 2019, 2, S. 41-56.

18 Vgl. ebd., S. 44.

19 Vgl. ebd., S. 46.

Ausrottung zu commemorieren und nach Möglichkeit durch kulturelle Symbole und Praktiken zu kompensieren. Nicht von ungefähr hat das naturhistorische Museum in Kopenhagen den Riesenalk im Jahr 1942 nachträglich in sein Logo aufgenommen.²⁰

In Deutschland lässt sich eine ähnliche Tendenz der erhöhten kulturellen Wertschätzung von Riesenalken als Museumsexponaten beobachten. So wurde zum Beispiel das Riesenalk-Diorama im niederländischen Landesmuseum Hannover inzwischen zum Kulturerbe Niedersachsens erhoben und hat auf der Kulturerbe-Website des Landes eine ausführliche Würdigung erfahren.²¹

Die kulturelle Erinnerung offenbart den Versuch einer symbolischen Wiedergutmachung, die sich in der Realität aufgrund des irreversiblen Artenverlusts nicht mehr einlösen lässt. Jene Bemühungen zeigen sich besonders prägnant in den künstlerischen Darstellungen und Fiktionalisierungen des fortschreitenden Artensterbens.

3. Ästhetische Gestaltungsformen, insbesondere literarische Verarbeitungen der Riesenalke und ihrer Auslöschung

Der Riesenalk verkörpert eine ikonische Gestalt des Aussterbens ähnlich dem Dodo oder dem tasmanischen Beutelwolf. Er avancierte innerhalb weniger Jahrzehnte zu einer Art Emblem, einer kulturellen Symbolfigur der durch unmittelbare menschliche Einwirkung verursachten Auslöschung biologischer Spezies. Zahlreiche Kunstwerke sind dem Andenken an diese Spezies gewidmet. So wurde beispielsweise auch eine Bronzeskulptur des Riesenalks an der Küste bei Reykjanesbær mit Blick in Richtung Eldey aufgestellt,²² die Ausdruck einer mahnenden Erinnerungskultur und Teil eines internationalen *Lost Bird Project* ist, über das 2012 ein Film gedreht wurde.²³ Auch an musikalischen Formen des kollektiven Gedenkens mangelt es nicht. Kürzlich erschien das Lied *A Dream Too Far – the Song of the Great Auk* (2022) der Rockford's Rock Opera.²⁴

Auch vielfältige literarische Texte unterschiedlicher Qualität und Provenienz, vom literarischen Höhenkamm bis zur Popkultur, verleihen der kulturellen Erinnerung an die ausgestorbene Tierart bereiten Ausdruck. Interessanterweise inspirierte der ‚Tod‘ des letzten Riesenalks, der irreversible Verlust der Art, eine

20 Vgl. ebd., S. 51.

21 Vgl. dazu http://kulturerbe.niedersachsen.de/objekt/record_kuniweb_676055/2/ (21.8.2022): „Mit dem Riesenalk besitzt die naturkundliche Ausstellung ein besonders wertvolles Tierpräparat. Heute lässt sich an solch seltenen Tierpräparaten das Bewusstsein für ein nachhaltiges und ökologisch wertvolles Handeln schulen. Als Mahnmal steht es in der Ausstellung für eine Tierart, die dem Menschen unwiederbringlich zum Opfer gefallen ist. Die Tiere, die außerhalb ihrer Brutzeit auf hoher See lebten, bewegten sich auf dem Festland eher schwerfällig und waren den Menschen hilflos ausgeliefert.“

22 https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Riesenalk_1_Island_2.jpg (21.8.2022).

23 Vgl. the Lost Bird Project Trailer: <https://youtu.be/5U7PPIWBGQ0>.

24 <https://youtu.be/h3NglJgiwTE> (21.8.2022).

erstaunliche literarische und ästhetische Karriere. Bezeichnenderweise findet der große Alk nicht nur beiläufige Erwähnung in der modernen Literatur etwa als Neben- oder Randfigur, sondern rückt nicht selten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. So begegnet der ausgestorbene Meeresvogel im zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert als Hauptfigur von Romanen und Erzählungen, als faszinierende Titelgestalt von Gedichten und Songtexten. Dabei kann man ihn gleichermaßen im literarischen Höhenkamm und in der anspruchsvollen Populärliteratur, im Kinderbuch wie auch in der an alle Altersgruppen adressierten Erzählliteratur entdecken. So lässt etwa der neueste Bretagne-Krimi von Jean-Luc Bannalec den Kommissar in den Notizen zu den Vogelbeobachtungen einer alten Dame erstaunliche Riesenalkzeichnungen finden, die bei den Ermittlungen eine entscheidende Rolle spielen, da sie auf ein mögliches Mordmotiv verweisen.²⁵

Aus dem reichen Fundus literarischer Zeugnisse möchte ich zunächst ein symbolistisches Gedicht mit dem Titel „Der große Alk“²⁶ vorstellen. Es stammt aus der Sammlung *Tierträume* von Gertrud Kolmar, einer jüdischen Autorin, die den Nazis zum Opfer fiel und im Frühjahr 1943 in den Gaskammern von Auschwitz starb. Kolmars Interesse an der Fauna und Flora, das die Autorin seit früher Kindheit kultivierte, äußerte sich unter anderem in der Niederschrift einer ganzen Serie von Tiergedichten, eines imaginären Bestiariums²⁷ im Stile der symbolistischen Lyrik.

Im Folgenden seien vier Strophen des erwähnten langen Gedichttexts über den großen Alk zitiert. In einer symbolträchtigen und prägnanten Bildersprache wird hier eingangs der entlegene Lebensraum des Riesenalks evoziert, seine einsame, zurückgezogene Lebensweise in einer fremdartigen Welt:

Das war die Trauminsel, eine Schale voll Schnee,
Und riesiger Molchkamm, stand der Bergkette Eis;
Das war eine grünkristallne gefrorene See
Und drüber verwölkter Glasglocke milchiges Weiß.²⁸

Wenn in der ersten Zeile von einer „Trauminsel“ die Rede ist, bedient der Text nicht allein einen vertrauten symbolistischen Topos, sondern deutet zugleich daraufhin, dass es sich bei der Schilderung um eine imaginäre Beobachtung

25 Jean-Luc Bannalec. *Bretonische Nächte. Kommissar Dupins elfter Fall*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2022.

26 Zur Einordnung des Texts in die symbolistische Lyrik vgl. Kathy Zarnegin. *Tierische Träume. Lektüren zu Gertrud Kolmars Gedichtband >Die Frau und die Tiere<*. Berlin 2012, S. 25-27 und 203-208.

27 Vgl. zu diesem beliebten Genre ausführlich Annette Simonis. *Das Kaleidoskop der Tiere. Zur Wiederkehr des Bestiariums in Moderne und Gegenwart*. Bielefeld: Aisthesis, 2017.

28 Gertrud Kolmar. *Orte*. Hg. v. Marion Brandt. Berlin: Kontextverlag, 1994, S. 113. (Siehe auch Gertrud Kolmar. *Tag- und Tierträume. Gedichte*. Auswahl und Nachwort von Friedhelm Kemp. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963.)

handelt, eine poetische Vision der Sprecherin. Aufgrund des Aussterbens der Tierart besitzt das Dargestellte kein Korrelat mehr in der empirischen Wirklichkeit, zumal sich auch die ursprünglichen Lebensräume und Ökosysteme durch die Einwirkung des Menschen im Verlauf des Anthropozäns stark verändert haben.

Des Weiteren schildern Kolmars Verse die klirrende Kälte der nördlichen Hemisphäre, in der die Schreie des Vogels widerhallen, der wie ein Speer pfeilschnell durch das Wasser fegen kann:

Es stieg ein hoher Schrei und stob über Meer,
Und als unendlicher Stab floh sein Hall ihm nach;
Er aber selbst war die Spitze, der blitzende Speer,
So fuhr er in Frost, der klirrend erbebte und brach.

Und um meine Stirn schlug harschen Flugwindes Wehn
Und riß mich hin über gläsernen Rachen und Grat,
Das letzte Tier, das Tier vom Polarkreis zu sehn²⁹

Die unwirtliche und surreal erscheinende Umgebung hat das Tier jedoch nicht vor dem Schicksal der Vernichtung durch den Menschen bewahrt. Nur die visionäre Begabung des lyrischen Ich erlaubt es, den ausgestorbenen Vogel vom Polarkreis noch einmal zu vergegenwärtigen. Doch selbst die poetische Restitution gelingt nur augenblickshaft und bleibt nicht harmonisch, da der Akt der Ausrottung durch die Jäger sich ebenfalls im Gedicht wiederholt und eindringlich vor Augen geführt wird.

Der durchdringende Schuss in der letzten Strophe, den ein anonymes Täter abgefeuert hat, symbolisiert das jähe Ende nicht allein des Individuums, sondern der gesamten Spezies:

Da sprangen Schüsse, da klatschte blutender Fall,
Da wurden Mütter zerfetzt und Nester geraubt,
Und wieder: ein langes Wimmern schwankte ins All.
Der einsame Vogel warf das tropfende Haupt.³⁰

Gertrud Kolmars Gedicht beleuchtet auf differenzierte und sachkundige Weise die Folgen der rücksichtslosen Bejagung des Vogels während der Brutzeit, es bildet insgesamt eine besonders eindrucksvolle lyrische Aneignung des Artensterbens. Der einsame Vogel lässt zum einen darauf schließen, dass es sich um den letzten seiner Art handelt. Zum anderen evokiert der Einsamkeitstopos die Vorstellung von der solitären Existenz des Dichters und eines anderen großen Meeresvogels, des Albatros, wie ihn Charles Baudelaire und Stefan George in seiner deutschsprachigen Übersetzung des berühmten französischen Originals porträtiert haben.

29 Ebd.

30 Ebd.

Kolmars Gedicht ist indessen keineswegs die erste oder einzige literarische Verarbeitung des Riesenalks, seines Lebensraums und seiner Verhaltensweisen.

Im 19. Jahrhundert hatte Charles Kingsley das geheimnisvolle Leben der ‚Great Auks‘ oder ‚Gairfowl‘ (wie die Vögel in einem nordischen Dialekt auch hießen) bereits im Kinderbuch adaptiert. Kingsley verleiht den Vögeln im viktorianischen Kinderbuchklassiker *The Water Babies* (1863) selbst eine Stimme und lässt sie dort als Kollektiv ihr Schicksal beklagen:

Once we were a great nation, and spread over all the Northern Isles. But men shot us so, and knocked us on the head, and took our eggs – why, if you will believe it, they say that on the coast of Labrador the sailors used to lay a used to lay a plank from the rock on board the thing called their ship, and drive us along the plank by hundreds, till we tumbled down into the ship’s waist in heaps; and then, I suppose, they ate us, the nasty fellows! Well – but – what was I saying? At last, there were none of us left, except on the old Gairfowlskerry, just off the Iceland coast, up which no man could climb.³¹

Nicht ohne Grund wird Kingsleys Roman für Kinder in der einschlägigen Forschung zum ‚Victorian Ecocriticism‘ gezählt.³² Der Autor hat offenbar keine Hemmungen seinen kindlichen Lesern die Brutalität der Jagdmethoden drastisch vor Augen zu führen und implizit anzuprangern.

Im 20. Jahrhundert erhebt Allan W. Eckert den Riesenalk erneut zur Hauptfigur eines literarischen Texts, und zwar seines Romans *The Great Auk*, der 1963 erstmals in einer u. s.-amerikanischen und kanadischen Ausgabe bei Little, Brown & Company (Boston und Toronto) publiziert wurde und seither zahlreiche Neuauflagen erfahren hat. Eine deutschsprachige Übersetzung des Romans erschien bereits 1964.

Bemerkenswert ist die zoologische Genauigkeit der Beschreibungen des Vogels im Klappentext, der sich streckenweise wie eine naturwissenschaftliche Abhandlung liest:

The great auks were the only flightless species of North Atlantic bird. Their tiny wings were not capable of raising their large bodies into the air. Yet these ridiculous flipper-like appendages – pumping in perfect harmony with the vast splayed feet with their tough rubbery webbing – could propel the birds on or beneath the billowing ocean surface faster than six strong men could row a boat. When standing upright, the great auks resembled penguins.

Die zitierte Beschreibung betont vor allem eine Eigenschaft des Tiers, die zum Fliegen untauglichen verkürzten Flügel, die den Vogel zwar nicht in die Lüfte heben können, ihm aber rasante, pfeilschnelle Bewegungen im Wasser

31 Charles Kingsley. *The Water-babies. A Fairy Tale for a Land-baby*. New York 1895, S. 196.

32 Akemi Yoshida. „Ecotheological Morality in Charles Kingsley’s *The Water Babies*.“ In: Dewey W. Hall (Hg.). *Victorian Ecocriticism. The Politics of Place and Early Environmental Justice*. London: Lexington Books, 2017, S. 111-126.

ermöglichen. Nur auf den Felsen an Land, insbesondere während der Brutzeit können die Vögel menschlichen Angreifern aufgrund ihrer Flugunfähigkeit kaum entkommen.

Das Titelbild der englischsprachigen Erstauflage von Eckerts Roman zeigt den Riesenalk, aufrecht auf einem Felsen sitzend, im Winterkleid und scheint der Darstellung des berühmten Vogelmalers John Gerrard Keulemans nachempfunden (vgl. Abbildungen 1 und 2). Letztere wurde um die Jahrhundertwende gemalt und integriert zwei Vögel, einen im winterlichen Federkleid, den zweiten, im Wasser schwimmend, im Sommerkleid.

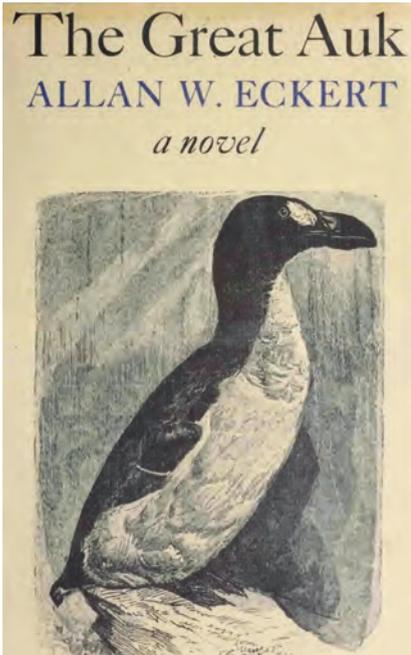


Abb. 1. Buchcover 1963



Abb. 2. J.G. Keulemans; *The Great Auk*
(ca. 1903)

Die Faszination des Riesenalk-Romans von Allan Eckert besteht darin, dass er die Leser auf eine imaginäre Reise zu den Inseln des Nordatlantiks bringt, um ihnen die entlegenen Lebensräume des Riesenalks sowie die Verhaltensweisen der Meeressvögel in detailgenauen Naturschilderungen vor Augen zu führen. Eine antike Landkarte auf der Innenseite des Buchumschlags zeigt die erstaunlichen Migrationsbewegungen der großen Alke auf der nördlichen Hemisphäre durch Linien und Vektoren. Im Zentrum der Karte finden sich zudem ein großer schwimmender Riesenalk begleitet von kleiner wirkenden Artgenossen im Hintergrund. Die Kartographierung der schwimmend zurückgelegten Routen erstreckt sich über ein riesiges Areal im Atlantischen Ozean, das von Island bis Cape Hatteras in den Süden der USA reicht.

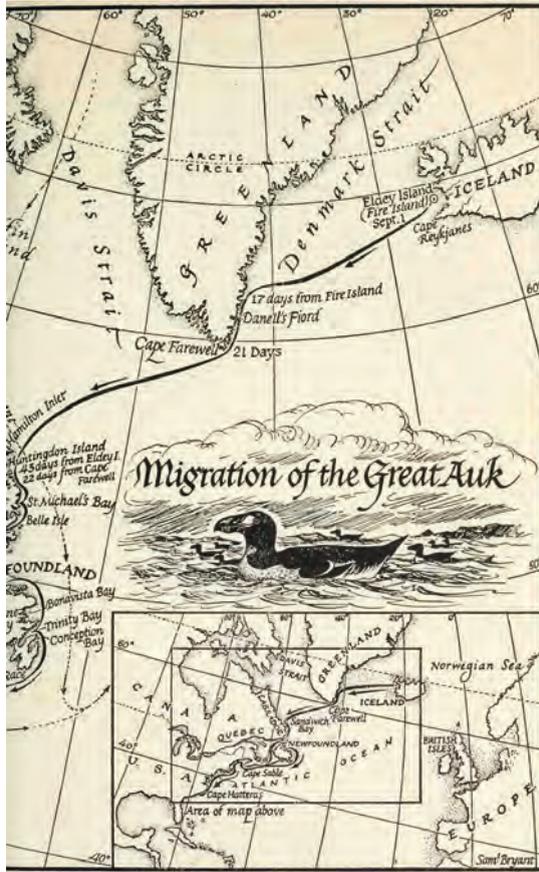


Abb. 3. Karte mit den Migrationsbewegungen des Riesenalks.

In: Allan W. Eckert. *The Great Auk. A novel*,

Boston: Little, Brown and Company, 1963, Vordere Innenseite des Bucheinbands.

Die Ereignisse werden größtenteils durch einen auktorialen Erzähler vermittelt, der aber flexibel zu personalen Erzählsituationen aus der Perspektive der Alke wechselt, insbesondere wenn der Fokus der Erzählung ganz bei den Wahrnehmungen der Vögel liegt, während die Menschen nur am Rande als antagonistische Nebenfiguren auftreten. Ohne die Tiere allzu sehr zu vermenschlichen, vermittelt die Erzählinstanz ihre Gefühle und Wahrnehmungen und thematisiert ausführlich ihre intensiven familiären Beziehungen sowie ihre friedliche Lebensweise in Sozialverbänden. Die Empathie lenkung des Romans erfolgt eindeutig zugunsten der Riesenalke. Bei der Hauptgestalt handelt es sich um einen Vertreter der Spezies, dessen Entwicklung vom Vogeljungem im Ei über die Phase des Heranwachsens und der Konfrontation mit den Naturgewalten (Stürme, Unwetter, kalte Winter) bis zum Aufstieg zum Anführer seiner Gruppe verfolgt wird, eine Individualentwicklung, die schließlich abrupt und brutal durch den tödlichen Keulenschlag eines Seemanns beendet wird.

Die Geschichte erweist sich zum einen als Bildungsroman mit tierlicher Hauptfigur, zum anderen als Reiseerzählung, die die Wanderungen und weitläufigen Migrationsbewegungen der großen Vögel nachzeichnet. Einen ersten Höhepunkt der Erzählung bietet die poetische Schilderung des langsamen Heranwachsens im Ei. Die lyrische Darstellung, die sich durch Kursivdruck auch typographisch von der übrigen Erzählung absetzt, nähert sich zwanglos einer melodischen, poetischen Prosa an. Zunächst gibt es nur ein unbestimmtes noch formloses Gefühl, das durch den Eindruck der Zeitlosigkeit und des Amorphen gekennzeichnet ist. Nur allmählich bildet sich eine Form heraus, der Protagonist nimmt nur allmählich Konturen an. Das Schlüpfen des Alkkükens erscheint als ein wundersames, zauberhaftes Geschehen:

There was a moment frozen in time when the shell held together as if by miracle only and the elfin bird lurched in a desperate movement to be free of the walls which once encompassed its entire world. The fissures spread wider, held together briefly by more of the tough membrane that coated the interior of the egg.³³

In den zitierten Zeilen unterstreichen die gehobene Wortwahl („elfin“, „miracle“) und der Stillstand der Zeit im quasi-magischen Augenblick („a moment frozen in time“) die Dimension des Wunderbaren und Überwirklichen. Die Befreiung aus dem engen Innern des Eis, das vor kurzem noch die ganze Welt des Vogeljugen bildete, kommt einem ersten Passagenritus gleich, der die Entwicklung des tierlichen Protagonisten einleitet. Das Überschreiten der Grenze wird als Wende von Dunkelheit zum Licht in Szene gesetzt und durch das klingende Zerschneiden der Eierschale markiert: „At length there came a tinkling crash and the shell clove cleanly in half, dumping the weak little organism that had destroyed it onto the hard sun-warmed rock. The great auk had hatched.“³⁴

Die Überlagerung der Genres des Bildungsromans und des Tierromans erlaubt die Entfaltung neuer Formen, inspiriert neue Schreibweisen und ästhetische Experimente. Besonders eindrucksvoll gelingt es dem Autor, die Perspektive und Innensicht des Vogels wiederzugeben. Interessanterweise ermöglicht das spezifische Genre des Bildungsromans mit einem tierlichen Protagonisten eine ausdrucksintensive, empathievollere Schilderung, die zugleich durch detaillierte naturwissenschaftliche Kenntnisse fundiert ist.

Während die Meeresvögel in ihren Interaktionen mit Artgenossen, ihrem ausgeprägten Sozialleben und ihrem natürlichen Lebensraum dargestellt werden und die Faszination und Anerkennung der Rezipienten gewinnen, werden die menschlichen Akteure fast ausschließlich in brutalen Handlungen bei der Abschachtung der flugunfähigen Vögel, bei den „Massakern“³⁵ gezeigt, die durch Profitgier und Grausamkeit motiviert sind. Nur am Rande gibt es in der Romanfiktion vereinzelt einen Hinweis auf andere Mensch-Tierbeziehungen, etwa

33 Allan W. Eckert. *The Great Auk. A novel*, Boston: Little, Brown and Company, 1963, S. 22.

34 Ebd., S. 23.

35 Ebd., S. 145.

durch die Erwähnung der „bird lovers“ und „naturalists“³⁶ in North Carolina, im Winterquartier der Alke, die aber im Text eine Ausnahme bleiben. Die Gegenüberstellung der menschlichen und tierlichen Romanfiguren gibt ansonsten eine fast paradox anmutende Engführung zu erkennen. In demselben Maße, in dem die Riesenalke soziale, intelligente und – fast möchte man sagen – humane Verhaltensweisen zeigen, erweisen sich die menschlichen Akteure als inhuman, grobschlächtig und animalisch. Insgesamt enthält sich die Erzählinstanz zwar weitgehend einer ethischen bzw. moralischen oder ökologischen Bewertung des Geschehens. Die detaillierten, sachlichen Schilderungen menschlicher Brutalität, der „massacres“,³⁷ die historisch belegt sind, wirken jedoch derart abschreckend, dass sie keines weiteren Kommentars bedürfen.

In einem kurzen und prägnanten Epilog zieht der Erzähler bzw. Autor eine ernüchternde Bilanz. Dort referiert er in sachlichem Ton unter der Nennung des genauen Datums und des Tatorts sowie der Namen der beteiligten menschlichen Täter das vernichtende Ereignis, welches das Aussterben des Riesenalks mit der Zerstörung der letzten lebenden Exemplare und ihres Nests endgültig besiegelte:

ON June 3, 1844, on the island of Eldey, also known as Fire Island, off the southwestern coast of Iceland, the species of a large penguin-like bird known as the great auk became extinct from the face of the earth. This occurred when the last two living specimens were killed by Jon Brandsson and Sigourour Isleffson and the egg of these two birds was smashed by Ketil Ketilsson.³⁸

Die fiktionalen Ereignisse der Erzählung werden somit unmissverständlich in einem tatsächlichen historischen Sachverhalt verankert und durch die Genauigkeit der Angaben zugleich beglaubigt. Unter Berufung auf die Worte eines berühmten Naturwissenschaftlers und Reisenden schließt Eckerts Roman sodann mit einem aphorismenhaften Zitat, einem elegischen Resümee, das die Einzigartigkeit und Unwiederbringlichkeit der ausgerotteten Vogelspezies betont:

Sixty-two years later the great naturalist and explorer Charles William Beebe wrote: „The beauty and genius of a work of art may be reconceived, though its first material expression be destroyed; a vanished harmony may yet again inspire the composer; but when the last individual of a race of living things breathes no more, another heaven and another earth must pass before such a one can be again.“³⁹

Darüber hinaus trägt die Beschreibung der Hauptfigur heroische und erhabene Züge. In diesem Sinne heißt es im Klappentext der Erstausgabe von 1963:

„The protagonist of this novel is heroic, majestic, a born leader, a devoted husband and proud father. He is destined to be long remembered by whoever reads

36 Ebd., S. 104.

37 Ebd., S. 145.

38 Ebd., S. 202.

39 Ebd.

about his life.“⁴⁰ Die Attribute und Umschreibungen des Tiers verleihen ihm in der abschließenden *laudatio* anthropomorphe Eigenschaften. Wie in einem antiken Epitaph wird der verstorbene Alk für seine Tugenden und außergewöhnlichen Fähigkeiten geehrt. Die gewählten Formulierungen verdeutlichen zudem die erinnerungskulturelle Funktion, die Allan Eckert seiner Romanfiktion sowie der Lektüre derselben selbst zuweist. Der große Alk verdiene, wie man es sonst nur von großen historischen Persönlichkeiten erwarten würde, einen lang anhaltenden Erinnerungsort im kulturellen Gedächtnis.

In der Tat ist eine junge Autorin kürzlich in die Fußstapfen Allan W. Eckerts getreten, indem sie dem „great Auk“ ein weiteres literarisches Denkmal gesetzt hat. Im Jahr 2015 erschien eine Sammlung von Short Stories unter dem ungewöhnlichen Titel „An Account of the Decline of the Great Auk, According to One Who Saw It“. ⁴¹ Es handelt sich dabei um das literarische Debüt der 1982 geborenen Jessie Greengrass, die in Cambridge und London Philosophie studierte. Der Verfasserin wurden für ihre Kurzgeschichtensammlung der Edge Hill Short Story Prize and der Somerset Maugham Award verliehen. ⁴² Außerdem wurde sie als PFD/Sunday Times Young Writer of the Year nominiert. ⁴³

In der Titelgeschichte der Sammlung wird die komplementäre Perspektive zu Eckerts Roman eingenommen, insofern darin ein Seemann, der maßgeblich an der Ausrottung der Vögel beteiligt war, seine Sicht der Ereignisse wiedergibt. Der Bericht dieses Augenzeugens und Mittäters wirkt in seiner Offenheit, was die Brutalität und Skrupellosigkeit des Vorgehens der Seefahrer auf der Vogeljagd betrifft, schockierend und zugleich wiederum entlarvend, da sich der Erzählende überwiegend hinter einem kollektiven „wir“ versteckt und sich offenbar dagegen sträubt, irgendeine eigene Verantwortung für das Geschehene zu übernehmen. Aufgrund des angedeuteten Versteckspiels wirkt der Erzähler teilweise unzuverlässig, obwohl er die historischen Fakten selbst durchaus korrekt bzw. detailgenau vermittelt und treffende naturalistische Beschreibungen von der Lebensweise der Riesenalke einfließen lässt: „They could not fly. Sometimes we would see them swimming and note their elegance when in water. Even at sea they could be caught with a little fish as bait“. ⁴⁴ Die Auflistung der vielfältigen Namen der Alke suggeriert ein beinahe enzyklopädisches Wissen über die geheimnisvolle Vogelspezies: „These are the names the birds have been called: great auk, garefowl, esarokitsok when in Greenland, penguin, pin-wing, geirfugl. Other names too, probably.“⁴⁵ Ferner betont der detaillierte Bericht die Zutraulichkeit der Alke, die sie wohl zu einer wechselseitig produktiven Mensch-Tier-Beziehung prädestiniert hätte: „they would come close to the side

40 Werbetext zum Roman, Buchrücken.

41 Jessie Greengrass. *An Account of the Decline of the Great Auk, According to One Who Saw It*. London: John Murray Press, 2015.

42 Vgl. <https://evewhite.co.uk/authors/jessie-greengrass/> (28.08.2022).

43 Vgl. ebd.

44 Jessie Greengrass. *An Account of the Decline of the Great Auk, According to One Who Saw It* (Anm. 41), S. 10.

45 Ebd., S. 10.

of the ship and we would snare them and then they would swim alongside with a string around their neck.“⁴⁶

Die Narration vermittelt insgesamt eine subtile psychologisierende Komponente, da der Berichterstatter es vermeidet, ein direktes Schuldeingeständnis bezüglich der Vernichtung der Spezies abzulegen. Stattdessen verwendet er ambivalente Erklärungen wie z. B. bezüglich seiner Mitwirkung an der Zerstörung des letzten Riesenalkeleues:

We drove them back against the cliff wall so that they were trapped and then they stood still and we caught them and we strangled them. Their egg we smashed and although we said afterwards it was an accident that we did that, I don't know if it was or not.⁴⁷

Die gezielten Unklarheiten in der Darstellung und das vorgegebene Nichtwissen darüber, ob die Tat ein Versehen oder Absicht war, erweisen sich als symptomatisch für die gewählte Erzählstrategie. Sie enthüllen die mangelnde Einsicht des Seefahrers, der sich der Tragweite seiner Handlungen auch nach dem Aussterben der Riesenalke noch immer nicht bewusst ist, während er gleichzeitig nach Ausflüchten sucht, um die eigene Verantwortung und Mitschuld zu kaschieren. Auch die Versuche, das Verhalten der Alkjäger psychologisch zu erklären, passen zu dem apologetischen Ton des Berichts und vermögen kaum zu überzeugen: „we blamed the birds for what we did to them. There was something in their passivity that enraged us. We hated how they didn't run away. If they had run away from us we could have been more kind.“⁴⁸

Es ist bemerkenswert, dass Jessie Greengrass die Ausrottung des Riesenalke als Titelgeschichte ihrer ersten Short Story-Sammlung gewählt hat. Sie unterstreicht damit nicht zuletzt die besondere Bedeutung und Aktualität der behandelten Thematik. In dieser Entscheidung kommt somit der gegenwärtige Stellenwert der Biodiversitätsfrage innerhalb der westlichen Kulturen und auf dem Buchmarkt nachdrücklich zum Ausdruck.

Die unterschiedlichen literarischen und künstlerischen Gestaltungsformen, die den Riesenalke und sein Aussterben thematisieren, belegen eindrucksvoll seine bleibende Präsenz im kulturellen Imaginären. Die Gegenwärtigkeit der verschwundenen Vogelspezies (wie die vieler anderer ausgestorbener Tierarten) als ästhetisches Phänomen, das in unterschiedlichen Medien gestaltet und verhandelt wird, erscheint erstaunlich und bemerkenswert. Eine solche vermag indessen den tatsächlichen Verlust der Spezies, der irreversibel ist, nicht zu kompensieren.

Die literarischen und künstlerischen Darstellungen des Artenverlusts übernehmen vielfach die Aufgabe, zu einer kollektiven Trauerarbeit anzuregen, kritische Reflexionsprozesse und gegebenenfalls detaillierte Ursachenforschungen in Gang zu setzen. Die retrospektive Blickrichtung der sich äußernden kulturellen

46 Ebd., S. 10

47 Ebd., S. 11.

48 Ebd., S. 11.

Erinnerung ist dabei zugleich in die Zukunft gerichtet, denn sie erlaubt es, Zukunftsprognosen anzustellen, und drängt darauf, die offenkundigen Fehler der Vergangenheit zu vermeiden.

4. Schlussbetrachtung

Wie sich aus den bisherigen Überlegungen erahnen lässt, erweist sich das Verhältnis zwischen der Darstellung von Biodiversität in der Literatur und der Artenvielfalt in der Natur nicht als proportional. Mit dem Verlust von Biodiversität in der Lebenswelt der Gegenwart schwindet keineswegs deren Bedeutung in fiktionalen und poetischen Texten sowie in ästhetischen Werken. Insbesondere in qualitativer Hinsicht zeichnet sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts eine andere, gegenläufige Tendenz ab.

Tiere figurieren im 20. und 21. Jahrhundert vermehrt als Protagonisten literarischer Texte und rücken nunmehr in den Mittelpunkt des dargestellten Geschehens in einer nicht mehr nur anthropozentrisch gedachten Welt.⁴⁹ Was im 19. Jahrhundert eher die Ausnahme bildete (vgl. E. T. A. Hoffmanns berühmten Kater Murr und Virginia Woolfs Spaniel Flush in der gleichnamigen Erzählung⁵⁰), entwickelt sich wenig später zu einem Trend, der sich wachsender Beliebtheit erfreut, im literarischen Höhenkamm wie auch in der anspruchsvollen Populärliteratur. Während Tiere bis ins 19. Jahrhundert als selbstverständliche Bestandteile des Landschaftsraums, als Nahrung oder Jagdbeute des Menschen, als Objekte seines Begehrens und gelegentlich auch als seine Gefährten gezeigt werden, enthüllen neuere Erzählfiktionen sie als eigenständige Subjekte innerhalb einer komplexen Mensch-Tier-Beziehung und zeigen die Interdependenz der Spezies, die Netzwerke, in die auch die Menschen eingebunden sind und ohne die auch letztere mittelfristig nicht überleben werden.

Ausgestorbene sowie bedrohte Tierarten avancieren in jüngster Zeit bevorzugt zu titelgebenden Gestalten bzw. Schlüsselthemen literarischer Texte oder fungieren sogar als Hauptfiguren von Erzählungen und Romanen. In der fiktionalen und essayistischen Literatur deutet sich vorsichtig ein mentalitätsgeschichtlicher Wandel an, insofern die Texte ihre Rezipienten dazu anregen,

49 Stellvertretend für viele andere seien hier exemplarisch einige neuere Titel auf dem internationalen Buchmarkt genannt, die das genannte Phänomen dokumentieren und sich großer Beliebtheit erfreuen: Hazel Prior: *Away with the Penguins*, John Ironmonger: *Not Forgetting the Whale*, Martin Suter: *Elefant*, Frank Schätzing: *Der Schwarm*; *Nachrichten aus einem unbekanntem Universum*, Maja Lunde; *Die Geschichte der Bienen und Die letzten ihrer Art*, Douglas Adams/Mark Carwardine: *Last Chance to See*, Eric Chevillard: *Sans l'orang-outan*, Sylvain Tesson: *La Panthère des Neiges*, André Buchet: *Un court instant de grâce*, Hiro Arikawa: *The Travelling Cat Chronicles* (旅猫リポート).

50 Vgl. E. T. A. Hoffmann. *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biografie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Berlin: Dümler, 1819 und 1821 sowie Virginia Woolf. *Flush. A Biography*. London: Hogarth Press, 1933.

die Position des Menschen innerhalb der natürlichen Lebenswelt und der ökologischen Systeme zu reflektieren und die menschlichen Verhaltensweisen kritisch zu überdenken.

Helmut Pillau (Heidesheim am Rhein)

Der rigide Rationalist und der diskrete Revolutionär

Zu Walter Benjamins Auseinandersetzung mit dem Rationalismus des Stadtplaners Werner Hegemann

I.

Das Verhältnis Walter Benjamins zur Weimarer Republik war kompliziert. Seine zunehmende Orientierung am Marxismus beförderte seine Distanz zur Republik. Das mag auch deswegen überraschen, weil es in der deutschen Geschichte bis dahin kein anderes Staatswesen gegeben hatte, durch dessen Verfassung die bürgerlichen Freiheiten und damit auch diejenigen der deutschen Juden besser garantiert worden waren.¹ In seiner umfangreichen, essayartigen Rezension von Werner Hegemanns Buch *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt* von 1930 setzt sich Benjamin sehr gründlich mit dem Werk eines Mannes auseinander, den er zu Recht als einen Exponenten der Weimarer Republik vorstellt. Obwohl dieses Buch wie ein historisch fundiertes Plädoyer für einen radikalen Wandel in der verfehlten Baupolitik Berlins anmutet, spiegelt Benjamins Reaktion darauf nicht nur seine Haltung zu Berlin, seiner Heimatstadt, wider, sondern auch zur „herrschenden Ordnung“², also derjenigen der Weimarer Republik.

Bei der Lektüre von Benjamins Text stößt man sehr schnell auf eine Diskrepanz. Einerseits hebt Benjamin die besonderen Qualitäten von Hegemanns Buch hervor, preist es als „Monumentalwerk“ (GS III, 262) oder „Standardwerk“ (GS III, 263). Andererseits bemüht er sich vor allem darum, die Eindimensionalität von Hegemanns Methode, diejenige eines „strengen Rationalismus“ (GS III, S. 260), kritisch ins Licht zu rücken. Diese Diskrepanz erinnert in einem ganz formalen Sinn an eine andere, kurz zuvor entstandene umfangreiche Rezension Benjamins. Er setzt sich dort mit einem Buch des George-Schülers

1 Anthony D. Kauders: „Und man könnte noch weiter zurückgehen in die Vergangenheit, um aufzuzeigen, wie wichtig die liberale Demokratie für Deutschlands Juden immer schon gewesen war: im 19. Jahrhundert als Aussicht, irgendwann die gleichen politischen Rechte zu erhalten wie andere Staatsbürger auch; im Kaiserreich als Lebensform, die den mittlerweile zuerkannten Rechten gesellschaftliche Anerkennung hinzufügen würde; oder in der Weimarer Republik als politische Weltanschauung, die als Einzige den aufkommenden Antisemitismus konsequent ablehnte.“ Anthony D. Kauders. *Unmögliche Heimat. Eine deutsch-jüdische Geschichte der Bundesrepublik*. München: Deutsche Verlagsanstalt, 2007, S. 218.

2 Walter Benjamin: *Ein Jakobiner von heute. Zu Werner Hegemanns ‚das steinerne Berlin‘*. In: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Th. W. Adorno und G. Scholem herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Bd. I-VII. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974-1989. Hier Bd. 3, S. 260. Die Ausgabe von Benjamins Schriften wird im Text mit „GS“ mit Angabe der Seitenzahl abgekürzt.

Max Kommerell über die Deutsche Klassik auseinander (*Der Dichter als Führer in der Deutschen Klassik*). Der paradoxe Titel dieser Rezension lautet: *Wider ein Meisterwerk*. (GS III, 252-259)³

II.

Dass sich Hegemann zur Weimarer Republik bekennt, geht nach Benjamin eindeutig aus der, zwei Seiten umfassenden Widmung *Dem Andenken von Hugo Preuß* hervor, mit der Hegemann sein Buch eröffnet. Sie gilt einem der profiliertesten Repräsentanten der Weimarer Republik. Benjamin markiert mit knappen Worten seine herausragende Rolle für die Baupolitik Berlins, vor allem aber auch für die Verfassung der jungen Republik. Wie Hegemann Hugo Preuß einschätzt, spiegelt sich Benjamin zufolge am deutlichsten durch das Motto wider, das Hegemann der Widmung voranstellt. Hegemann zitiert dort Worte von Adolf Wermuth, dem letzten Oberbürgermeister von ‚Klein-Berlin‘ und dem ersten Oberbürgermeister von dem 1920 entstehenden ‚Groß-Berlin‘. Wermuth rühmt Hugo Preuß als denjenigen, der die künftige Strategie für die Baupolitik Berlins entworfen habe. Dies sei nach Benjamin auch die Linie, auf der sich Hegemann in seinem Buch bewege. Durch die Nähe Hegemanns zu Hugo Preuß, einem der Väter der Weimarer Verfassung, fällt Benjamin zufolge auch Licht auf die politische Position Hegemanns: „Der Schluß ist nicht zu kühn, daß auch Hegemann ein demokratischer Kopf ist.“ (GS III, 262)

Lehrreich könnte es sein, zunächst einmal Benjamins Rezension bei Seite zu lassen und stattdessen auf den Beginn von Hegemanns Buch, auf den sich Benjamin anfangs bezieht, kurz ins Auge zu fassen. Wie bereits aus der Widmung hervorgeht, verband Hegemann und Preuß vor allem das Anliegen, Berlin endlich aus der Zwangsjacke seiner politisch verordneten territorialen Beschränkung zu befreien und seine Ausdehnung zu ermöglichen.⁴ Hegemann wusste aber sehr wohl, welche Widerstände politischer, gesellschaftlicher und bürokratischer Art dabei zu überwinden waren. So kam und kommt es seiner Meinung nach vor

3 Heinrich Kaulen allgemein zum Stellenwert von Benjamins Rezensionen im Kontext seines Oeuvres: „Auch in dieser Hinsicht kommt den Rezensionen und Kritiken kein Sonderstatus zu. Sie sind kein Nebenwerk, sondern ein integraler und konstitutiver Bestandteil von Benjamins Denken, das sich stets in der Auseinandersetzung mit konkreten Gegenständen entfaltet, aber bei diesen Anlässen nicht stehenbleibt, sondern vom Einzelnen und Besonderen aus mit dem analytischen Blick des Theoretikers zentrale theoretische Zusammenhänge erschließt.“ Heinrich Kaulen. *Rehabilitierung der Polemik. Walter Benjamin als Literaturkritiker und Rezensent*. https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14357.

4 Hegemann: „Was eine wachsende Stadt zu brauchen scheint, sind weniger despotische Aufklärung und aus polizeilicher Einsicht festgelegte Bebauungspläne als vielmehr die Freiheit, sich auszudehnen [...]“ In: Werner Hegemann. 1930. *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*. Mit einem Vorwort von Walter Benjamin. Braunschweig: Vieweg & Sohn, 1988 (4. Auflage), S. 8. Das Buch wird im Text fernerhin mit „H“ abgekürzt.

allem darauf an, sich auf die Überzeugungskraft der eigenen Reformideen zu verlassen. Schillers Idealismus soll ihn dabei beflügeln: Es ist „der Geist, der sich den Körper baut.“ (H, 8)⁵

Auch später, im Buch selbst, bezieht sich Hegemann einige Male auf Hugo Preuß. Das geschieht etwa, als er eines seiner Lieblingsthemen, eben den Kampf um eine Ausdehnung der Stadt und die damit zusammenhängende Verkehrspolitik erörtert. (H, 288, 299) Besonders erfreut ist er darüber, bei diesen Bestrebungen auch den Verfassungspolitiker Preuß an seiner Seite zu wissen. Diesem war es nach langen politischen Auseinandersetzungen gelungen, einen Artikel, d. h. den Artikel 155, in die neue Reichsverfassung einfügen zu lassen, der die Enteignung von Grundbesitz insbesondere zugunsten der „Befriedigung von Wohnbedürfnissen“ ermöglichte. (H, 236) Benjamin kommt in seiner knappen Charakteristik von Hugo Preuß auf all das nicht zu sprechen. Er erwähnt auch nicht, dass es sich bei Preuß wie auch bei ihm selbst um einen Berliner jüdischer Herkunft handelt.⁶

III.

Benjamin charakterisiert mit wenigen Worten präzise die politische Kultur der Weimarer Republik. Von „unserer politischen Ordnung“ spricht er zunächst. (GS III, 263) Ob er sich mit dieser Ordnung identifiziert oder nur neutral sein gegenwärtiges politisches Umfeld anzeigt, bleibt offen. Verständnissvoll spricht er jedenfalls von dem „demokratischen Credo“, das auf das „in jedem Sinne Gesetzte [] und Gemäßigte []“ verpflichte. (ebd.) Hegemann gehöre als Demokrat eigentlich in diesen Kontext, zeichne sich aber durch eine gewisse Exzentrik aus: Benjamin nennt ihn einen „fanatischen Demokraten“ (ebd.) Angesichts der Worte, mit denen Benjamin die demokratische Kultur der Weimarer Republik charakterisiert hat, wirkt diese Kennzeichnung Hegemanns paradox. Einen „demokratischen Fanatismus“ (ebd.) habe es zwar bei den Jakobinern, also in der Französischen Revolution, gegeben, passe aber schwerlich zu einer Demokratie wie derjenigen der Weimarer Republik. Aber eben durch diesen „Anachronismus“ (ebd.) solle sich Hegemann kennzeichnen. Wie zentral diese Eigenart Hegemanns für Benjamin ist, spiegelt bereits der frappante Titel seiner Rezension wider: *Ein Jakobiner von heute*. Hegemanns „ausgeprägteste staatsbürgerliche Bildung“ (GS III, 260) hindere ihn also nicht daran, in der Weimarer Republik wie ein Jakobiner zu agieren. Benjamin vergleicht ihn sogar

5 Das Zitat Hegemanns stammt aus Schillers Stück *Wallensteins Tod*, V. 1813. (Wallenstein versucht sich mit dieser Maxime in einer verzweiferten Lage selbst aufzumuntern.)

6 Der 1860 in Berlin geborene und 1925 dort gestorbene Preuß wurde 1906 Professor an der Handelshochschule Berlin, später ihr Rektor, war Stadtverordneter, wurde nach der Novemberrevolution von 1918 Staatssekretär im Innenministerium und später, nur für fünf Monate, Reichsinnenminister. Er lehnte es ab, seiner jüdischen Religion zugunsten der Karriere zu entsagen.

mit Robespierre, der sich durch „seine unbestechliche Witterung für Korruption, seine weltfremde Lauterkeit“ (GS III, 263) ausgezeichnet habe. An diesem Punkt wird es für Benjamin möglich, mit seiner Kritik an der Vorgehensweise Hegemanns einzusetzen. Wie sein Vergleich mit Robespierre, einem Advokaten von Hause aus, zeigt, sieht er in Hegemann jemanden, der seine durchaus rationalen Ziele ohne ein rechtes Verständnis für den geschichtlichen Kontext der veränderungswürdigen Dinge verfolgt. Ein gleichsam idealistischer Impetus würde ihn demnach – worauf sein Schiller-Zitat hindeuten scheint – mit Robespierre verbinden. Ein Idealist sei aber blind dafür, dass er mit seinem allein normativ orientierten Handeln in Wirklichkeit den materiellen Interessen verborgener gesellschaftlicher Mächte diene. Über den nötigen Durchblick für solche Hintergründe solle aber nach Benjamin der „historische Materialismus“ (ebd.) verfügen.

Benjamin wirft Hegemann vor, bei seiner Kritik an den Missständen, der inhumanen Wohnsituation in Berlin, der Sache nicht auf den Grund zu gehen. So meint Benjamin von Hegemanns Werk, dass es sich zwar um ein „durch und durch“ kritisches Werk handle, „aber in keinem Sinne entlarvendes“. (ebd.) Zu entlarven bedeutete hier, sich von der konformen Auffassung zu verabschieden, dass ein bauliches und soziales Missgebilde wie die Mietskaserne innerhalb der bestehenden politischen Ordnung mit pragmatischen Mitteln beseitigt werden könnte. So würde der Blick dafür frei werden, dieses Gebilde – wie es raunend heißt – als Produkt von „konkreten wechselnden Kräften“ (GS III, 263) zu identifizieren, welche die Politiker insgeheim determinieren. Diese Kräfte gälte es aufzuspüren und zu bekämpfen, um die Missstände im Wohnungswesen ein für alle Mal zu überwinden.

Wenn Hegemann nun, wie Benjamin registriert, zu einer besonders schrillen und penetranten Kritik neige, so zeuge dies von einer gewissen Hilflosigkeit seines Ansatzes. Er entdeckt bei Hegemann Züge des „Querköpfigen“ (ebd.), schreibt ihm sogar „die Rolle des Querulanten beim Weltgericht“ zu. (GS III, 261) Aus der Sicht Benjamins ist dies darauf zurückzuführen, dass Hegemann da noch wie ein Idealist verfährt, wo er unter dem Druck der Realität eigentlich wie ein Materialist hätte verfahren müssen.

IV.

Aus der Sicht Benjamins reicht also das anklägerische Engagement Hegemanns nicht aus, um dem, was in Berlin schief läuft, wirklich beizukommen. Trotzdem kann Benjamin als bewusster Bürger Berlins den Ärger Hegemanns über andauernde Missstände in Berlin gut verstehen. Auch erregt er sich als „geschundener Steuerzahler“ (GS III, 261) darüber, wie inkompetent die Verwaltung mit den akuten Problemen der Stadt umgeht. Die Diskrepanz zwischen dem, was die Verwaltung tut, und dem was die Bürger brauchen, scheint dieser Stadt eingeboren zu sein. Hegemann führt dies darauf zurück, dass die anfängliche Selbstverwaltung der Stadt durch die Hohenzollern systematisch ausgeschaltet wurde. (H, 25, 315, 106, 107) Benjamin erwähnt kurz ihre verhängnisvolle Rolle

für das Wohnungswesen in Berlin. Sie waren dafür verantwortlich, dass sich das „Kasernenwesen“ auf die „Zivilbevölkerung“ (GS III, 262) ausdehnte. Die Missgeburt der Mietskasernen kam so auf die Welt. Das Versagen der Verwaltung in der Stadt passierte demnach nicht nur gelegentlich, sondern war chronisch. Die Beamten legten im Umgang mit den Bürgern oft eine arrogante Gleichgültigkeit an den Tag, in der noch das absolutistische Regime vergangener Zeiten forzuleben schien. Resigniert stellten sich die Berliner darauf ein, es hier mit einer „ewigen Geschichte“ bzw. einer permanenten „Skandalgeschichte“ (GS III, 261) zu tun zu haben.⁷ Sie entwickelten eine Routine darin, sich lauthals über eklatante Missstände zu erregen. Da ging es etwa über den übermäßigen Profit der „Millionenbauern“, den diese durch den Verkauf eines künstlich knapp gehaltenen Baulandes erzielen konnten. (GS III, 262) Oder es ging um die „stinkende Öde der drei Höfe“ (ebd.), die sich hinter den prächtigen Fassaden der Vorderhäuser verbarg. Indem der Protest gegen solche Missstände, insbesondere aber gegen die Wohnungsnot, zum Ritual wurde, festigte er eher die herrschenden Zustände statt diese ernsthaft anzutasten. So zuverlässig diese Kritik auch wegen der „sprichwörtlichen Kritiklust der Berliner“ (GS III, 260) funktionierte, so kurzatmig blieb sie doch auch aus der Sicht Benjamins.

Benjamin konzentriert sich darauf, die Schranken von Hegemanns Umgangsweise mit den desolaten Wohnverhältnissen in Berlin aufzuzeigen. Deswegen lässt er bestimmte Aspekte von Hegemanns Buch bei Seite, die für seine methodologische Fragestellung irrelevant sind. Indem nun in einem kurzen Exkurs das zur Sprache kommen soll, was bei Benjamin ausgespart bleibt, können nicht nur die spezifischen Akzentsetzungen Hegemanns, sondern vor diesem Hintergrund auch die Konturen von Benjamins eigenem Ansatz etwas deutlicher hervortreten.

Benjamin erwähnt zwar nebenbei eine Studie Hegemanns über die preußischen Könige, verfolgt aber diese Linie nicht weiter. (ebd.) Auffällig ist schon, wie Hegemann in seinem Buch den prominentesten der preußischen Könige nennt. Entweder setzt er die Zusatzbezeichnung für diesen König: „der Große“ in Führungszeichen oder er begnügt sich wie später in der DDR üblich mit der Bezeichnung „Friedrich II.“. Große Mühe gibt er sich damit, den Nimbus dieses Königs zu demontieren. Er zitiert etwa den Dichter Johann Wilhelm Gleim, einen Dichter der Aufklärung, der den König einen „bösen Geist“ nennt. Dieser habe nämlich Berlin um den „Ruhm eines deutschen Athens“ gebracht. (H, 109) Die Heroisierung dieses Königs, die nach seinem Tode einsetzte und sich in Entwürfen zu monumentalen Denkmälern niederschlug, habe bis heute ein „nüchternes politisches Denken“ in Deutschland behindert. (H, 159) Diese

7 Diese Probleme sind aktuell geblieben. Das zeigen im Herbst 2021 das schlechte Funktionieren des neuen Flughafens und das organisatorische Desaster bei einer vielfachen Wahl – zugleich für die Bezirksparlamente, das Abgeordnetenhaus und den Bundestag. Hinzu kam die Abstimmung über die Frage der Enteignung von Wohnungskonzernen. Wenn der ehemalige Regierende Bürgermeister Klaus Wowereit angesichts dieses Desasters allgemein von der Notwendigkeit einer „Revolution“ in der Berliner Verwaltung spricht, so deutet dies auf eine strukturelle Problematik hin.

fatale Rolle für die Entwicklung Preußens und Deutschlands konnte der König Hegemann zufolge auch deswegen spielen, weil er sich einseitig an Frankreich orientierte. Es ist despektierlich gemeint, wenn Hegemann vom „französischen Friedrich II.“ (H, 146) spricht. Er zitiert etwa das Testament des Königs von 1752, in dem dieser eine Übereinstimmung der Interessen Preußens und Frankreichs beim Kampf gegen das Reich und den Kaiser konstatiert. (H, 38) Diese Orientierung zeigte sich nicht nur in der Politik, sondern auch im Bauwesen. Paris mit seiner territorialen Enge und seinen relativ hohen Häusern wurde zum Vorbild für diesen preußischen König. Da er auf einer kleinen Fläche in Berlin möglichst viele Bauten errichten wollte, musste die Mietskaserne entstehen. So rühmt Hegemann Friedrich II. ironisch als „Vater der Berliner Mietskaserne.“ (H, 177) Auch bei den repräsentativen Bauten orientierte sich der König fatalerweise, wie Hegemann meint, an Frankreich und der „bereits versunkene[n] Welt des jungen Ludwigs XIV.“. Dies führte dazu, dass die Entwicklung einer spezifisch deutschen Baukunst behindert wurde: „Der größte Gegner der neuen deutschen Baukunst war Friedrich II.“ (H, 128) Hegemann räumt allerdings ein, dass sich zumindest der Architekt Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff mit seinen Ideen zur Errichtung des Opernhauses in dem Boulevard „Unter den Linden“ durchsetzen konnte. Friedrich II. musste nach Hegemann erst sterben, damit eine deutsche Baukunst von europäischem Rang möglich wurde. Hegemann denkt dabei an Karl-Friedrich Schinkel und hebt besonders das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt hervor.

Für die Ausrichtung Preußens an Frankreich ist allerdings, wie Hegemann zeigt, nicht nur dieser König verantwortlich. Ein längeres Kapitel seines Buches trägt den Titel: „Der ‚Große‘ Kurfürst macht Berlin zu einer Festung Frankreichs.“ (H, 38-42) Auch bei diesem Vorgänger Friedrichs II. setzt also Hegemann das Attribut „groß“ in Anführungszeichen. Um seine politischen Aspirationen im Reich und gegenüber Schweden verfolgen zu können, machte sich dieser Herrscher finanziell abhängig von Ludwig XIV. Der Preis dafür war u. a., dass er den Verlust von Gebieten am westlichen Rand des Reichs (Straßburg, das Elsass) tolerierte. (H, 41) Der Historiker Otto Hintze nennt den Großen Kurfürsten in seinem Standardwerk *Die Hohenzollern und ihr Werk* lapidar einen „Pensionär Ludwigs XIV.“⁸

Wie wenig die deutsche Baukunst auch unter diesem preußischen Herrscher geschätzt wurde, spiegelt sich nach Hegemann in der Zurücksetzung von Andreas Schlüter wider. Immerhin konnte sich dieser Architekt aber mit Teilen des Berliner Schlosses und dem Bau des Zeughauses bewähren.

Indem Hegemann gegen die starke Orientierung Preußens an Frankreich polemisiert, zeichnet sich eine prononciert nationale Akzentsetzung in seinem Buch ab. Er wirft den preußischen Herrschern vor, ihr eigenes Staatswesen auf Kosten des Reiches und des Kaisers stärken zu wollen. In dem Maße wie er Preußen in dieser Hinsicht kritisiert, streicht er auf der anderen Seite England und insbesondere London als Alternative heraus. Während das Wohnungswesen in

8 Otto Hintze. *Die Hohenzollern und ihr Werk*. Berlin: Paul Parey, 1916 (9. Auflage), S. 239.

Berlin wegen einer übermäßigen, im absolutistischen Geiste erfolgenden Regulierung tendenziell inhumane Züge annimmt, vermag es sich in London relativ ungezwungen zu entwickeln. Möglich wird dies nach Hegemann deswegen, weil London im Unterschied zu Berlin eine relative politische Autonomie genießt. (H, 342) Was der Freiherr vom Stein Anfang des neunzehnten Jahrhunderts durch seine Verwaltungsreformen erreichen wollte: Die kommunale Selbstverwaltung war in London schon Realität. Hegemann meint, dass Berlin unter dem ersten preußischen König Friedrich Wilhelm I. eigentlich aufhörte, „eine Stadt zu sein.“ (H, 106) Die Stadt schrumpfte nach den Worten von P. Clausewitz, die Hegemann zitiert, zu einem „Verwaltungsbezirk, der durch ein staatliches Steuersystem, die Akzise, abgegrenzt wurde.“ (ebd.) Die preußischen Herrscher fürchteten sich davor, dass die Stadt allzu groß und selbstständig wurde. (H, 342) Deswegen hinderte man sie allzu lange daran, sich im Sinne ihrer Bedürfnisse über die starr fixierten Stadtgrenzen hinaus wie London auszu dehnen. Dort konnten anstelle der Mietskasernen die für London typischen, unendlich expandierenden Areale mit den kleinen Einfamilienhäusern und ihren Gärten entstehen.

Benjamin erwähnt zwar kurz, wie gut Hegemann über die „Planung öffentlicher Anlagen in amerikanischen Städten“ (GS III, 260) Bescheid wusste. Darüber hinaus interessiert sich aber der (frankophile) Benjamin nicht weiter für diese Tendenz von Hegemanns Buch: die scharfe Kritik des Autors an der Präferenz Preußens für Frankreich und seine entsprechende Favorisierung des angelsächsischen Modells. Preußen war Hegemann, plakativ formuliert, zu französisch und zu wenig deutsch. Dass man die Dinge auch ganz anders sehen kann, zeigt das Buch des in Cambridge lehrenden, aus Australien stammenden Historikers Christopher Clark über Preußen. Im Vorwort formuliert er vorgehend eine zentrale These seines Buches: „Die Wahrheit ist, dass Preußen ein europäischer Staat war, lange bevor es ein deutscher Staat wurde. Deutschland [...] war nicht die Erfüllung Preußens, sondern sein Verderben.“⁹

V.

Benjamin reagiert zwiespältig auf Hegemanns Buch. Auch wenn er die Intentionen des Reformers prinzipiell gutheißt, so stört ihn doch, wie sehr diese Intentionen die Sprache des Autors beherrschen. Diese steckt in der Zwangsjacke einer offensiven Rationalität. Der starke Wille des Reformers, die Dinge zu ändern, dämpft sein Interesse, sich ganz auf sie einzulassen. Der Schwerpunkt von Hegemanns Arbeit liegt demnach eher darauf, die Dinge rational in den Griff zu bekommen, als darauf, ihnen Aufmerksamkeit zu schenken. Durch die Stringenz der Gedanken erledigt sich anscheinend die sinnliche Wahrnehmung. Dass Hegemann der Ratio alles, eben auch auf Kosten der Dinge, zutraut, meint Benjamin an Hegemanns forciertem Argumentation ablesen zu können. Sein

9 Christopher Clark: *Preußen. Aufstieg und Niedergang*. München: Deutsche Verlagsanstalt 2007, S. 13.

Unbehagen an Hegemanns Diktion bringt Benjamin zum Ausdruck, indem er den Mangel an „Ventilation“ (GS III, 264) beklagt. Die dauernde Anspannung eines (Besser-)Wissens, die zum negativen Stress zu werden droht, sollte von Momenten einer rezeptiven Unwissenheit abgelöst werden. Dabei könnte bewusstwerden, wie die Sicherheit des Wissens zur Entfremdung von den Dingen geführt hat. Dieser freiwillige Blackout erwies sich als ein heilsames Atemschöpfen. Inwiefern eine solche Skepsis gegenüber der Eigendynamik der Gedankenbewegung für Benjamins Denkweise konstitutiv ist, zeigt eine Stelle aus der „Erkenntnistheoretischen Vorrede“ zu seiner Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. (1925 fertiggestellt, 1928 bei Rowohlt veröffentlicht) Was er dort über die Methode des Traktats sagt, scheint auch Licht auf seine eigene Denkweise, diejenige eines produktiven Grüblers, zu werfen:

Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein [des Traktats] erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation. (GS I, S. 208)

Wenn sich der Gedanke allein seiner Kontinuität verpflichtet fühlt, droht er sich in seine eigene Sphäre einzuschließen und sich den Dingen zu entfremden. Die Diskontinuität demgegenüber würde augenöffnend wirken, also die vermeintlich bewältigten Dinge wieder ins Blickfeld treten lassen. Es könnte von einer anti-idealistischen Dialektik insofern gesprochen werden, als hier das Anderssein des Gedankens nicht wie bei Hegel zu einer (assimilierenden) Bereicherung des Gedankens, sondern gerade umgekehrt zu einer Desavouierung seiner Hegemonie führt. Konfrontiert mit der Sache, die er gedanklich bezwungen hat, hält der produktive Grübler in seinem Denken inne und wendet sich wieder der Sache zu. Ihr Vorrang wird restituiert.

Wie skeptisch Benjamin gegenüber der Kontinuität der Gedankenbewegung ist, zeigt auch eine Stelle aus seinen *Denkbildern*: „Nicht der Fortgang von Erkenntnis zu Erkenntnis ist entscheidend, sondern der Sprung in jeder einzelnen Erkenntnis.“ (GS IV,1, 425) Die Entscheidung, der Kontinuität der Gedankenbewegung den Vorrang einzuräumen, bedeutete, das Band zwischen dem Gedanken und den Dingen endgültig zu kappen. Das, was den einzelnen Gedanken einzigartig machte, droht durch die Kontinuität der Gedankenbewegung nivelliert zu werden. Der Gedanke erweist sich mit seiner Eigendynamik als Konkurrent und nicht als Freund der Dinge.

Wie Benjamin registriert, beharrt Hegemann aber gerade auf dieser Kontinuität und damit auch auf dem Primat des Gedankens. Da Hegemann nur das sieht, was er zuvor gedacht hat, aber nicht das, was mit dem Gedanken divergiert, sieht er eigentlich gar nicht. Diese Blindheit entpuppt sich als die Kehrseite des Triumphes, das Gesehene gedanklich bezwungen zu haben. Benjamin möchte damit – nicht ohne Respekt – auf die eigentümliche Schwachstelle des „Aufklärers“ (GS III, 261, 263) Hegemann aufmerksam machen. Dabei soll es sich Benjamin zufolge nicht um eine bloß individuelle Schwäche handeln, sondern um das charakteristische Merkmal einer geistigen Tradition, die ihre Wurzeln in

der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, also in der Epoche der Aufklärung, habe: „Sein Stammbaum hat seine Wurzeln in den knorrigsten, originellsten, aber auch blicklosesten Subjekten, die um die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts den norddeutschen Boden bevölkerten.“ (GS III, 265)

Benjamin empfiehlt die „historische Physiognomie“ (GS III, 265) als Alternative zu diesem unsinnlichen Rationalismus. Aus der Einsicht in die impliziten Verkürzungen des Rationalismus kommt die sinnliche Anschauung zu Ehren. Statt das Phänomen sogleich in allgemeine Zusammenhänge einzuordnen, widmet man sich seiner sinnlichen Gestalt. Nebenbei, in seinem für Kinder gedachten Text über das „dämonische Berlin“, kommt Benjamin auch auf den „Physiognomiker“ zu sprechen. Dieser sei weniger ein „Seher als ein Anseher“. (GS VII, 89) Beim Sehen dominiert der Sehende gegenüber dem Gesehenen; beim Ansehen gewinnt dagegen das Gesehene eine Autonomie gegenüber dem Sehenden.

Wenn sich Benjamin übrigens dem „Aufklärer“ Hegemann annähert, so verfährt er auch als Physiognomiker. Er nimmt die „scharf geschnittenen Gesichtszüge“ (GS III, 264-265) Hegemanns in den Blick, um anschließend dessen Geistesart zu charakterisieren.

Der Begriff soll also nach Benjamin nicht mehr über das Phänomen herrschen, sondern diesem, seiner Eigentümlichkeit, dienen. Diese gleichsam materialistische Pointe erinnert an eine prägnante Formulierung von Karl Marx in seiner *Kritik der Hegelschen Staatsphilosophie* von 1841/42. Kritisch gegen Hegel und seine „Logik“ gerichtet, fordert er, dass die „Sache der Logik“ von der „Logik der Sache“ abgelöst werden müsse.¹⁰

Die „historische Physiognomie“ möchte das Unrecht wieder gut machen, das vergangenen Zeiten durch eine gegenwartszentrierte Teleologie der Geschichte angetan wurde. Wenn man einer Wirklichkeit ihr Nichtmehrsein bescheinigt, so geht dies nach Benjamins Meinung in der Regel mit der Weigerung einher, sich ganz auf diese Wirklichkeit einzulassen. Man entsorgt, um freie Hand zu bekommen. Dem Heute müsste demnach der Hochmut ausgetrieben werden, sich automatisch unter dem Vorzeichen des Fortschritts ins Morgen auszudehnen. Dass diese Automatik gebrochen wird, nennt Benjamin einen „moralischen Vollzug“. (GS III, 264) Der „Genius der Geschichte“, der Hegemann nach Benjamin gerade fehlt, hätte ihn jedenfalls vor einer „überhitzten Aktualität“ (ebd.) bewahren können.

Das Interesse eines Zeitgenossen an der Vergangenheit ergibt sich aber Benjamin zufolge nicht aus einem Desinteresse an der Gegenwart, sondern gerade umgekehrt aus einem brennenden Interesse an ihr. Er muss vorbehaltlos wie ein Journalist in seine eigene Zeit eintauchen, um die Vergangenheit als Alternative zur fragwürdig gewordenen Gegenwart in den Blick zu bekommen. Benjamin in seiner Rezension von Max Kommerells Buch über die Deutsche Klassik: „Dies Heute mag dürftig sein, zugegeben. Aber es mag sein wie es will, man muß es fest bei den Hörnern haben, um die Vergangenheit befragen zu können.“ (GS III, 259) Der Hegemonie des Heute ist demnach nicht durch eine Flucht in die

10 Karl Marx. *Kritik der Hegelschen Staatsphilosophie*. In: Karl Marx, Friedrich Engels. *Werke*. Band 1, Berlin: Dietz, 1969, S. 216.

Vergangenheit, sondern nur durch die rücksichtslose Vertiefung ins Heute beizukommen. Der engagierte Zeitgenosse entdeckt, dass er erst über den Umweg der Vergangenheit in das verborgene Herz der Gegenwart vorzustoßen vermag. Benjamin kritisiert das Buch Kommerells eben deswegen, weil er dort diese Dialektik vermisst. Nicht die rücksichtslose Vertiefung in die eigene Zeit brachte Kommerell dazu, sich der Deutschen Klassik zuzuwenden, sondern ein vornehmer Ekel an der eigenen Zeit. Die Erhöhung dieser Geistesepoche zu einer überzeitlichen Instanz sollte dazu verhelfen, sich innerlich über die als deprimierend empfundene eigene Zeit zu erheben. Was womöglich zukunftsfruchtig am Vergangenen war, wurde auf diese Weise sterilisiert.

Wenn sich dagegen Hegemann der Geschichte zuwendet, so nur, um sie einem dominanten Heute zu unterwerfen. So bleibt das Heute in seiner Permanenz stecken.

VI.

Benjamin bescheinigt Hegemann die Vernünftigkeit seiner Reformprojekte, fragt aber zugleich nach den Implikationen dieser Vernünftigkeit. Die imponierende Geradlinigkeit Hegemanns wird aus seiner Sicht dann problematisch, wenn sie zur Rechtfertigung dazu dient, nicht mehr nach rechts und links zu schauen. Benjamin möchte dagegen all das in den Blick nehmen, was Hegemann wegen der möglichen Verengung seines Blickfeldes entgeht. So protestiert er wie Hegemann gegen die Erbärmlichkeit der Wohnverhältnisse, welcher die Bewohner der Berliner Mietskasernen ausgesetzt sind, wehrt sich aber dagegen, das Leben dieser Menschen ganz darauf zu reduzieren. Sie können ihm zufolge trotz dieser räumlichen Enge deswegen frei atmen, weil darüber hinaus noch anderes für sie relevant ist. Man könnte von einer säkularen Transzendenz sprechen, welche diese Menschen davor bewahrt, ganz von der Immanenz ihrer Wohnsituation absorbiert zu werden. Die Tendenz des progressiven Stadtplaners, sie allein im Lichte dieser Situation zu sehen, entpuppt sich aus der Sicht Benjamins als das Bestreben, sie durch Fürsorglichkeit ganz in die Hand zu bekommen. So leiden sie zwar unter dieser Situation, leben aber wesentlich von dem, was darüber hinausgeht. Benjamin führt in diesem Zusammenhang „Boden“, „Klima“, „Sitten“ und „Sprache“ an. (GS III, 264.) Es handelt sich dabei um subpolitische Faktoren, die zwar für die Politik direkt keine Rolle spielen, aber doch über ihren Erfolg entscheiden. Benjamin wählt dafür auch allgemeine Formulierungen wie „verborgene Rückseite“ oder „das unbewußt Gelebte“. (ebd.) Offen bleibt dann die Frage, ob Faktoren, die sich der politischen Intention entziehen, überhaupt jemals durch das politische Handeln eingeholt werden können.

An dieser Stelle stößt man auf den für Benjamins Denken charakteristischen Punkt, da sich die Konzentrierung auf das Überschaubare, wie es die Politik verlangt, als Ignoranz gegenüber den entscheidenden, existenziellen Fragen erweist und die Wende zum Besseren nur noch als Zusammenbruch, also unter einem apokalyptischen Vorzeichen, vorstellbar wird.

Benjamin wehrt sich dagegen, die skandalöse Lebenssituation der Menschen in den Mietskasernen allein nach den Kriterien wohlsituerter Bürgerlichkeit zu beurteilen. Geradezu provokativ wirkt es, wenn er in diesem Zusammenhang von einem „begnadenen Dasein“ (ebd.) spricht. Diejenigen, die sich in dieser desolaten Wohnsituation befinden, sind im Unterschied zu den saturierten Bürgern nicht auf die bestehenden Verhältnisse fixiert. Deswegen öffnen sie sich für eine Zukunft, vor der sich die Wohlversorgten abschirmen. Sie sind als Opfer der Verhältnisse zugleich selbstbewusst und deswegen dazu prädestiniert, ihren Opferstatus zu überwinden. Wer sie wie Hegemann bloß als Opfer sieht, denen geholfen werden muss, möchte sie nur bevormunden. Vielleicht schwebte Benjamin hier das marxistische Konzept des Proletariats vor. Da sich im Proletariat die Negativität der herrschenden Verhältnisse auf optimale Weise manifestiert, wächst ihm auch die alleinige Kompetenz zu einer Umwälzung dieser Verhältnisse zu.

Benjamin überrascht auch damit, dass er etwas Schönes an den Verhältnissen entdeckt, in denen die Bewohner der Mietskasernen leben. Diese Schönheit kann aber erst dann wahrgenommen werden, wenn die Verhältnisse nicht mehr nur im Lichte des Fortschritts gesehen werden. Unabhängig davon geworden, bloß als Aufgaben für eine progressive Baupolitik zu gelten, können sie als solche, in ihrer Eigentümlichkeit, wahrgenommen werden. Benjamin führt dafür Goethe als Gewährsmann an: „Es sei wie es wolle, es war doch so schön.“ (ebd.). Über Vergangenes vom Standpunkt der Gegenwart zu urteilen, bedeutet für Goethe wie auch Benjamin gerade nicht, es zu gewinnen, sondern es zu verlieren. Mit diesem Verlust wollen sie sich nicht abfinden. Als schönes behauptet sich das Ding gegenüber seiner rationalen Identifikation.

Auf die proletarischen Berliner kommt Benjamin unter dem Titel „Zille-Berliner“ (ebd.) zu sprechen. Er hat dabei die Zeichnungen und Bilder Heinrich Zilles vor Augen, der sich humorvoll den Leuten aus dem proletarischen Milieu zuwendet. Benjamins Sichtweise ist aber nicht diejenige des „flanierenden Snobs“ (ebd.) aus dem Westen Berlins, der sich an den pittoresken Zügen dieser Menschen weidet. Er treibt vielmehr diesen Zügen das Pittoreske aus und deutet sie stattdessen als Merkmale einer selbstbewussten Eigenart dieser Berliner. Im Bewusstsein ihrer gesellschaftlichen Randstellung entwickeln sie ein stolzes Selbstverständnis. Ihre „Sitten“ mögen zwar von den Bessergestellten belächelt werden, stärken ihnen aber auch den Rücken. Lapidar erwähnt Benjamin in diesem Zusammenhang schließlich ihre „Sprache“. Mit Sicherheit dachte er dabei an den Berliner Dialekt, der ihm, wie der Text *Der Dialekt* aus den *Rundfunkgeschichten für Kinder* (GS VII,1,68-74) zeigt, besonders am Herzen liegt. Der Dialekt und der Witz des Berliners sind für ihn eins. Mithilfe des Witzes, auch des Sprachwitzes, wird es dem proletarischen Berliner zumindest für Augenblicke möglich, das Bedrückende seiner Lebensverhältnisse abzuschütteln. Auch vermag er damit die kulturelle Hegemonie der Wohlsituierten zu neutralisieren, die ihn zu lähmen droht. Wie hohl diese Hegemonie eigentlich ist, enthüllt der Witz blitzartig.

Wenn Benjamin in Abgrenzung zu Hegemanns Sichtweise einen zweiten Blick auf die Berliner Mietskasernen und ihre Bewohner wirft, so geht es ihm

dabei nicht um eine Rehabilitation. Im Gegenteil! Er kommt in seiner Rezension auf Versuche zu sprechen, die Mietskaserne und das Leben darin schönzufärben. Kurz erwähnt er die zynische These des Historikers Heinrich von Treitschke. (GS III, 261). Dieser meinte, dass die Bewohner der Mietskaserne in der Enge ihrer Wohnungen leichter zu Gott finden könnten als andere. Die Argumentation des Baurats James Hobrecht in seinem Buch *Über die öffentliche Gesundheitspflege* von 1868 war ernster zu nehmen. (ebd.; H, 232-233) Er überlegt, inwiefern die Mietskaserne mit ihrer Verschachtelung repräsentativer Vorderhäuser und armseliger Hinterhäuser wünschenswerte gesellschaftspolitische Nebenwirkungen haben könnte. Da in den Vorderhäusern zumeist wohlhabendere und den Hinterhäusern ärmere Leute wohnten, könnte es wegen der unvermeidlichen Kontakte unter ihnen zumindest tendenziell zu einer sozialen Durchmischung kommen. Benjamin zitiert, wie sich Hobrecht diese Durchmischung im sentimentalischen Stil von Courts-Mahler detailliert ausmalt. (ebd.) Dass die Mietskaserne, die doch wie kein anderes Bauwerk die Spaltung der Gesellschaft beförderte, gerade zur Überwindung dieser Spaltung beitragen sollte, hält Hegemann für eine „sozialpolitische Quacksalberei“ (H, 233). Das meint auch Benjamin.

Um die säkulare Transzendenz, die den Menschen einen Abstand gegenüber den Bedrängnissen ihrer unmittelbaren Umwelt verschafft, weiter zu veranschaulichen, führt Benjamin stichwortartig auch die „Kindheit der Städter“ (GS III, 265) an. Ihm dürfte dabei das Projekt seines eigenen Buches *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* vorgeschwebt haben, dem er sich wenig später, d. h. zunächst von 1932 bis 1934, zuwendet. Außerordentlich ist diese Vergangenheit für ihn deswegen, weil sie wegen ihrer unverminderten Präsenz ständig in Widerstreit liegt mit der rationalen Ordnung der Zeit, der ‚Chronologie‘. Was durch seine Gegenwärtigkeit absolute Priorität besitzt, wird durch die Erinnerung an die Kindheit entthront. Deswegen verhilft diese Erinnerung dazu, von der fertigen Welt mit ihren Ordnungen und Festlegungen nicht vollends in Beschlag genommen zu werden. Die offiziell postulierte Einheit von Sozialisierung und Selbstfindung zerfällt in dem Maße, wie die Verluste der Sozialisierung zutage treten. Benjamin resümiert, dass sich die „Kindheit des Städters“ und all die anderen Erfahrungen, die über die bedrängte Wohnsituation hinausweisen, zu „unverlierbaren Substanzen“ (ebd.) verdichten.

Generell geht es ihm darum, die übliche Hierarchisierung von Gegenwart und Vergangenheit zugunsten einer Zukunft aufzubrechen, die nicht nur Perpetuierung der Gegenwart mit ihren Verdrängungen wäre. Man müsste die Vergangenheit erlösen, die in ihr verkapselte Zukunft entbinden, um den Panzer der eigenen Identität aufzusprengen. Damit würde sich auch herausstellen, wie begrenzt die Mittel sind, die in der Gegenwart zur Lösung brisanter gesellschaftlicher Probleme zur Verfügung stehen.

VII.

Während Benjamin das Reformprojekt Hegemanns und indirekt damit auch die „herrschende Ordnung“ (GS III, 263) eher behutsam hinterfragt, stellt er gegen Ende seiner Rezension dieses Projekt und die „herrschende Ordnung“ grundsätzlich in Frage. Er führt vor Augen, wie explosiv im Grunde die Lage der Menschen ist, die in den Mietskasernen eingepfercht sind. Das, was nur ‚im Grunde‘ ist, tritt plötzlich an die Oberfläche. So nimmt Benjamin den extremen Punkt ins Visier, da sich diese Menschen nicht mehr mit der Aussicht auf Verbesserungen vertrösten lassen. Während ihre Notlage für Reforme wie Hegemann nur ein „abstraktes Negativum“ (GS. III, 265) ist, erfahren sie diese Missstände am eigenen Leibe. Ihrer Erfahrung nach handelt es sich auch bei den besten Reformprojekten nur um Ablenkungen vom eigentlich gebotenen Eingreifen. Die Theorie müsste in die Praxis umschlagen, um glaubwürdig zu sein.

Wie auch andere Texte Benjamins vom Ende der zwanziger Jahre bis zum Anfang der dreißiger Jahre zeigen, stört er sich zunehmend an der politischen Unverbindlichkeit vorgeblich progressiver Theoretiker. Auffällig ist etwa, wie oft er damals gereizt auf die Intellektuellen reagiert, die er mit einem ironischen Unterton „die Geistigen“ nennt. Sie sehen die gesellschaftlichen Konflikte klarer als alle anderen, leiten aus dieser Klarsicht aber nur ihr Recht auf eine exklusive Stellung innerhalb der Gesellschaft ab. Diese Diagnose bringt Benjamin in seiner Rezension eines Buches von Kurt Hiller dazu, „das Dasein der Geistigen“ als „Symptom“ von „pathologischen Stauungen innerhalb der Gesellschaft“ zu bezeichnen. (*Der Irrtum des Aktivismus*, GS III, 352) Als pathologisch gilt ihm auch die Melancholie von Linksintellektuellen, die, wie er in seiner Rezension eines Buches von Erich Kästner schreibt, dadurch entsteht, dass sie gesellschaftliche Missstände auf eine sterile Weise, also ohne praktische Konsequenzen, kritisieren. (*Linke Melancholie*, GS III, 279-283) In seinem Vortrag *Der Autor als Produzent* (1934 in Paris gehalten) meint er zu wissen, wie ein Autor davon freikommt, „sich als ‚Geistiger‘ auszugeben.“ Sobald der Autor über seine Rolle im „Produktionsprozeß“ Bescheid wisse, überwinde er auch den Dünkel eines „Geistigen“. (GS II, 2, 701) All das läuft stillschweigend auf die gewagte These hinaus, dass die Intellektuellen bzw. die „Geistigen“ erst durch ihre Selbstaufhebung zugunsten einer nunmehr allmächtigen Gesellschaft legitim werden. Diese „linke“ Problematisierung der gesellschaftlichen Rolle von Intellektuellen irritiert auch deswegen, weil sie genauso gut auch von „rechts“ kommen könnte.

Dem „dialektischen Materialismus“ (GS III, 265) liegt die historische Erfahrung zugrunde, dass sich Theorie und Praxis durch ihre Isolierung voneinander selbst blockieren. Er vermag aus der Sicht Benjamins diese Blockade deswegen zu überwinden, weil die Theorie hier jeweils nur auf die akuten Erfordernisse der Praxis antwortet und die Praxis umgekehrt aufgrund dieser Erfordernisse nach der Theorie verlangt. Diese Perspektive einer dialektischen Engführung von Theorie und Praxis schärft Benjamin auch den kritischen Blick dafür, wie sich bislang gültige Werte unter dem Druck der Realität in ihr Gegenteil verkehren. Gut Gedachtes erweist sich wegen seiner Abstraktheit als Ausflucht vor einer akuten Notlage, die Verwerfung dieses Guten als beherztes Eingreifen in dieser

Notlage. Dass es sich bei demjenigen, der angeblich nur das Beste für einen will, in Wahrheit um jemanden handelt, der einen nur dominieren möchte, offenbart sich, wie Benjamin drastisch formuliert, „unterm erleuchtenden Blitz des Hasses“. (ebd.)¹¹ Beim Hass verschwimmt die Grenze zwischen Gedanke und Tat. Nur in diesem blitzartigen Moment kann sich eine Wahrheit zeigen, die sonst durch die Macht des sozial Üblichen gnädig verhüllt wird. Indem man die Rede des Anderen, gerade auch die schöne Rede, als Vorenthaltung des eigentlich gebotenen Handelns durchschaut, wird der Andere für einen selbst zum Anderen schlechthin. Da dieser die eigene Existenz in Frage stellt, bleiben nur der Hass und der Wille zu seiner Vernichtung: „Was man vernichten will, das muß man nicht nur kennen, man muß es, um ganze Arbeit zu leisten, gefühlt haben.“ (GS III, 265)

Wenn Benjamin die Rede durch den Nachweis ihrer bloß hinhaltenden Funktion diskreditiert, so scheint er in das Fahrwasser eines pessimistischen Realismus zu geraten, wie er damals von Carl Schmitt, dem von Benjamin geschätzten Zeitgenossen, vertreten wird.¹² Radikale Ideologiekritik bedeutet hier, pure Radikalität mit Hilfe der Kritik zu entbinden. Es geht nicht um Provisorisches, Diskutables sondern Absolutes, Unbezweifelbares – wobei aber das Provisorische der Modus des Humanen wäre. So kritisiert Schmitt die parlamentarische, also diskursive Behandlung gesellschaftlicher Konflikte deswegen, weil sie auf einer systematischen Verkennung dieser Konflikte beruhe. Statt sich wirklich auf die Konflikte einzulassen, verwandele man sie in Diskussionsthemen. Der politisch institutionalisierten Diskussion wird unterstellt, durch eine verbale Veranstaltung von Veränderungswilligkeit fällige Entscheidungen zu suspendieren und

11 In der zwölften These seines späten Textes *Über den Begriff der Geschichte* (1940) macht Benjamin die Sozialdemokratie dafür verantwortlich, dass die Arbeiterklasse die Kraft für den Klassenkampf und den Hass eingebüßt habe: „Sie [die Sozialdemokratie] gefiel sich darin, der Arbeiterklasse die Erlöserin *künftiger* Generationen zuzuspielen. Sie durchschnitt ihr damit die Sehne der besten Kraft. Die Klasse verlernte in dieser Schule gleich sehr den Haß wie den Opferwillen. Denn beide nähren sich an dem Bild der geknechteten Vorfahren, nicht am Ideal der befreiten Enkel.“ (GS I, 2, 270)

12 Zum Angelpunkt von Schmitts Argumentation wird ein zivilisatorischer Nullpunkt, an dem alle kulturellen und moralischen Normen angesichts der existenziellen Notwendigkeit des Selbsterhalts verblassen. (Vgl. insbesondere: Carl Schmitt. *Der Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot, 2015, S. 26 und 46) Auch Benjamin kennt diesen Nullpunkt. Dieser wird erreicht, sobald ein trügerischer Normalzustand auf überhelle Weise implodiert und damit eine – allerdings kaum lebbare – Wahrheit zutage tritt. Michael Rumpf vermutet, dass Benjamin, sowieso gut vertraut mit Schmitts Gedankenwelt, auch Benjamins Schrift *Der Begriff des Politischen* kannte. Vgl. Michael Rumpf: *Radikale Theologie. Benjamins Beziehung zu Carl Schmitt*. In: Michael Rumpf. *Elite und Erlösung. Zu antidemokratischen Lektüren Walter Benjamins*. Cuxhaven, Darford: Junghans, 1997, S. 23. Vgl. grundlegend dazu: Susanne Heil. *„Gefährliche Beziehungen“: Walter Benjamin und Carl Schmitt*. Stuttgart: Metzler, 1996.

den gesellschaftlichen Status quo abzusichern.¹³ Die gesellschaftlichen Konflikte unter solchen Bedingungen lösen zu wollen, bedeutete nur, sie zu verschleppen. Was Benjamin betrifft, liegt es nahe, hier an das marxistische Konzept des Klassenkampfes zu denken. Dieses kann als „materialistische“ Alternative zum primär diskursiven Umgang mit den gesellschaftlichen Konflikten verstanden werden. Da es bei diesen Konflikten um Lebensinteressen von Unterdrückten geht, können sie auch nicht auf diskursive Kontroversen reduziert werden. Sie im Rahmen der bestehenden Verhältnisse lösen zu wollen, wird deswegen verworfen, weil diese Verhältnisse gerade die Wurzel der Konflikte sind.

Im Fortgang von Benjamins Rezension zeigt sich jedoch, dass er diese Linie eines abgründigen Realismus nicht weiterverfolgt, sondern wieder in die Bahn der offiziellen politischen Kultur, also derjenigen der Weimarer Republik, zurückkehrt. Das politische Dynamit, auf das er gestoßen war, lässt er erst einmal beiseite. Zu Beginn seiner Rezension hatte er die politische Kultur der Republik als eine des „in jedem Sinne Gesetzten und Gemäßigten“ (GS III, 263) charakterisiert. So findet er sich anscheinend in diesem Geiste verständnisvoll damit ab, dass ein ‚bürgerlicher‘ Aufklärer wie Hegemann durch den „dialektischen Materialismus“ (GS III, 265) überfordert ist. Benjamin begnügt sich nun mit einem Einwand gegen Hegemanns Buch, der auf allgemeine Zustimmung stoßen dürfte: „Verneinende Geschichtserkenntnis ist ein Widersinn.“ (ebd.) Dass ein Moralist wie Hegemann mit der „Geschichtserkenntnis“ auf dem Kriegsfuß steht, klingt plausibel. So kann Benjamin das Buch trotz seiner methodologischen Schwächen als „ein Werk von dieser Fülle und Gediegenheit“ (ebd.) rühmen. Im Kontext der (im Grunde beklagenswerten) Verhältnisse jedenfalls ragt es heraus. Wie sehr Benjamin die Expertise des Stadtplaners Hegemann schätzt, zeigt auch sein Text *Die Mietskaserne*, der sich unter seinen *Rundfunkgeschichten für Kinder* befindet. (GS VII, 1, 117-124) Er beschränkt sich dort darauf, den Inhalt von Hegemanns Buch mit einfachen Worten, ohne jeden Anflug von Kritik, zu referieren.

Während sich die Zweifel an der „herrschenden Ordnung“ (GS III, 263) kurz vor dem Ende des Textes zuspitzen, rücken sie ganz am Ende – vielleicht auch aus taktischen Gründen – wieder in den Hintergrund. (Immerhin entschieden sich manche Herausgeber von Hegemanns Buch dafür, die Rezension Benjamins als Vorwort für das Buch zu verwenden.)¹⁴

13 Vgl. z. B. Susanne Heil, die eine Formulierung von Carl Schmitt aus seinem Buch *Politische Theologie* (zuerst 1922) aufgreift: „Schmitts Sympathie gilt der ‚reinen, nicht rasonnierenden [sic!] und nicht diskutierenden, also aus dem Nichts geschaffenen Entscheidung.“ (PT, 83) Ebd. (wie Nr. 12, S. 115).

14 Im *Benjamin-Handbuch* findet sich in der Rubrik „Literaturkritik“ eine prägnante Zusammenfassung der Überlegungen Benjamins zu Hegemanns Buch, die von Michael Opitz stammt. Dieser arbeitet zwar das Janusköpfige dieser Überlegungen, ihr Alternieren zwischen der Wertschätzung Hegemanns und der prinzipiellen, marxistisch inspirierten Kritik an ihm, heraus, kommt aber nicht auf die politischen Implikationen dieser Doppelbödigkeit zu sprechen. Interessant ist sein Hinweis auf die Rezension von Hegemanns Buch durch Benjamins Freund Franz Hessel. Statt wie Benjamin die Methode Hegemanns zu problematisieren, rechtfertigt er den

So sehr sich Benjamin hier der kommunikativen Kultur der Weimarer Republik anpasst, so wenig laufen die von ihm entwickelten Gedanken auf eine Rechtfertigung dieser Republik hinaus. Nicht seinem Gebaren nach, wohl aber seinen Gedanken nach ist er ganz woanders. Als gedankenreicher Kritiker, nicht aber als kommunistischer Agitator tritt er auf. Ihm ist aber das Doppelbödige und Waghalsige seiner Position innerhalb des „bürgerlichen“ Literaturbetriebes durchaus bewusst. Nachdem er in seinem *Moskauer Tagebuch* vom 9.1.1927 das Für und Wider eines möglichen Eintritts in die KPD recht umständlich erörtert hatte, charakterisierte er diese Position, nicht ohne Selbstzweifel, mit den folgenden lakonischen Worten: „Ob mein illegales Incognito unter den bürgerlichen Autoren einen Sinn hat.“ (GS VI, 359)

Die gesellschaftlichen Antagonismen innerhalb der Republik in einem schockartigen Moment vergegenwärtigend, stellt er implizit auch „das demokratische Credo [...] des Gesetzten und Gemäßigten“ (ebd.) auf den Prüfstand. Man könnte meinen, dass der Wert der Weimarer Republik für ihn vor allem darin besteht, die Fragwürdigkeit einer ‚bürgerlichen‘, kapitalistisch geprägten Demokratie auf exemplarische und damit politisch herausfordernde Weise zu demonstrieren.

Indem Benjamin also die Schranken von Hegemanns Methode zur Lösung der akuten Wohnungsprobleme in Berlin herausarbeitet, rückt er zugleich die Schranken der Weimarer Republik zur Lösung der ihr innewohnenden gesellschaftlichen Konflikte ins Licht. Subversiv sind seine Gedankengänge insofern, als er die „herrschende Ordnung“ (ebd.) der Weimarer Republik nicht frontal angreift, sondern im äußerlichen Einklang mit ihr deren mangelnde Fundiertheit hervorkehrt. Wenn er vom „demokratischen Credo“ (ebd.) spricht, so eigentlich nur, um Zweifel an diesem Credo zu schüren. So wird seine Auseinandersetzung mit einem markanten Buch der Weimarer Republik auf eine diskrete Weise revolutionär oder insofern subversiv. Eingesehen hat er nicht, dass man das unvollkommene Gute wie die Weimarer Republik verteidigen sollte, statt es wegen seiner Unvollkommenheit zu bekämpfen.

Polemiker Hegemann. Burkhardt Lindner (Hrsg.). *Benjamin – Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006, S. 324-325.

Beatrice Nickel (Bochum)

Amor coelestis, amor vulgaris

Ficino und die Folgen

1. Liebe denken, Liebe leben¹

Marsilio Ficino hat mit seinem ‚Kommentar‘² zu Platons *Symposion* (*Commentarium in Convivium Platonis de amore* oder – kurz – *De amore*, entstanden um 1469) den Grundstein für den rinascimentalen Platonismus gelegt. In Europa wird seine Schrift stark rezipiert, und zwar schon vor ihrem ersten Druck im Jahre 1484, da sie eine „weite handschriftliche Verbreitung“³ erfährt.

Vor dem Hintergrund des Ficinianischen Renaissanceplatonismus sollen nachfolgend die produktiven Anverwandlungen der dort formulierten Liebeskonzeption durch Symphorien Champier und Leone Ebreo in den Blick genommen werden. Es lässt sich zeigen, so die These, dass die Rezeption von Ficanos Ideal der keuschen ‚Liebe‘ unter Männern – im Sinne des *amicitia*-Ideals – in ein Konzept der heterosexuellen Liebe überführt wird, was zugleich eine starke Aufwertung der Sinnlichkeit bewirkt. Dieses neue Liebeskonzept trägt dabei der prinzipiellen Doppelnatur des Menschen als Verstandes- und Sinnenwesen Rechnung. Insgesamt belegt diese anthropologische Wendung des neoplatonischen Gedankenguts jene für die Frühe Neuzeit typische Tendenz zur Pluralisierung⁴, in diesem konkreten Fall von Liebesdiskursen und in ihrem Gefolge des Menschenbildes.

1 Der vorliegende Beitrag ist im Sommersemester 2022 im Rahmen meiner von der FONTE Stiftung zur Förderung des geisteswissenschaftlichen Nachwuchses vergebenen Gastprofessur am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin entstanden.

2 Der Begriff ‚Kommentar‘ ist insofern irreführend, als Ficanos Schrift weit über die übliche Funktion von Kommentaren hinausgeht, indem der Autor hier seine eigene Liebesphilosophie entwickelt. Vgl. hierzu Maria-Christine Leitgeb. „Was heißt denken? Ficanos Metaphysik der Liebe“. *Amor sacro e profano: Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*. Hg. Jörn Steigerwald/Valeska von Rosen. Wiesbaden: Harrassowitz, 2012. S. 17-34; S. 20: „Ficanos Schrift *De amore* ist als Kommentar zu Platons *Symposion* konzipiert, hat jedoch nicht Kommentarcharakter im herkömmlichen Sinn, sondern muss als eigenständiges, literarisches Werk gelesen werden. Das platonische *Symposion* bildet lediglich den Ausgangspunkt, die Basis, für die Darlegung von Ficanos eigenen, philosophischen Theorien.“

3 Achim Wurm. *Platonismus amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino*. Berlin/New York: De Gruyter, 2008. S. 80.

4 Vgl. hierzu u. a. *Die Pluralität der Welten: Aspekte der Renaissance in der Romania*. Hg. Wolf-Dieter Stempel/Karlheinz Stierle. München: Wilhelm Fink, 1987 und *Plura-*

2. Neoplatonismus und heterosexuelle Liebe

Symphorien Champiers *La Nef des dames vertueuses*⁵ wurde erstmals 1503 gedruckt, und zwar bezeichnenderweise in Lyon, dem für die Rezeptionsgeschichte des italienischen Renaissanceplatonismus in Frankreich eine zentrale Rolle zukommt.⁶ Champier hat hier eine heterosexuelle Version des Neoplatonismus entworfen, an dem Frauen nicht nur passiv, als Liebesobjekte, sondern aktiv, als Liebessubjekte, partizipieren können und sollen. Diese Konzeption führt dabei einen wesentlichen Gedanken Ficinos konkret weiter: die Superiorität der ungeschlechtlichen Seele („sexless soul“⁷) gegenüber dem geschlechtlichen Körper („sexed body“⁸) des Menschen. Dies legt zweifelsohne ein geschlechtsunspezifisches Liebeskonzept nahe, das gleichermaßen auf Männer und Frauen anwendbar ist. Champier radikalisiert damit in gewissem Sinne die Vorlage Ficinos: „True love‘, in his revised Ficinian framework, leads human beings away from the physical to the metaphysical world. A woman can thus leave behind her body, taken as biologically inferior, for a state where she is not inferior to man.“⁹

La Nef des dames vertueuses gilt als eines der frühesten Zeugnisse der französischen Rezeption von Ficinos *Symposion*-Kommentar¹⁰, und zwar vor allem mit Blick auf das letzte der vier Bücher, das dem Thema Liebe vorbehalten ist: „Le livre de vraye amour“¹¹. Heute wissen wir zwar, dass Champier nicht der erste in Frankreich war, der Ficinos Liebestheorie rezipiert hat¹², er zählt aber

lisierungen. Konzepte zur Erfassung der Frühen Neuzeit. Hg. Jan-Dirk Müller/Wulf Oesterreicher/Friedrich Vollhardt. Berlin/New York: De Gruyter, 2010.

- 5 Der vollständige Titel der Erstausgabe lautet: *La Nef des dames vertueuses composée par maistre symphorien champier docteur en medicine contenant quatre livres. Le premier est intitulé la fleur des dames. Le second est dur regime de mariage. Le tiers est des propheties des sibilles. Et le quart est le livre de vraye amour.* Abrufbar ist der Erstdruck unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79103w/f1.item> (letzter Zugriff am 06.07.2022).
- 6 Völlig zu Recht wurde die „Platonatmosphäre in Lyon“ betont. Walter Mönch. *Die italienische Platonrenaissance und ihre Bedeutung für Frankreichs Literatur und Geistesgeschichte (1450-1550)*. Berlin: Ebering, 1936. S. 298.
- 7 Todd W. Reeser. *Setting Plato Straight. Translating Ancient Sexuality in the Renaissance*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2016. S. 150.
- 8 Ebd.
- 9 Todd W. Reeser. „Introduction“. Symphorien Champier. *The Ship of Virtuous Ladies*. Ed. and transl. Todd W. Reeser. Toronto: Iter, 2018. S. 1-26; S. 4.
- 10 Vgl. hierzu Edouard F. Meylan. „L'évolution de la notion de l'amour platonique“. *Humanisme et Renaissance* 5/3 (1938): S. 418-442; S. 427 und Isidore Silver. „Plato and Ficino in the Works of Symphorien Champier“. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 55/2 (1993): S. 271-280; S. 274.
- 11 Hieraus erklärt sich, warum James Wadsworth nur das vierte Buch ins Englische übersetzt hat: Symphorien Champier. *Le livre de vraye amour*. Ed. and transl. James B. Wadsworth. The Hague: Mouton, 1962.
- 12 Festugière führt v. a. Jean und Germain de Ganay als frühere französische Rezipienten von Ficinos Liebeslehre an. Vgl. hierzu ders. *La philosophie de l'amour de Marsile*

zweifelsohne zu den ersten und wichtigsten französischen Autoren, die den Ficinianischen Renaissanceplatonismus in Frankreich adaptiert und verbreitet haben.

Wie bereits erläutert, ist das vierte Buch von *La Nef des dames vertueuses* stark von Ficanos Liebesphilosophie beeinflusst, und es lassen sich neben direkten Zitaten zahlreiche intertextuelle Verweise auf den *Symposion*-Kommentar des Florentiners nachweisen.¹³ Das letzte Buch seiner Schrift führt Champier folgendermaßen ein:

Cy commence la livre intitulé de vraye amour demonstrant comment et en quoy les dames doivent mettre leur amour. Composé par maistre Simphorien champier. Desdié et envoyé à tresnoble et tres-vertueuse princesse Anne de france dame et duchesse de bourbon et d'auvergne.¹⁴

Schon in diesen einleitenden Worten sticht – zumindest implizit – eine wesentliche Abweichung von Ficanos Modell hervor: Champier richtet seine Ausführungen speziell an Frauen, was durch die die Kapitelbeschreibung abschließende Widmung an Anne de France noch bekräftigt wird. Hier deutet sich bereits das an, was das vierte Buch einlösen wird: Die von Ficino zum Ideal verklärte geistige ‚Liebe‘ unter Männern wird von Champier in ein Konzept der heterosexuellen Liebe überführt; es findet hier eine markante Abkehr von Ficanos „homosocial love“¹⁵ statt zugunsten des Entwurfs einer Liebe zwischen Mann und Frau, die auch sexuelle Komponenten enthält und sich völlig zu Recht als „erfüllter‘ Platonismus“¹⁶ beschreiben lässt. Dies trifft zu, auch wenn der Liebesvollzug explizit auf die christliche Institution der Ehe beschränkt ist. Ficino hingegen folgt in der Frage der Geschlechtlichkeit strikt Platon, der die Frau als unvollkommenen Mann und damit als Mängelwesen auffasst¹⁷ und daher

Ficin et son influence sur la littérature française au XVIe siècle. Paris: J. Vrin, 1941. S. 63f. Die erste vollständige Übersetzung von Ficanos *De amore* ins Französische stammt von Symon Silvius (auch J. de La Haye) und wurde im Jahr 1546 veröffentlicht.

13 Nur der Vollständigkeit halber sei ein kurzer Überblick über die anderen drei Bücher gegeben: Das erste Buch präsentiert – in der Tradition von Giovanni Boccaccios *De mulieribus claris* (1362) und Christine de Pizans *La cité des dames* (1405) – die Biographien 133 berühmter Frauen (aus der antiken Mythologie, der Bibel und der Geschichte), beim zweiten Buch handelt es sich um einen Ehetraktat, der Anleitungen zum angemessenen Verhalten von Ehefrauen enthält, und das dritte Buch ist antiken sowie biblischen Prophetinnen gewidmet.

14 Symphorien Champier. *La Nef des dames vertueuses*. Ed. Judy Kem. Paris: Honoré Champion, 2007. S. 235. Nachfolgend beziehen sich alle Seitenangaben in Klammern auf diese Ausgabe.

15 Katherine Crawford. *The Sexual Culture of the French Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010. S. 150.

16 Stephan Leopold. *Die Erotik der Petrarkisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik Früher Neuzeit*. München: Fink, 2009. S. 34.

17 Vgl. hierzu *Symposion* 181c und *Timaios* 90e-91a.

geradezu folgerichtig der heterosexuellen Liebe keine Bedeutung – zumindest jenseits der Fortpflanzung – zuschreibt.¹⁸

Champiers Definition der Liebe, die stark an Ficinos erinnert, lautet wie folgt:

Amour n'est autre chose que desir de chose belle et honneste. Et son troys manieres de beaulté c'est assovoir beaulté de l'ame, beaulté de corps et beaulté de voix. La beaulté de l'ame se congnoist par l'entendement. La beaulté du corps des yeulx : la beaulté de la voix des oreilles. Et pource que amour n'est que desir de beaulté. Amour est contente d'entendement, des yeulx, et des oreilles. Ne goutement saveurs, senteurs, touchemens elle ne desire ains delaisse aux appetis sensitifz et ainsi amour ne quiert nulz touchemens saveurs ne odeurs mais soy contente des troys dessusditz et l'appetit qui demande aultres sens que entendement ou la voix ou la veue se n'est pas amour mais volupté et enraignement. (S. 235)

Die Liebe als Verlangen nach dem Schönen und Guten steht völlig in Einklang mit ihrer Bestimmung im Renaissanceplatonismus. Dies gilt auch für die prinzipielle Unterscheidung zwischen der Liebe („amour“) und der Libido („appetis sensitifz“). Bei der nachfolgenden Differenzierung dreier Arten des Schönen (Schönheit der Seele, des Körpers und der Stimme) sowie der Aufzählung der jeweils an der Wahrnehmung des Schönen beteiligten Instanzen und Sinne (Verstand, Augen und Ohren) handelt es sich eindeutig um eine Paraphrase zu Ficinos entsprechenden Ausführungen in *De amore* (III, 1), die der Förderlichkeit des Eros gewidmet sind.¹⁹ Auch die explizite Ablehnung des durch den Geschmacks-, Geruchs- oder Tastsinn ausgelösten Triebes findet sich fast genauso wie am Schluss des obigen Zitats schon bei Ficino. Einig sind sich beide Autoren darin, dass dieser Trieb moralisch negativ zu bewerten und die reine Sinnenlust

18 Vgl. hierzu Sabrina Ebbesmeyer. „Liebe“. *Platon-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Christoph Horn/Jörn Müller/Joachim Söder. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017. S. 307-312; S. 310.

19 Vgl. hierzu Marsilio Ficino. *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Hg. Paul Richard Blum. Hamburg: Felix Meiner, 2014. S. 17f.: „In dreifachem Sinne stellt sich also die Schönheit dar: in den Seelen, in der Gestalt und in den Tönen. Die Schönheit der Seele ist nur geistig erkennbar, die körperliche nur durch das Auge und die der Töne nur durch das Ohr wahrnehmbar. Da nun der Geist, das Sehen und das Gehör die Mittel sind, durch die allein wir die Schönheit genießen können, und da die Liebe das Verlangen ist, die Schönheit zu genießen, findet sie stets durch den Geist, das Sehen und das Gehör ihre Befriedigung. Wozu könnten ihr auch der Geruch, der Geschmack und der Tastsinn dienen, da diese Sinne ja nur Geruchs- und Geschmacksempfindungen, das Gefühl von Kälte und Wärme, Härte und Weichheit vermitteln? In nichts von alledem besteht die menschliche Schönheit; denn das sind nur einfache Formen, die Schönheit des menschlichen Körpers dagegen erfordert das Ebenmaß der verschiedenen Gliedmaßen, und die Liebe erstrebt das Genießen der Schönheit als ihr eigentliches Ziel. Dieses aber kommt ausschließlich Geist, Sehen und Gehör zu; somit ist die Liebe auf diese drei Vermögen beschränkt, während ein Trieb, der von den übrigen Sinnen kommt, vielmehr als Gelüste oder Raserei zu bezeichnen ist.“

nicht als Liebe zu bezeichnen sei. Explizit heißt es bei Champier, ebenfalls in enger Anlehnung an Ficino²⁰: „[...] cest appetit charnel et venerée ne se peult dire amour.“ (S. 236) An anderer Stelle nimmt Champier eine prinzipielle Unterscheidung von „amour honneste“ (S. 242) und „concupiscence charnelle“ (ebd.) vor, wobei Erstere die individuelle Schönheit eines Menschen als Auslöser auch der sinnlichen Begierde transzendiere, um zum Ursprung alles Schönen und Guten zu gelangen, nämlich zu Gott, während Letztere immer der Körperlichkeit und sinnlichen Begierde verhaftet bleibe und insofern moralisch verwerflich sei.

Zur Illustration seines Liebeskonzepts führt Champier Beispielgeschichten aus Herodots *Historien* und Giovanni Boccaccios *Decameron* an, die es ihm ermöglichen, stark von Ficanos Modell abzuweichen.²¹ Diese Abweichung liegt maßgeblich darin begründet, dass er das von ihm propagierte Liebesideal in ganz unterschiedlichen konkreten Konstellationen erläutern möchte, und das heißt, dass die Beispielgeschichten sowohl die wahre Liebe („vraye amour“) zwischen einer Ehefrau und ihrem Gemahl als auch die Liebe eines Mannes zu einer Frau sowie zuletzt auch die Liebe zweier Männer zum Gegenstand haben. Hinsichtlich der Transformation der keuschen ‚Männerliebe‘ zur heterosexuellen Liebe zwischen Eheleuten verdient überraschenderweise besonders die dritte Geschichte („La tierce histoire de la vertu d’amour de l’homme à l’homme“, S. 243-246) Beachtung. Die Liebe zweier Männer bewertet Champier – trotz der streng katholischen Ausrichtung seiner Schrift²² – zwar moralisch positiv, falls sie auf Schönheit basiere, wie im Falle der Beispielgeschichte aus Boccaccios *Decameron* (X, 8), deutet sie allerdings als Brüderliebe um und entzieht sie auf diese Weise von vornherein dem Bereich der Fleischeslust und damit zugleich dem Vorwurf der praktizierenden Homosexualität. Über die beiden Protagonisten der Geschichte, Gisippus und Titus, heißt es in diesem Sinne: „Ces deux juvenceaulx s’aymarent comme freres [...]“ (S. 243) Darüber hinaus wird ihre geistig sublimierte Liebe mit Rekurs auf Platons *Symposion* durch die Schönheit beider legitimiert: „Pource que amour est une chose divine et que tous les theologiens antiques l’ont tant loué dirons aulcuns enseignemens selon platon en son livre d’amour nommé *symposion* disant que tout homme doit autant aimer comme il y a de beaulté.“ (S. 246)²³

Im Sinne der Übereinstimmung von Tugendhaftigkeit und physischer Schönheit folgt aus der inneren Schönheit eines der beiden Freunde, Titus, unmittelbar sein attraktives Äußeres; beschrieben wird er als „[...] ung filz d’ung moult bon esperit et beaulx entendement [...]“ (S. 243). Aufgrund der mehrfach betonten

20 Vgl. hierzu ebd. S. 18: „[...] Lust zum Beischlaf und Liebe [sind] nicht nur keine gleichartigen Regungen, sondern erweisen sich als Gegensätze.“

21 Zu einer Detailanalyse der Beispielgeschichten vgl. Crawford. *The Sexual Culture* (wie Anm. 15). S. 130f.

22 Vgl. hierzu Champiers Schlussbemerkung des vierten Buches von *La Nef des dames vertueuses*: „En me pardonnant se aulcune chose ay escript en ce present livre qui ne soit catholique : lequel a esté fini et acomply ce penultime D’avril. L’an de grace. Mille cinq cens et trois. En la cité et ville ancienne de Lyon sur le rosne par maistre Simphorien champier.“ (S. 253)

23 Vgl. hierzu Reeser. *Setting Plato Straight* (wie Anm. 7). S. 151ff.

großen Ähnlichkeit der beiden Freunde dürfen wir darauf schließen, dass dies gleichermaßen für Gisippus gilt. Insofern transzendiert die Liebe beider von Anfang an jede Körperlichkeit. Des Weiteren fällt auf, dass Champier durch die Formulierung „*beaulx entendement*“ auf seine bereits erläuterte Definition der Liebe Bezug nimmt.²⁴ Die höchste Form der zwischenmenschlichen Liebe werde, wie oben ausgeführt, durch die „*beaulté de l'ame*“ (S. 235) ausgelöst, die wiederum „[...] *se congnoist par l'entendement*“ (ebd.). Insofern erscheinen Titus explizit und Gisippus implizit in einer Doppelfunktion, und zwar als Liebessubjekt und -objekt: „Within the Neoplatonic schema, he [Titus] falls in an indeterminate category, as both viewer of beauty and worthy of being admired as beautiful. In both cases, his *beaulx entendement* permits him to bypass any beauty of the male body in the first place.“²⁵ Nicht nur dadurch entgeht Champier dem Vorwurf der homosexuellen Liebe, sondern auch dadurch, dass innerhalb der Geschichte von einer weiteren Form der Liebe berichtet wird, nämlich der heterosexuellen; denn Gisippus' Eltern möchten ihn eines Tages mit einer Frau verheiraten, deren außergewöhnliche Schönheit von Anfang an betont wird: „Puis les parens de gisippus l'enhorterent à soy marier et luy trouverent une moult belle fille citoyenne d'athenes de grand lignée et merueilleuse beaulté où il se consentit.“ (S. 243) Gisippus' zukünftige Ehefrau ist sogar so schön, dass Titus sofort in Liebe zu ihr entbrennt, als er sie zum ersten Mal erblickt: „[...] titus après qu'il eut contemplé la beaulté de ceste fille et le doulx maintien en fut enflammé de si grand amour qu'il brusloit de la beaulté de ceste fille.“ (S. 243) Diese Liebe eines Mannes zu einer Frau, die explizit auch den – durch das heilige Sakrament der Ehe sanktionierten – Geschlechtsakt beinhaltet (vgl. S. 244), scheint zunächst die gegenseitige Liebe der beiden Männer zu ersetzen.²⁶ Das Ende der Geschichte legt allerdings einen anderen Schluss nahe. Denn nicht nur Titus liebt eine Frau, mit der er die Ehe eingeht, sondern er übergibt Gisippus seine Schwester, die dieser liebt und ebenfalls heiratet. Das *Happy Ending* lässt sich wie folgt kurz zusammenfassen: „Et demourarent tous deux ensemble vivans en plus grand amour qu'il n'avoyent jamais.“ (S. 246) In der Lesart Reesers, der ich mich anschließe, handelt es sich hierbei um eine hochgradig ambige Aussage, die es, wenn nicht nahelegt, so doch zumindest keinesfalls ausschließt, dass alle vier Liebenden in einer „*homosocial-heterosexual harmony*“²⁷ miteinander leben. Doch wie lässt sich diese Annahme belegen? Zunächst lässt der zitierte Satzsatz offen, wer konkret mit „*tous deux*“ gemeint ist (die beiden Pärchen oder aber Gisippus und Titus' Schwester). Der Text enthält einen leicht zu überlesenden Hinweis darauf, dass nicht nur ein Liebespaar gemeint sein könnte, wenn nämlich von dem „*plus grand amour*“ die Rede ist, die alle beide („*tous deux*“) erfahren. Um diese Aussage deuten zu können, bietet sich

24 Zu Recht wurde darauf hingewiesen, dass diese innere Schönheit in der stofflichen Vorlage der Geschichte nicht vorkommt. Vgl. hierzu ebd. S. 154: „This type of beauty is Champier's own addition to the text.“

25 Ebd.

26 Vgl. hierzu ebd. S. 155.

27 Ebd. S. 156.

ein Blick auf eine Textpassage an, in der Champier drei mögliche Fälle unterscheidet und jedem eine eigene Art der Liebe zuordnet:

Et quant le corps aura beaulté et l'ame non, nous le devons aimer comme l'ombre et ymaige de beaulté et legierement. Et quant l'ame seulle est belle et non le corps on la doit aimer ardamment et fermement. Et quant on a beaulté de corps et d'ame devons aimer parfaitement et de souveraine amour ardent et estable comme chose parfaite de toutes pars. (S. 246)

Eingedenk der Tatsache, dass in der Geschichte explizit nur Titus' schöner Geist und Sophronias schöner Körper hervorgehoben werden, spricht einiges dafür, die erste der beschriebenen Formen der Schönheit (des Körpers und nicht der Seele) Sophronia zuzuordnen, Titus' Liebe für sie wäre also *per se* als unvollkommen zu klassifizieren. Die zweite Form der Schönheit (der Seele und nicht des Körpers) wäre in dieser Auslegung Titus zuzuordnen, die Liebe beider Eheleute wäre demzufolge ebenfalls eine unvollkommene. Die vollkommene und wahre Liebe könnte nur durch die Verknüpfung dieser beiden Arten von Liebe erzielt werden, und der im Schlusssatz benannte „plus grand amour“ lässt an keine andere Art der Liebe als an die vollkommene denken:

When Champier talks about “heavenly love ... perfect in all ways” [pars], in my view he is talking about the *combination* of the two types of love, about perfect love as a combination of male-male and male-female love. The foursome living together “in the greatest love that they ever had” allegorizes the perfect love of the commentary. In this sense, male desire for woman stands in for the body and male-male love for soul, while stable and perfect love is the mixture or the balance of the “parts” of these brands of homosociality and heterosexuality.²⁸

Wie bereits erläutert, beschreibt auch Champier die ausschließlich auf sinnlicher Begierde basierende zwischenmenschliche Liebe, wie auch immer die Geschlechterkonstellation gestaltet sein mag, als verwerfliche „faulse amour“, die vermieden werden soll. Stellt die wahre Liebe eine Verbindung des Menschen zum metaphysischen Bereich des Göttlichen dar, so lässt ihn die ausschließlich der sinnlich inspirierten Begierde folgende Liebe zum Tier degenerieren. Menschliche Liebe im eigentlichen Sinne des Wortes bedeutet für Champier, dass die liebende Person mithilfe ihrer Liebe zu einem anderen Menschen den Weg zu Gott findet, und zwar mittels deren Schönheit, die – wie bei Ficino vorgegeben – ein Abbild der Idee des Schönen (und Guten) darstellt. Nur die wahre Liebe vermag es, die liebende Person über ihre rein körperlichen Bedürfnisse zu erheben: „C'est elle [l'amour] que fait delaisser les voluptés terriennes et aimer les celestes et divines [...]“ (S. 251) In der negativen Beurteilung der ausschließlich körperlichen Liebe finden sich teilweise wörtliche Übernahmen aus Ficanos Kapitel über die Schädlichkeit des *amor profano* (VII, 12).²⁹ Der

28 Ebd. S. 158.

29 Vgl. hierzu Ficino. *Über die Liebe* (wie Anm. 19). S. 167: „Von allen Arten des Wahnsinns ist die absonderlichste die ängstliche Sorge, von der die auf gewöhnliche Weise

Mensch degeneriere durch diese Form der Liebe nicht nur zum Tier, sondern falle zugleich der Sünde anheim.

Durch eine weitere Beispielgeschichte, die die wahre Liebe erläutert, führt Champier – in enger Anlehnung an Ficinos Konzeption (II, 8) – aus, dass der wahrhaft Liebende und Wiedergeliebte sich selbst sterbe, um im geliebten Menschen zu neuem Leben aufzuerstehen: „O dames veullez estre amoureuses de vraye amour et n'ayés peur de ce que dit platon quant il dit que celluy qui aime est mort en soy mesmes et a vie en altruy. Car il vit en la chose qu'il ayme et est mort en luy quant il se delaisse pour servir celluy qu'il ayme.“ (S. 250) Gemäß der Ausrichtung von Champiers Schrift – es handelt sich ja um einen Ratgeber für Frauen für ein tugendhaftes Leben – richtet der Autor seine Ausführungen hier explizit an das weibliche Geschlecht. Dies gilt auch für seinen nach damaligen Maßstäben wenig innovativen Aufruf zur Tugendhaftigkeit und Keuschheit: „O dames soyés vertueuses prudentes et pudiques.“ (S. 251)

Wie bereits erläutert, vertritt Champier ein Liebesideal, das weit über die reine Befriedigung des Sexualtriebes hinausgeht. Voraussetzung für seinen Entwurf ist die generelle Annahme der Superiorität der Seele gegenüber dem Körper, die darum auch liebenswerter sei. In diesem Sinne heißt es am Ende des vierten Buches, und zwar mit Rekurs auf das Schicksal Jesu Christi:

Et pource devons nous [...] plus aimer l'âme que les biens qui sont pour les parens après la vie et ne sçavons pour qui les amassons et tel les a que si ne les avoit seroit homme de bien qui va à perdition. Aussi devons mespriser le corps en le maceurant par penitence prenant exemple à nostre grand maistre et seigneur jesucrist et à ses apostres et disciples que par plusieurs turbations et adversités ont acquis le royaume des cieulx. (S. 252f.)

Zuvor erläutert Champier die negativen Folgen der körperlichen Liebe jedoch durch folgende Beispielgeschichte³⁰: Lucilia, Tochter der Venus und des Phoebus, erliegt zu Beginn des Frühlings den sinnlichen Verlockungen, die zunächst die Natur (in Form süßer Früchte) und danach ihre Mitmenschen für sie bereithalten. Es führt gewissermaßen ein direkter Weg von lukullischen Genüssen zum Liebesvollzug: „Entant que après qu'elle en eut beaucoup mengé devint lascive et obliant son pere et s'en allant par les cités et villes prenant ses plaisances avec ses juvenceaulx [...]“ (S. 249) Als im Hochsommer alle Früchte verdorrt sind und nachdem Lucilia von Schlangen und Insekten so malträtiert wurde, dass hohes Fieber sie befällt, bereut sie alle im Frühling genossenen Sinnenfreuden und

Verliebten Tag und Nacht geplagt sind. Im Verlauf der Liebeskrankheit werden sie erst durch die gelbe Galle erhitzt und dann von der schwarzen Galle heimgesucht, wodurch sie in Tobsucht verfallen und wie blind nicht bemerken, in welchen Abgrund sie fallen. Wie verderblich diese entartete Liebe ist, das zeigen ausführlich der Thebaner Lysias und Sokrates in Platons *Phaidros*, und jeder, der auf diese Art liebt, bekommt es deutlich zu spüren. Was aber kann schlimmer sein, als daß der Mensch durch diesen Wahnsinn zum Tier wird.“

30 Diese Geschichte hat Champier einem Brief Ficinos entnommen. Siehe hierzu Festugière. *La philosophie de l'amour* (wie Anm. 12). S. 73f.

bittet ihren Vater um Verzeihung. Dieser ist allerdings nur unter einer Bedingung bereit, ihr zu vergeben: „Ma fille ceste foys te soit pardonnée mais avent que mon pardon sorte son effect il fault que tu delaisse ses abilllements lascives et mondains plains de voluptés. O fille veulle congnoistre que soubz ung peu de miel et douceur il y a grand fiel.“ (S. 250)³¹ Mit anderen Worten: Phoebus fordert seine Tochter dazu auf, allem zu entsagen, wofür ihre Mutter, nämlich Venus, steht. Champier lässt es allerdings nicht bei den Worten des Phoebus bewenden, sondern fügt der Geschichte eine ausführliche Auslegung an, die die allegorische Funktion der kurzen Erzählung erläutert und die Gefahren der körperlichen Liebe explizit benennt, um deutlich hervorzuheben, dass die Geschichte den Frauen, an die sich *La Nef des dames vertueuses* richtet, zunächst als Negativbeispiel und erst nach Lucilias Bekehrung als Positivbeispiel dienen sollte:

Par ceste histoire est demonstré que lucilia c'est à dire l'ame raisonnable quant elle a delassé son pere phebus c'est dieu tout puissant. Elle tombe en miserabilité et pour delaisser à aymer la vraye amour qu'est dieu et prendre l'ombre d'amour c'est les choses mondaines l'ame raisonnable tombe en plusieurs maladies et ne peut point guerir sinon qu'elle se retourne à luy par grand penitence et contrition et s'elle se esmende soubz intention de jamais n'y retourner et delaisse ses robes c'est lasciveté et volupté mondaine et se habille des habis d'h umilité et vertus craignant dieu et l'aymant dieu par sa sainte misericorde luy pardonnera par son amour. Laquelle illustre et respandit en toutes choses. En cest histoire peuvent prendre exemple les dames à delaisser les voluptés et ornemens lascives qui sont beaulx par dehors et soubz ombre de beaulté est douleur eternelle. (S. 250)

Die Liebe im Sinne der sexuellen Begierde entferne den Menschen von Gott, dem eigentlichen Ziel der wahren Liebe, die die Schönheit sowohl der Seele als auch des Körpers voraussetzt, statt nur auf eine vermeintliche, da rein äußerliche, Schönheit gerichtet zu sein. Hierzu bedarf es zusätzlich zur visuellen Wahrnehmung der moralischen Beurteilung durch den Verstand.

Um das von Champier im vierten Buch von *La Nef des dames vertueuses* dargelegte Liebesideal besser zu verstehen, lohnt sich abschließend ein kurzer Blick auf die ersten beiden Bücher der Schrift. Denn diese lassen keinen Zweifel daran, dass seine Version des Neoplatonismus – trotz der von ihm angenommenen und von Ficino übernommenen Superiorität der Seele – ein heterosexuelles Liebesverhältnis von Eheleuten propagiert. Champier betont von Anfang an die gegenseitige Bezogenheit von Mann und Frau sowie die Komplementarität beider Geschlechter, und zwar mit Rekurs auf die antike Humoralpathologie:

Ainsi que recite plutarche en ses *probleumes* l'homme est de la nature du feu, et la femme de la nature de l'eau Et pource que le feu n'a point d'umidité et ne peut nourrir de soy Et l'eau n'a point de chaleur. Et pource de soy mesmes est stérile, et l'ung ne vault riens sans l'autre. Ainsi l'homme de soy ne peut vivre bonnement en ce monde sans la femme. Et la femme sans l'homme de soy mesmes est

31 Reeser. *Setting Plato Straight* (wie Anm. 7). S. 162f.

sterille Aussi le feu de sa nature mundifie et purge et l'eau illustre et resplendist et le restraint de sa grant chaleur et fureur. Ainsi la femme illustre et clarifie l'homme et le restraint de sa chaleur et fureur par sa douce nature et persuasions honestes. (S. 55)

Halten wir zusammenfassend fest: Champier überführt Ficinos Konzept der geistigen Liebe zwischen Männern in eine heterosexuelle Liebesbeziehung zweier Ehepartner. Dabei integriert er zwar, wie erläutert, die Sexualität, dies allerdings nur unter der Bedingung des angemessenen Maßes, womit er jedem orgiastischen Exzess eine deutliche Absage erteilt. Explizit warnt der Autor im zweiten Buch seiner Schrift, einer Art Ehevertrag, beide Geschlechter vor zu häufiger sexueller Aktivität. Zu denken ist hier vor allem an das elfte Kapitel, das den Titel „Comment la femme et l'homme se doivent garder de trop user de leur plaisances charnelles“ (S. 137-139) trägt.³² Gleich zu Beginn weist Champier hier – unter Berufung auf antike medizinische Autoritäten – auf die körperlichen Gefahren und Risiken des zu häufigen Liebesvollzugs hin, wenn es heißt: „Les nocumens et les maux qui proviennent de trop user de charnalité sont sans nombre plus grans que ne sont les biens que proviennent d'en user par mesure.“ (S. 137)³³ Erwähnenswert mit Blick auf Champiers konkrete Hinweise zur ehelichen Sexualität ist neben dem Maßhalten die Tatsache, dass er sie an keiner Stelle explizit auf die Fortpflanzung beschränkt und sie damit eben gerade nicht nur durch den prokreativen Aspekt – gemäß dem göttlichen Auftrag – legitimiert. Seine Aussagen beziehen sich stets allgemein auf die körperliche Liebe („charnalité“) von Mann und Frau, die allerdings die Ehe zur *conditio sine qua non* hat. Und gewarnt wird immer nur vor einer exzessiven Sexualität („superfluité de charnalité“, „concupiscenses superflues“, S. 138).

Damit lässt sich *La Nef des dames vertueuses* als den im damaligen Frankreich vorherrschenden Überzeugungen und Strukturen entsprechende adaptive ‚Korrektur‘ von Ficinos Liebeslehre im Sinne eines Liebeskonzepts lesen, das der menschlichen Lebenspraxis deutlich näher steht als dasjenige des Florentiners, dies allerdings ausschließlich in der durch die Kirche legitimierten Lebensform der Ehe: Champiers Liebesideal besteht in der heterosexuellen Liebe zwischen Eheleuten oder alternativ, wie es die Beispielgeschichte von Gisippus und Titus gezeigt hat, in der Kombination der keuschen Liebe von befreundeten Männern (im Sinne von Ficinos homosozialer Konzeption) mit der heterosexuellen Liebe von Eheleuten.³⁴ In beiden Fällen gelingt es Champier sehr viel besser als

32 Das zwölfte Kapitel des zweiten Buches (S. 139-141) setzt sich – mit Rekurs auf die Temperamentenlehre – mit der Frage auseinander, welches Lebensalter in dem Sinne am geeignetsten für die körperlichen Aspekte der Liebe sei, dass keine körperlichen Nachteile entstünden.

33 Etwas später ruft Champier das weibliche Geschlecht explizit dazu auf, jede Form von Lüsterheit zu meiden: „Et pource si les dames aiment leurs maris et veullent longuement vivre ensemble boutent la bride à leurs concupiscenses superflues. Et pensent aux dangiers qui s'en peuvent ensuivre.“ (S. 138)

34 Vgl. hierzu Reeser. *Setting Plato Straight* (wie Anm. 7). S. 178: „And indeed, as I have discussed, Champier does not really purge in any explicit way the Neoplatonic

Ficino, die geistige *Aphrodite/Venus Urania* mit der sinnlichen *Aphrodite/Venus Pandemos* zu versöhnen und die Polarität von rein geistiger und rein sinnlicher Liebe zugunsten einer Mischform zu überwinden.³⁵

3. Plädoyer für den Koitus

Im Folgenden stehen die *Dialoghi d'amore* (1535)³⁶ des Leone Ebreo (Jehuda ben Isaak Abravanel) im Fokus der Betrachtung. Es kann hier keine Detailanalyse der umfangreichen drei Teile (I: „D'amore e desiderio“, II: „De la comunità d'amore“, III: „De l'origine d'amore“)³⁷ geleistet werden, allerdings wird eine solche auch nicht angestrebt. Vielmehr sollen die wesentlichen Aspekte der dort entwickelten Konzeption der zwischenmenschlichen Liebe herausgestellt werden.³⁸ Um es

tradition of male-male sexual acts, but instead balances the tradition with men and women. A disease in France requires a French remedy, and the disease of Platonic male eros requires a French response to the problem, one predicated on the allimportant notion of balance.“

35 Vgl. hierzu Meylan. *L'amour platonique* (wie Anm. 10). S. 438 und Silver. *Plato and Ficino* (wie Anm. 10). S. 276.

36 Leone Ebreo hat seine *Dialoghi d'amore* vermutlich schon 1505 fertiggestellt, jedoch erscheint die Erstausgabe erst dreißig Jahre später und damit posthum: *Dialogi d'Amore di maestro Leone medico hebreo*, Roma: Antonio Blado. Allein im 16. Jahrhundert folgen auf sie neun weitere italienische Ausgaben, die alle in Venedig publiziert werden (1541, 1543, 1545, 1549, 1552, 1558, 1572, 1573, 1586). Vgl. hierzu Festugière. *La philosophie de l'amour* (wie Anm. 12). S. 155. Ob oder in welchem Ausmaß der Text bereits in Manuskriptform zirkuliert ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Zur Entstehungsgeschichte der *Dialoghi d'amore* vgl. das Kapitel „Publication, Editions, and Manuscripts“ in: Leone Ebreo. *Dialogues of Love*. Transl. Cosmos Damian Bacich/Rossella Pescatori. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2009. S. 7-9 sowie Susanne Zepp. *An Early Self: Jewish Belonging in Romance Literature, 1499-1627*. Transl. Insa Kummer. Stanford: Stanford University Press, 2014. S. 54f. und zur Diskussion um die Sprache der Originalfassung vgl. Barbara Garvin. „The Language of Leone Ebreo's *Dialoghi d'amore*“. *Italia* 13-15 (2001): S. 181-210.

37 Am Ende des dritten Dialoges wird zwar ein vierter über die Wirkungen der Liebe angekündigt, dieser wurde jedoch entweder von Leone Ebreo nie geschrieben, oder aber er ist nicht erhalten geblieben. In gewisser Hinsicht lässt sich Giuseppe Betusis Liebesdialog *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi, nel quale si ragiona d'amore, et de gli effetti suoi* (1545) als Fortsetzung der *Dialoghi d'amore* lesen. Vgl. hierzu Michel Arnaud. „Dire l'amour selon Léon l'Hébreu“. *Cahiers d'études italiennes* 2 (2004): S. 161-185; S. 183ff., abrufbar unter: <http://journals.openedition.org/cei/258> (letzter Zugriff am 06.07.2022). Allgemein zum angekündigten vierten Dialog siehe Sergius Kodera. „The Idea of Beauty in Leone Ebreo (Judah Abravanel)“. *The Jewish Body: Corporeality, Society, and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*. Hg. Maria Diemling/Giuseppe Veltri. Leiden/Boston: Brill, 2009. S. 301-329; S. 305f.

38 Aus diesem Grund wird die Liebe Gottes, der zweifelsohne ein hoher Stellenwert in Leone Ebreos Liebesphilosophie zugeschrieben werden muss, nicht berücksichtigt.

vorwegzunehmen: Der Fokus liegt dabei – vor allem mit Blick auf die Abweichungen von Marsilio Ficinos Liebesphilosophie – auf der Frage nach der körperlichen Dimension der Liebe; denn Leone Ebreo versteht unter Liebe sowohl die Verbindung des Menschen zu Gott als auch die geistige und körperliche Vereinigung von Mann und Frau. Anders als Ficino proklamiert Ebreo eine geradezu notwendige Verbindung von sinnlichem Verlangen und Liebe zur Schönheit (und damit letzten Endes der Gottesliebe). Beide stehen für ihn in einem komplementären Verhältnis zueinander:

Daß die Dialektik zwischen postulierter Sublimation und unauflöslichem sexuellen Begehren fruchtbar gemacht werden kann für einen Platonismus, in dem die Sexualität nicht mehr das Andere sein muß, zeigt sich an den 1535 postum in Venedig gedruckten und schon bald äußerst beliebten *Dialoghi d'amore* des spanischen Juden Leone Ebreo.³⁹

Eine signifikante und folgenreiche Abweichung von Ficinos Amorphilosophie besteht primär darin, dass die zwischenmenschliche Liebe von Ebreo explizit als heterosexuelle Beziehung konzipiert wird.⁴⁰ Dies hat seinen Niederschlag formal darin gefunden, dass die drei Dialoge von zwei Gesprächspartnern unterschiedlichen Geschlechts geführt werden: dem (vollumfänglich) liebenden Filone und der sich ihm körperlich versagenden Sofia.⁴¹ Diese grundsätzlichen Haltungen erinnern zunächst zwar an den petrarkischen und petrarkistischen Diskurs, jedoch stellt schon die Tatsache, dass Sofia zu Wort kommt und nicht nur als stummes Liebesobjekt entworfen ist, eine bedeutsame Abweichung von diesen Modellen dar. Zudem stellt sich unweigerlich der Eindruck ein, dass zwischen Filone und Sofia ein Lehrer-Schüler(in)-Verhältnis besteht.⁴² Die Dialoge sind insofern ‚zweigeleisig‘ angelegt, als der Ausgangspunkt Filones Liebe für Sofia

39 Leopold. *Die Erotik der Petrarkisten* (wie Anm 15). S. 111.

40 Für einen Überblick hierzu vgl. Sabrina Ebbesmeyer. *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*. München: Wilhelm Fink, 2002 und Sergius Kodera. „Masculine/Feminine. The Concept of Matter in Leone Ebreo's *Dialoghi d'Amore*“. *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 7 (2003): S. 481-517.

41 Vgl. hierzu Sergius Kodera. *Filone und Sofia in Leone Ebreos Dialoghi d'amore: Platonische Liebesphilosophie der Renaissance und Judentum*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern et al.: Peter Lang, 1995. S. 52f. Darauf, dass es sich bei Filone nicht um den prototypischen Liebenden und bei Sofia nicht um die prototypische Angebetete der Liebesdiskurse der damaligen Zeit handelt, wurde zu Recht hingewiesen. Vgl. hierzu Arnaud. *Dire l'amour* (wie Anm. 37). S. 178: „Certes, il faut bien reconnaître que Filone et Sofia (autrement dit la Sagesse) apparaissent surtout comme deux créatures désincarnées, deux allégories dialectiques ou encore deux instances d'un monologue intérieur.“ Siehe auch Leopold. *Die Erotik der Petrarkisten* (wie Anm. 16). S. 111.

42 Zur Gestaltung beider Figuren und ihrem Verhältnis zueinander vgl. Theodore Anthony Perry. „Dialogue and Doctrine in Leone Ebreo's *Dialoghi d'amore*“. *PMLA* 88/5 (1973): S. 1173-1179; S. 1173-1176 und Theodore Anthony Perry. *Erotic Spirituality: The Integrative Tradition From Leone Ebreo to John Donne*. Alabama: University of Alabama Press, 1980. S. 29f.

bzw. sein im Medium philosophischer Argumentation erfolgendes, diskursives Werben um ihre Liebe darstellt, diese individuelle Konstellation jedoch Anlass zu allgemeinen, philosophischen Erörterungen des Liebesphänomens gibt. Da Filone sowohl an einer geistigen als auch körperlichen Vereinigung mit Sofia gelegen ist, besteht seine Hauptaufgabe darin, sie davon zu überzeugen, dass die sinnlich ausgerichtete zwischenmenschliche Liebe der rein geistigen, (neo-) platonischen Liebe als Liebe zur Schönheit nicht zuwiderlaufe oder diese gar verhindere.⁴³ Bekanntermaßen wird Filone an dieser Aufgabe scheitern, wie er selbst gegen Ende des dritten Dialoges eingesteht: „[...] se in tutto l'universo e ognuna de le sue parti l'amore nacque, in te sola mi pare che non nacque mai.“⁴⁴ Grundsätzlich bleibt festzuhalten, dass Filone für eine Verbindung von Liebestheorie und -praxis eintritt, wogegen Sofia nur Interesse an einer diskursiven Beschäftigung mit dem Liebesthema hat, womit sie ihrem Namen Ehre macht.

Es könnte zunächst durchaus der Eindruck entstehen, dass Leone Ebreo die Dialogform nutzt, um die Bipolarität der menschlichen Liebe, die der Doppelnatur des Menschen als Sinnen- und Geistwesen entspricht, zunächst auf zwei unterschiedliche Figuren aufzuteilen: So könnte Filone die Libido (und den Körper) und Sofia die Rationalität (und die Seele) personifizieren.⁴⁵ Diese strikte Zweiteilung wird jedoch dadurch unterlaufen, dass Filone sich gerade nicht für ein einseitig sinnliches, sondern vielmehr für ein komplexes Liebeskonzept ausspricht, in dem „[...] sich körperliches Verlangen und Liebe zur Schönheit [...] ergänzen.“⁴⁶

Schon der erste der drei Dialoge enthält eine Definition der Liebe. Im Zentrum steht hier das Verhältnis zwischen Liebe und Begehren. Der erste Teil beginnt mit folgender aussagekräftigen Erklärung Filones: „Il conoscerti, o Sofia, causa in me amore e desiderio.“ (S. 7) Von Beginn an werden so die untrennbare Einheit von Liebe und sinnlichem Begehren sowie deren Wechselwirkung proklamiert, die zwar im Widerspruch zur von Ficino vertretenen

43 Die große Vertrautheit zwischen Filone und Sofia sowie ihre enge emotionale Bindung bildet Leone Ebreo formal dadurch ab, dass er beide sich duzen lässt. In der Rezeptionsgeschichte der *Dialoghi d'amore* wurde diese Intimität nicht immer beibehalten: Zum Beispiel verwendet Denis Sauvage in seiner französischen Übersetzung ausschließlich Pronomina der zweiten Person Plural und stiftet durch diese förmlichere Anrede eine Distanz zwischen den beiden Dialogpartnern. Vgl. hierzu Monica Marino. „Tyard et Sébillet : autour des *Dialoghi d'amore*“. *Réforme, Humanisme, Renaissance* 63/1 (2006): S. 91-110; S. 92.

44 Leone Ebreo. *Dialoghi d'amore*. Ed. Delfina Giovanozzi. Bari: Gius. Laterza & Figli, 2008. S. 363. Nachfolgend beziehen sich alle Seitenangaben in Klammern auf diese Ausgabe.

45 Vgl. hierzu Kodera. *The Idea of Beauty* (wie Anm. 37). S. 327-329. Die *Dialoghi d'amore* stehen damit in der Tradition „[...] der sogenannten Lukianischen Dialoge, da keine historischen Personen miteinander sprechen, sondern erfundene literarische Figuren auftreten, die auch allegorischen Charakter haben“. Kodera. *Filone und Sofia* (wie Anm. 41). S. 49.

46 Leopold. *Die Erotik der Petrarkisten* (wie Anm. 16). S. 11.

kategorialen Gegensätzlichkeit beider⁴⁷ steht, die neoplatonische Einheit von Liebe und Schönheit jedoch nicht außer Kraft setzt, sondern lediglich ergänzt. Dies lässt sich durch einen kurzen Vorausblick auf die allgemeine Definition der Schönheit im Text belegen: „La bellezza e grazia, che, dilettando l'animo col suo conoscimento, il muove ad amare [...]“ (S. 214)⁴⁸ Auch hier wird – wie in Ficinos Liebesphilosophie – die Schönheit zum auslösenden Moment für das Liebesgefühl erklärt. Nach dem fulminanten Einstieg in die Thematik im ersten Satz der Schrift fordert Sofia ihren männlichen Gesprächspartner dazu auf, ihre Annahme der Gegensätzlichkeit von Liebe und Begierde zu widerlegen und sie vom genauen Gegenteil zu überzeugen: „Anzi fra lor stessi son contrari affetti de la volontà, amare e desiderare.“ (S. 7) Sofia definiert als Voraussetzung der Liebe an dieser Stelle im Text den Besitz, die Begierde hingegen sei ursächlich an einen entsprechenden Mangel gebunden.⁴⁹ Mit anderen Worten: Ihrer Meinung nach geht das Begehren der Liebe zeitlich stets voraus; Liebe beginne erst, wenn das Begehren an sein Ziel gekommen sei. Filone vertritt daraufhin die gegenteilige Annahme: „Dico che sono alcuni contrari in tutto a la tua opinione, li quali tengono l'amore e il desiderio essere in effetto una medesima cosa, perché tutto quel che si desidera vogliono ancor che s'ami.“ (S. 9)⁵⁰ Er argumentiert dabei folgendermaßen: Sowohl die Liebe als auch die Begierde seien immer auf das Gute gerichtet, das jedoch – v. a. mit Bezug auf die drei unterschiedlichen Arten der Freundschaft bei Aristoteles⁵¹ – differenziert zu betrachten sei: „[...] son tre sorte di buono: profittevole, delectabile e onesto, così sono ancor tre sorte d'amore: ché l'uno è il delectabile, l'altro il profittevole, e l'altro l'onesto.“ (S. 8) Während die Liebe, die auf das Nutzbringende oder Gute gerichtet ist, sich durch die Inbesitznahme des jeweiligen Objektes sogar noch verstärke, so verschwinde die Liebe, die das Lustbringende zum Ziel habe, in dem Moment, in dem die Lust befriedigt und die Begierde gestillt sei.

47 Vgl. hierzu Ficino. *Über die Liebe* (wie Anm. 19). S. 18: „[...] Lust zum Beischlaf und Liebe [sind] nicht nur keine gleichartigen Regungen, sondern erweisen sich als Gegensätze.“

48 Zum Schönheitsbegriff in den *Dialoghi d'amore* vgl. Kodera. *The Idea of Beauty* (wie Anm. 37). S. 311-326 und Ze'ev Levy. „On the Concept of Beauty in the Philosophy of Yehudah Abrabanel“. *New Horizons in Sephardic Studies*. Eds. Yehida K. Stillman/George K. Zuker. Albany: State University of New York Press, 1993. S. 37-44.

49 Platon argumentiert im *Symposion* (200a-201e) ganz anders: Geliebt wird das, was man nicht besitzt. Vgl. hierzu Anthony W. Price. *Love and Friendship in Plato and Aristotle*. Oxford: Clarendon Press, 1997. Ficino steht in dieser Frage in der Tradition Platons. Siehe Ficino. *Über die Liebe* (wie Anm. 19). S. 114: „Der Natur seiner Mutter [Venus] zufolge ist er [Eros] stets bedürftig. Da Eros von der Dürftigkeit abstammt und da man kaum ausrotten kann, was natürlich ist, ist er stets bedürftig und durstig. Denn solange ihm noch etwas zu erstreben fehlt, glüht er heiß; hat er aber alles erreicht, erlischt aus Mangel an Bedürfnis die Glut der maßlosen Liebe, statt ohne Bedarf fortzudauern.“

50 Vgl. hierzu Theodore Anthony Perry. *Dialogue and Doctrine* (wie Anm. 42). S. 1174.

51 Siehe v. a. das achte Buch der *Nikomachische[n] Ethik*.

Im Fortgang des Dialogs untermauert Filone seine These von der Identifikation von Liebe und Begierde dadurch, dass er aufzeigt, dass beide die Kenntnis des jeweiligen Objektes und somit seine – faktische oder imaginative – Präsenz notwendigerweise voraussetzen (vgl. S. 12). Die Existenz ist für ihn dabei untrennbar damit verbunden, dass das Objekt der Liebe und des Begehrens gekannt und für gut befunden wird.⁵² Die Kenntnis wird schon im von ihm geäußerten ersten Satz des ersten Dialoges als notwendige Bedingung der Liebe und des Begehrens eingeführt.

Bereits im ersten der drei Dialoge präsentiert Filone Sofia folgende (vorläufige) Definition der Liebe: „[...] l'amore, che è affetto volontario di fruire con unione la cosa stimata buona.“ (S. 14) An späterer Stelle im Text ergänzt er diese Bestimmung in zeitlicher Perspektive: „[...] vero è fare di due uno, removendo la divisione e diversità di quelli quanto è possibile, restando l'amore in maggiore unità e perfezione. E resta in continuo desiderio di godere con unione la persona amata; che è la vera diffinizione d'amore.“ (S. 48f.) Im dritten Dialog folgt eine weitere Definition der Liebe, die deren Identifikation mit dem Verlangen explizit benennt: „Questo è un diffinir ben piano; e dire il potresti più brevemente, dicendo solamente ch'amore è desiderio: ché, essendo desiderio, bisogna che sia di qualche cosa desiderata, così come l'amore è di qualche cosa amata.“ (S. 196) Die Liebe und die Begierde setzen notwendigerweise immer eine – imaginative oder tatsächliche – Existenz des Liebesobjektes voraus. Außerdem muss der Liebe und dem Begehren laut Filone stets ein Mangelzustand vorausgehen und eben nicht nur dem Begehren, wie Sofia im ersten Dialog noch argumentiert hat: „Dunque l'amore, così come il desiderio, bisogna che sia de le cose che in qualche modo mancano; onde Platone diffinisce l'amore appetito di cosa buona per possederla e sempre, però che nel sempre s'include il mancamento continuo.“ (S. 201) Den Mangel deutet Filone dabei nicht negativ, sondern – ganz im Gegenteil – positiv, und zwar als Anreiz und Möglichkeit des Menschen, in der Zuwendung zur geliebten und begehrten Person dauerhaft über sich selbst hinauszuwachsen.⁵³

Formuliert Sofia wiederholt den Einwand und die Sorge, dass Filones Verlangen, das gemäß seiner Definition der Liebe mit dieser gleichzusetzen sei, verschwinde und damit notwendigerweise zugleich sein Liebesgefühl, sobald sein (auch körperliches) Begehren nach ihr gestillt sei, so erklärt er ihr im Fortgang seiner Argumentation, dass sein anfängliches Verlangen nach ihr durch ihre Einwilligung zur gegenseitigen Liebe sogar noch wachse: „[...] quanto più di quelle si ha, più si desiderano.“ (S. 47)

Geht es Ebreo auch maßgeblich um die Rehabilitierung der körperlichen Dimension der Liebe, so lässt er Filone – in Analogie zur gesundheitsschädlichen Völlerei – explizit vor sexuellen Ausschweifungen warnen, um keine Gefahr für die physische und psychische Gesundheit sowie die moralische Integrität eines Menschen darzustellen:

52 Vgl. hierzu Arnaud. *Dire l'amour* (wie Anm. 37). S. 163f.

53 Siehe ebd. S. 166.

Manifesto è che a li sensi del tatto e del gusto (li quali fra tutti cinque son fatti, non solamente per sostentazione de la vita de l'uomo individuo, ma ancora per sostentazione de la spezie umana, con la simigliante generazione successiva, che è opera del tatto) la natura ha posto termine a l'operazione di questi due più che a nissuno degli altri sentimenti, che sono vedere, udire e odorare. E la causa è perché questi tre non son necessari a l'essere individuale de l'uomo, né ancora a l'essere successivo de la spezie, ma sono solamente per commodità e utile degli uomini e degli animali perfetti. Donde, così come il suo essere non è necessario, così non ha bisogno di termini o limitazione ne la sua operazione; e così come il non vedere, il non udire, il non odorare non priva la vita de l'uomo, così non la priva il superfluo vedere, il superfluo udire, o il frequente odorare, se già non fusse per accidente. Ma il gusto e il tatto, così come l'essere suo è necessario a la vita e successione umana, di modo che, se non fussero, si privaria; così l'eccesso suo saria causa de la privazione de l'uomo: perché il molto mangiare e il molto bere non manco ammazzaria l'uomo che la fame e la sete; e così la frequente copula carnale; e l'eccessivo caldo o freddo nel tatto saria causa de la sua corruzione. (S. 48)

Muss laut Filone die geschlechtliche Liebe auch dem Grundsatz des richtigen Maßes verpflichtet sein, und ruft er auch nicht zur unbändigen Fleischeslust auf, so provozieren seine Ausführungen Sofia dennoch zur in (neo-)platonischer Sicht konventionellen Unterscheidung zwischen geistiger und körperlicher Liebe und zur Annahme einer Superiorität ersterer. Filone hebt in seiner Replik nicht nur diese kategoriale Unterscheidung auf, sondern erklärt die körperliche Vereinigung der Liebenden zum wesentlichen Bestandteil ihrer geistigen Vereinigung und nobilitiert sie dadurch erheblich.⁵⁴ Die hier vertretene Annahme, der Liebesvollzug sei der Garant für die Vervollkommnung der Liebe als Verlangen nach Vereinigung mit der Geliebten, der dem Menschen letzten Endes den Weg zu Gott weise, ist Ficinos Abwertung der erotischen Begierde geradezu diametral entgegengesetzt.⁵⁵ Hier „[...]“ feiert Ebreo den Koitus als den perfekten

54 Vgl. hierzu S. 49: „Ancora perché, essendo gli animi uniti in spirituale amore, i corpi desiderano godere la possibile unione, acciò che non resti alcuna diversità e l'unione sia in tutto perfetta; massime perché, con la corrispondenza de l'unione corporea, il spirituale amore s'augmenta e si fa più perfetto, così come il conoscimento de la prudenzia è perfetto quando corrispondeno le debite opere. E in conclusione ti dico che, ancor che di sopra abbiamo diffinito l'amore in comune, la propria diffinizione del perfetto amore de l'uomo e de la donna è la conversione de l'amante ne l'amato, con desiderio che si converti l'amato ne l'amante. E quando tal amore è eguale in ciascuna de le parti, si diffinisce conversione de l'uno amante ne l'altro.“

55 Dass hier nicht die Höhererschätzung der seelischen Vereinigung prinzipiell in Frage gestellt wird, machen u.a. die folgenden Ausführungen aus dem Munde Filones deutlich: „Perché tal amore è desiderio d'unione perfetta de l'amante ne la persona amata; la quale non può essere se non con la totale penetrazione de l'uno ne l'altro. Questo negli animi, che sono spirituali, è possibile: perché li spirituali incorporai con li mentali ed efficacissimi affetti si possono contrapenetrare, unirsi e convertirsi in uno. Ma in li diversi corpi, che ciascuno di loro ricerca proprio luogo segnalato, questa tale unione e penetrazione, rispetto de la desiderata, resta dipoi del desiderio più ardente di quella unione, che perfettamente non si può conseguire.“ (S. 55) Vgl. hierzu Perry, *Erotic Spirituality* (wie Anm. 42). S. 1-24.

Austausch der liebenden Seelen. [...] Meisterlich argumentiert Filone, wenn er unter Beweis stellt daß der Koitus das sinnliche Begehren zwar stille, indes das Liebesbegehren noch steigere.“⁵⁶ An dieser Stelle wird deutlich, dass der Autor der Sexualität einen festen Platz in seiner Liebesphilosophie einräumt. Dadurch erweitert Leone Ebreo die im Neoplatonismus vertretene Liebesphilosophie maßgeblich:

[...] dans ses *Dialoghi d'amore* [...] [il] reprend à Ficin l'idée de l'origine spirituelle de la beauté et la conception d'un monde totalement animé de la lumière divine, mais pour qui l'amour [...] concerne aussi bien la fusion de l'être humain avec Dieu que celle de l'homme et de la femme sur le double plan charnel et spirituel.⁵⁷

Die Idee eines inneren Zusammenhangs zwischen sexueller und geistiger Vereinigung von Mann und Frau führt Filone im Folgenden anhand der Unterscheidung von unvollkommener und vollkommener Liebe (*amore imperfetto*, *amore perfetto*) aus. Im Unterschied zur ersten Form der Liebe, die aus dem sinnlichen Begehren erwachse, gehe in der zweiten, der vollkommenen Form, die Liebe der Begierde zeitlich und ursächlich voraus⁵⁸:

L'amore è di due sorte. L'una genera il desiderio o vero appetito sensuale: ché, desiderando l'uomo alcuna persona, l'ama. E questo amore è imperfetto, perché depende da vizioso e fragile principio, perché è figlio generato dal desiderio [...]. E questo è vero [...] che, cessando il desiderio o appetito carnale, per la soddisfazione e sazieta di quello, incontinente cessa totalmente l'amore; perché cessando la causa, che è il desiderio, cessa l'effetto, che è l'amore, e molte volte si converte in odio, come fue quello. Ma l'altro amore è quello che di esso è generato il desiderio de la persona amata, e non del desiderio o appetito; anzi, amando prima perfettamente, la forza de l'amore fa desiderare l'unione spirituale e corporale con la persona amata: sì che, come il primo amore è figliuolo del desiderio, così questo gli è padre e vero generatore. E questo amore quando ottiene quello che desidera, l'amore non cessa, se ben cessa l'appetito e desiderio [...]. (S. 49f.)

Die vollkommene Liebe zeichnet sich laut Filone primär dadurch aus, dass die Liebe ‚Herr‘ bzw. ‚Vater‘ der Begierde ist und nicht von dieser beherrscht wird, wie dies in der unvollkommenen Form der Liebe der Fall ist: Die Liebe wird hier metaphorisch als ‚Sohn‘ des Verlangens gefasst. Dies führt dazu, dass der *amore perfetto* unabhängig von der Befriedigung des (sexuellen) Verlangens und damit seinem Verschwinden sei, wohingegen der *amore imperfetto* notwendigerweise immer an die Begierde gebunden bleibe und gleichzeitig mit ihr sein Ende finde.

56 Leopold. *Die Erotik der Petrarkisten* (wie Anm. 16). S. 112.

57 Pierre Laurens. „Introduction“. Marsile Ficin. *Commentaire sur Le banquet de Platon, De l'amour / Commentarium in convivium Platonis, De amore*. Trad. Pierre Laurens. Paris: Les Belles Lettres, ²2012. S. IX-LXIX; S. LXIV.

58 Filone präsentiert sich mehrfach selbst als Repräsentant des *amore perfetto*: „[...] il mio [amore] non procede mai dal desiderio; anzi fu primo di lui, come prodotto da quello.“ (S. 50), „[...] il mio [amore] è veracissimo amore [...].“ (S. 363)

Als ein weiteres Charakteristikum der wahren und vollkommenen Liebe führt Filone ihr spezielles Verhältnis – in der Metaphorik des Textes handelt es sich um eine weitere Verwandtschaftsbeziehung – zur *ratio* ein: „Il perfetto e vero amore, che è quello ch'io ti porto, è padre del desiderio e figlio de la ragione; e in me la retta ragione conoscitiva l'ha prodotto.“ (S. 50) Zwar habe diese Art der Liebe ihren Ursprung in der menschlichen Vernunft, sobald sie jedoch geboren sei, fungiere diese nicht – im Sinne einer rationalen Kontrollinstanz – als deren geistige Führung.

Interessant ist hier vor allem, dass die Maßlosigkeit nicht als ein Distinktionsmerkmal zwischen dem *amor profano* und dem *amor sacro* angeführt wird: „[...] il sfrenamento non è proprio de l'amore lascivo, ma ha una proprietà a ogni efficace e grande amore, o onesto o disonesto che sia; escetto che ne l'onesto sfrenamento fa maggiore la virtù, e nel disonesto fa maggiore l'errore.“ (S. 52) Seine Argumentation untermauert Filone im Fortgang mit einem Verweis auf die Gottesliebe: „Qual più onesto che l'amore divino? E qual è di maggiore infiammazione, e più sfrenato?“ (ebd.) Dennoch dürfen diese Ausführungen nicht als Aufruf zu sexuellen Exzessen missverstanden werden. Vielmehr geht es Ebreo darum, die Liebe als *furor*, der nahe dem Wahnsinn zu verorten ist und sowohl der Vernunft als auch der Mäßigung zuwiderlaufe⁵⁹, zu begreifen. Sofias Einwänden begegnet Filone mit einer neuen Unterscheidung, die dieses Mal allerdings nicht die Liebe, sondern die Vernunft betrifft und seine früheren Ausführungen zumindest teilweise relativiert:

Debbi sapere che negli uomini si truovano due sorti di ragione: l'una chiamaremo ordenaria e l'altra estraordenaria. L'intento de la prima è reggere e conservare l'uomo in vita onesta; donde tutte l'altre cose s'indirizzano a questo fine, e tutto quello che impedisce la buona vita umana, la ragione il desvia e reprova. Questa è quella ragione ch'io t'ho detto che non può regolare né limitare il perfetto amore; perché tale amore pregiudica e offende le propria persona, vita e bene essere con intollerabili danni, per seguire la persona amata. Ma de la ragione estraordinaria l'intento suo è conseguire la cosa amata; e non attende a la conservazione de le cose proprie, anzi le pospone per l'acquisto de la cosa che s'ama, come si debbe posponere il manco nobile per il più eccellente. (S. 55f.)

59 Diesen Zusammenhang finden wir nicht nur bei Sebastian Brant (*Das Narrenschiff*, 1494) und Erasmus von Rotterdam (*Moriae encomium*, 1511), sondern im 16. Jahrhundert vor allem auch bei Louise Labé (*Le Débat de Folie et d'Amour*, 1555). Vgl. hierzu Robert D. Cottrell, „The Problematics of Opposition in Louise Labé's *Débat de Folie et d'Amour*“. *French Forum* 12.1 (January 1987): S. 27-42; Joyce Edith, „The Re-making of Love: Louise Labé's *Débat de Folie et d'Amour*“. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 46.2 (1992): S. 94-104; Deborah Lasko Baker, *The Subject of Desire: Petrarchan Poetics and the Female Voice in Louise Labé*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1996. S. 41-89; François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*. Paris: Honoré Champion, 1997. S. 199-240 und Daniel Martin, *Signe(s) d'Amante. L'agencement des Evvres de Louize Labé Lionnoize*. Paris: Honoré Champion, 1999. S. 47-104.

Richtet sich die erste Art der Vernunft (*ragione ordinaria*) auf den Erhalt des körperlichen Wohls und der Tugendhaftigkeit des Liebenden, so ist das höchste Ziel der zweiten Art der Vernunft (*ragione straordinaria*) demgegenüber das Wohl des Liebesobjektes.⁶⁰

Auslöser der Liebesempfindung ist auch in Ebreos Konzeption die Schönheit, in diesem Fall ausschließlich der geliebten Frau (Sofia), die ein Abbild der göttlichen Schönheit sei: „[...] la tua immagine ne la mente mia è fatta e reputata divina e adorata per quella.“ (S. 364)⁶¹ Und die Betrachtung von Sofias Schönheit führt den wahrhaft Liebenden (Filone) – wie in der Ficinianischen Liebeslehre – letztlich zu Gott:

Essendo l'anima nostra immagine dipinta de la somma bellezza, e desiderando naturalmente ritornare nel proprio divino, resta ingravidata sempre di questo con natural desiderio; per il quale, quando vede una persona in sé bella di bellezza a se stessa conveniente, conosce in quella e per quella la bellezza divina, però che ancor quella persona è immagine de la divina bellezza. Di quella persona amata l'immagine ne la mente de l'amante avvisa con la sua bellezza quella bellezza divina latente, che è nella medesima anima [...]. (S. 365)

Auf dem Weg zur Erkenntnis Gottes wird dabei allerdings auch dem Verlangen, sich nicht nur seelisch, sondern auch körperlich mit der geliebten Person zu vereinen, sein Recht eingeräumt. Im Gegensatz zu Ficino vertritt Ebreo – hier in Gestalt Filones – nicht die Annahme, dass der geschlechtliche Liebesvollzug des Menschen diesen von der Gotteserkenntnis abbringe: „Damit schlägt Ebreo Ficino mit seinen eigenen Waffen: Was bei dem Florentiner dem Animalisch-Fäkalischen zugehörig ist, wird bei Ebreo zum Angelpunkt neuplatonischen Schönheits- und Gottesstrebens.“⁶²

Gegen Ende des dritten Dialoges definiert Filone als das eigentliche Ziel der Liebe „[...] la delectazione de l'amante ne la cosa amata [...]“ (S. 336). Und wenig später führt er aus: „[...] è [...] il fin de l'amore approssimarsi al diletto come buono e bello.“ (S. 337) Hieraus resultiert eine Relativierung der Identifikation von Liebe und Verlangen: Zwar sei Liebe immer auch Verlangen, nicht jede Form von Verlangen jedoch notwendigerweise Liebe im Sinne des *amore perfetto*:

È ben vero che ogni amore è desiderio, ma non ogni desiderio è vero amore preciso, quale è quello che t'ho diffinito; però che con ogni delectazione sta desiderio, e ogni desiderio è di delectazione, ma non con ogni delectazione sta amore, se ben con ogni amore sta delectazione come proprio fine suo. (S. 337)

60 Das Liebesphänomen beschränkt Filone dabei nicht auf den Menschen, sondern sein Liebeskonzept schließt explizit auch Tiere ein. Vgl. hierzu S. 62f.

61 Vgl. hierzu Thomas Leinkauf. „Der neuplatonische Begriff des ‚Schönen‘ im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance“. *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*. Hg. Verena Olejniczak Lobsien/Claudia Olk. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007. S. 85-115; S. 96f. und Kodera. *The Idea of Beauty* (wie Anm. 37). S. 301-329.

62 Leopold. *Die Erotik der Petrarkisten* (wie Anm. 16). S. 112.

Spätestens nach diesen Ausführungen von Filone steht völlig außer Frage, dass er nicht zu einer zügellosen Sexualität aufruft, der geschlechtliche Liebesvollzug in seiner Konzeption aber dennoch einen integralen Bestandteil des *amore perfetto* darstellt.⁶³ Sofia hingegen hält bis zum Schluss daran fest, dass wahre Liebe nur auf die geistige Vereinigung mit der geliebten Person gerichtet sein dürfe, und lehnt daher bis zuletzt die von ihr moralisch negativ bewertete geschlechtliche Vereinigung mit Filone strikt ab.⁶⁴

4. Liebe, diesseits

Ficinos Liebesphilosophie trägt maßgeblich zur Legitimierung und Nobilitierung der Liebe sowie der Schönheit bei, da er das Liebesphänomen als Streben nach dieser definiert.⁶⁵ Dies hat – schon in der Frühen Neuzeit – weitreichende Folgen; denn dadurch verleiht Ficino „[...] dem menschlichen Eros eine metaphysische Grundlage und eröffnet damit ein denkbar weites Feld für die Diskussion über die Liebe.“⁶⁶ Aus seiner Konzeption der Liebe resultiert eine folgenreiche Neubewertung irdischer und insbesondere menschlicher Schönheit. Damit geht eine prinzipielle Zuwendung zum Diesseits einher, die sich – auch wenn alles menschliche Streben seiner Lehre zufolge letzten Endes auf Gott gerichtet sein soll – stark von der mittelalterlichen asketischen Weltentsagung und Ausrichtung auf das Jenseits unterscheidet. Dies steht dabei im Widerspruch dazu, dass Ficino die körperliche Variante der Liebe, den *amor profano/vulgaris*, teilweise sittlich stark abwertet oder in bestimmten Fällen sogar ablehnt und dieser Form der Liebe den über jeden moralischen Zweifel erhabenen *amor sacro/coelestis* als ideale Ausprägung der Liebe gegenüberstellt. Stellt weder Champier noch Ebreo die Superiorität der geistigen Liebe infrage, so weichen beide in der Hinsicht von Ficinos Konzeption ab, dass sie den *amor profano* als die der Natur des Menschen gemäße Form der Liebe identifizieren und insofern eine geradezu

63 An anderer Stelle unterscheidet Filone explizit die – über jeden moralischen Zweifel erhabenen – körperlichen Aspekte des *vero amore*, die von der *ragione straordinaria* angeleitet werden, vom zügellosen Liebesvollzug. Hier heißt es: „Sono ben carnali dilettazone, ma non sono puramente de la spezie del delectabile: anzi sono veramente di quella de l'onesto, quando [...] sono temperate quanto si richiede al bisogno de la sustentazione de l'individuo e conservazione de la spezie; e quando escedano questo temperamento, sono disoneste e stemperate, e proprie del puro dilettable nudo di onesto, e il bene e bellezza loro è solamente apparente e non esistente.“ (S. 344)

64 Durch die Ankündigung eines vierten Dialoges bleibt die Frage, ob Filone letzten Endes doch ans Ziel seines Liebesbegehrens kommen wird, völlig offen. Vgl. hierzu Arnaud. *Dire l'amour* (wie Anm. 37). S. 178.

65 Vgl. hierzu Wurm. *Platonius amor* (wie Anm. 3). S. 176: „Platons Gedanke führt von der Liebe weg zum schönen Gegenstand der Begierde und zum Schönen an sich, dessen Grundlegungsfunktion erweisen wird. Ficino dagegen kommt vom Schönen her zur Liebe.“

66 Ebd. S. 231.

anthropologische Wende innerhalb der Amorlehre vornehmen. Besonders bei den *Dialoghi d'amore* handelt es sich um einen Liebestraktat „[...] renowned for an unusual emphasis on sensuality and the positive assessment of sexuality.“⁶⁷ Dies mag einer der maßgeblichen Gründe für die starke europaweite Rezeption von Ebreos Schrift gewesen sein: Seine Dialoge präsentieren die zwischenmenschliche Liebe als überaus irdisches, sinnliches Phänomen, womit zugleich eine Aufwertung der sinnlichen Natur des Menschen erfolgt.

Die Einsicht, dass die körperliche Form der Liebe in der Natur des Menschen begründet ist und durch diese legitimiert wird, hat später auch Miguel de Cervantes in seinem Pastoralroman *La Galatea* (1585)⁶⁸ explizit formuliert, wenn er Tirsi ausführen lässt, dass der *amor delectable* für den Menschen die natürlichste Art der Liebe sei:

[...] para más clara difinición y diversión del amor, se ha de entender que en tres maneras se divide: en amor honesto, en amor útil y en amor delectable. Y a estas tres suertes de amor se reducen cuantas maneras de amar y desear pueden caber en nuestra voluntad, porque el amor honesto mira a las cosas del Cielo, eternas y divinas; el útil, a las de la tierra, alegres y perecederas, como son las riquezas, mandos y señoríos; el delectable, a las gustosas y placenteras, como son las bellezas corporales vivas [...]. Y cualquiera suerte de estos amores que he dicho no debe ser de ninguna lengua vituperada, porque el amor honesto siempre fue, es y ha de ser limpio, sencillo, puro y divino, y que sólo en Dios para y sosiega; el amor provechoso, por ser, como es, natural, no debe condenarse; ni menos el delectable, por ser más natural que el provechoso.⁶⁹

67 Koderá. *The Idea of Beauty* (wie Anm. 37). S. 302.

68 Der vollständige Originaltitel lautet: *Primera parte de La Galatea, dividida en seis libros*.

69 Miguel de Cervantes. *La Galatea*. Ed. Francisco López Estrada/Teresa López García-Berdoy. Madrid: Cátedra, 1995. S. 436f. Etwas früher im Text weist Tirsi auf die Notwendigkeit der körperlichen Liebe zur Erhaltung des Menschengeschlechts hin: „[...] se viene a templar la demasía que puede haber en el amor natural que tú, Lenio, vituperas, el cual amor de sí es tan bueno que, si en nosotros faltase, el mundo y nosotros acabaríamos.“ (ebd. S. 441) Vgl. hierzu Susan Byrne. *Ficino in Spain*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2015. S. 87f.

Alexandra Müller (Gießen)

„Wie können Verse mit Acten sich vertragen?“

Reflexion von Büroarbeit in lyrischen Texten

Die Zusammenführung von Lyrik und Büroarbeit scheint zunächst ungewöhnlich,¹ wird doch der Literatur im Allgemeinen und der Poesie im Besonderen oft der Vorwurf gemacht, sie beschäftige sich nicht mit dem prosaischen Thema der Arbeit.² Gedichte handeln von den elementaren Dingen des Lebens wie Liebe, Tod, Natur oder der Schriftstellerei selbst, so die Annahme. Der amerikanische Dichter und Geschäftsmann Dana Gioia, der selbst immer wieder lyrische Skizzen aus dem Geschäftsleben gezeichnet hat, konstatiert entsprechend: „[W]hile [poetry] has unlocked the doors to a poet's study, living room, and bedroom, it has stayed away from his office – unless the office happened to be located in an English department.“³ Während Arbeiterdichtung⁴ durchaus als Gattung

1 Zu einer umfassenderen literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema ist es bisher nicht gekommen. Zahlreiche Untersuchungen zum Verhältnis von Geschäftsleben und Lyrik sind jedoch im Kontext der Management Studies entstanden. Diese analysieren allerdings nicht primär die Darstellung von poetischer Arbeit, sondern erforschen, welche Vorteile das Unterrichten von Lyrik in Business-Kursen bringt: „One, because poetry thrives on ambiguity, imagery, indirect language, and connotation, it has been used as a tool to develop analytical and critical thinking skills. Second, poetry's creative form has been used to promote emotional intelligence training. Third, poetry has become the vehicle through which management educators have sought to develop passion, creativity, and individual authenticity, something that can understandably get lost in our all-too-often-quantified business lives.“ Allison M. Fraiberg. „With Edges of Rage and Despair: Anger and the Poetry of Office Life“. *Journal of Management Inquiry* 19/3 (2010): 196-207, hier S. 197.

2 Vgl. z. B. Josef Haslinger. *Wozu brauchen wir Atlantis: Essays*. Wien: Löcker, 1990.

3 Dana Gioia. *Can Poetry Matter? Essays on Poetry and American Culture*. Minneapolis: Graywolf Press, 1992, S. 133.

4 Zur Arbeiterdichtung sind seit der Jahrhundertwende zahlreiche wissenschaftlich edierte Anthologien veröffentlicht worden. Vgl. z. B. Heinz Ludwig Arnold. *Arbeiterlyrik 1842-1932*. Berlin: Parthas, 2003; Konrad Beißwanger (Hg.). *Stimmen der Freiheit: Blütenlese der hervorragendsten Schöpfungen unserer Arbeiter- u. Volksdichter*. Nürnberg: Literarisches Bureau, 1900; Reinhard Dithmar (Hg.). *Arbeiterlieder 1844 bis 1945*. Neuwied: Luchterhand, 1993; Manuel Gomez (Hg.). *Poems for Workers. An Anthology*. Chicago: The Daily Worker, 1929; Marcus Graham. *Anthology of Revolutionary Poetry*. New York, The Active Press, 1929; Clark D. Halker (Hg.). *For Democracy, Workers, and God: Labor Song Poems and Labor Protest, 1865-1895*. Urbana: Univ. of Illinois, 1991; Uwe-Karsten Ketelsen (Hg.). *Wir tragen ein Licht durch die Nacht: Gedichte aus der Welt des Bergmanns*. Nachdr. der 1. Aufl. Bielefeld: Aisthesis, 2011; Alan Lomax (Hg.). *Hard Hitting Songs for Hard Hit People*. Lincoln: Nebraska Press, 1967; John Marsh (Hg.). *You Work Tomorrow: An Anthology of American Labor Poetry. 1929-1941*. Ann Arbor: Univ. of Michigan, 2010; Hans Mühle.

und als literaturwissenschaftliches Forschungsgebiet wahrgenommen wird, beschränkt sich das Interesse dabei zumeist auf die Untersuchung von Gedichten, die im Kontext von industriellen Arbeitszweigen entstanden sind. Dass der Arbeitsraum des Büros jedoch sehr wohl zahllose Dichter dazu veranlasst hat, ihm ein Denkmal in poetischer Form zu setzen, soll im Folgenden exemplarisch dargestellt werden. Ziel ist es an dieser Stelle, vor allem einen historischen Überblick über das bisher wenig erforschte Feld zu leisten und thematische Schwerpunkte der Bürolyrik herauszuarbeiten. Es sollen (oder besser: können) daher keine erschöpfenden Einzelanalysen von Gedichten geleistet werden, sondern nur Ansatzpunkte für Interpretationen dargelegt werden.

Als die Arbeiterdichtung, die zumeist von Amateurdichtern aus dem Arbeitermilieu betrieben wurde, etwa im Deutschen Reich im Zuge einer erstarkenden Arbeiterschicht eine erste Blütezeit in der Mitte des 19. Jahrhunderts erfährt, werden trotz einer beginnenden Proletarisierung Beschäftigte in Kontoren und Büros wie Schreiber, Kaufleute oder Kanzleiangestellte in der Selbst- als auch in der Außenwahrnehmung als zum Bürgertum gehörend betrachtet. Während Arbeiterlyrik und Arbeiterlieder in Gewerkschaften als kulturelle Praxis und gelebte Literatur Anwendung finden – man denke hier an die deutsche Arbeitersängerbewegung oder die französischen Chansons-Ouvrières – und in diesem Zusammenhang oft tradiert werden, beispielsweise als Liedsammlungen in Parteiverlagen, lässt sich unter anderem auf Grund dieser fehlenden Vereinskultur und Solidarisierung unter den ‚geistig‘ Beschäftigten eine solche Tradition für Bürolyrik nicht feststellen. So merkt Heinz Ludwig Arnold in einem Nachwort zu seiner Arbeiterlyrik-Anthologie an:

Das Gedicht [...] als Waffe im Befreiungskampf des Proletariats entstand vor dessen Organisation und entwickelte sich dann als Medium seiner Selbstverständigung im Schoße der sich schon bald in zahlreichen Gruppen ausbildenden Arbeiterbewegung. Die Literatur, die da entstand, war eine spontane und wurde zur funktionalen Literatur, sie war Aufschrei in der konkreten Not und gewann zugleich operative Aufgaben bei der Ausbildung eines revolutionären Bewusstseins. [...] Lieder und Gedichte wurden bei ‚Familienfesten des Proletariats‘ [...] gemeinsam gesungen oder vorgetragen [...] und schufen eine kämpferische Gemeinsamkeit und ein formulierbares Klassenbewusstsein.⁵

Etablierte Dichter des Vormärz wie Heine, Freiligrath oder Weerth, die beispielsweise in Gedichten den Arbeitsalltag und das Leid von Webern, Fabrikarbeitern oder Wäscherinnen abbilden, oder romantische Dichter wie Chamisso oder Wordsworth, die in pittoresken Beschreibungen Landarbeit verklären oder

Das proletarische Schicksal: Ein Querschnitt durch die Arbeiterdichtung der Gegenwart. Gotha: Leopold Klotz, 1929; Gerald Porter. *The English Occupational Song.* Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1992; Edmond Thomas (Hg.). *Voix d'en bas: La poésie ouvrière du XIXe siècle.* Paris: Maspero, 1979; Otto Wohlgenuth (Hg.). *Ruhrland: Dichtung werktätiger Menschen.* Repr. d. Orig.-Ausg. Essen, 1923. Bielefeld: Aisthesis, 2007.

5 Heinz Ludwig Arnold. *Arbeiterlyrik 1842-1932.* Berlin: Parthas, 2003, S. 208.

Sozialballaden über den Bergbau verfassen, zeigen ebenfalls kaum Interesse an einer literarischen Veredelung von bürokratischer Tätigkeiten. Zu wenig exotisch und kurios ist die prosaische Kehrseite der eigenen Schriftstellerei, um diese zum Thema von Lyrik zu machen. Das poetische lyrische Ich hat über profane bürgerliche Arbeit nicht viel zu sagen. Schillers Gedicht „Der Kaufmann“ (1796) beschreibt entsprechend nicht die buchhalterische Arbeit im Kontor, sondern stellt die abenteuerliche Reisetätigkeit in den Vordergrund.

Beim Vergleich von klassischer Arbeiterdichtung und neuerer Bürolyrik ist auffällig, dass sich, während sich erstere oft nicht als lyrisches Ich, sondern als „solidarische[s] Wir, [als] Klassen-Wir“⁶ artikuliert oder den Arbeiter in der zweiten Person anspricht, letztere meist eine individuelle (ich) oder eine unpersönliche (man) Perspektive auf das Thema darbietet. Darüber hinaus ist, auch wenn ein großer Teil der Arbeiterdichtung die schlechten Arbeits- und Lebensbedingungen thematisieren, die Darstellung der Arbeit und ihrer Erzeugnisse dennoch oft mit Pathos oder Stolz verbunden:

Many worker-poets also composed poems in the tradition of what the ancient Greeks called *encomia* – that is, poems that praised a person’s achievements and character, though instead of specific persons, worker-poets often chose to praise ‚labor‘ more generally (and thus to establish labor’s claim to fair treatment and a decent wage) or to celebrate the accomplishments and victories of a given union.⁷

Die eigene Arbeitsleistung wird als wertvoll anerkannt. So schreibt beispielsweise Heinrich Lersch in „Wir Werkleute alle“:

Wir Werkleute all sind allen Werks Fundament
 Auf unsern Leibern stehen die Maschinen, auf unseren Leibern der Hochofen
 brennt.
 [...]
 Wir Werkleute all hüten die deutsche Erde, sind fruchtbar aus ihrem Schoß,
 Mit kämpfenden Hämmern schlagen wir uns aus aller Knechtschaft los.
 Schmolz auch das göttliche Band zwischen Mensch und Werk in hassenden
 Flammen:
 Wir Werkleute all schmieden ein neues Volk zu stolzer Freiheit wieder zusammen.⁸

Der lyrische Text offenbart ‚Proletarierstolz‘ und betont die körperliche Kraft des Arbeiters. Die ausgerufene Revolution soll dabei nicht nur die Arbeiterschaft aus ihrer Knechtschaft befreien, sie wird als patriotische Pflicht, als Ausgangspunkt für die Erneuerung des deutschen Volks beschrieben. Im Zusammenhang mit den „Neuen Arbeitern“ erscheinen bei Lersch auch die Maschinen in den Fabrikhallen nicht als Ausdruck der Entmenschlichung der Arbeiter, sondern

6 Ebd.: S. 209.

7 John Marsh. *You Work Tomorrow: An Anthology of American Labor Poetry, 1929-1941*. Ann Arbor: Univ. of Michigan, 2010. S. 10.

8 Heinrich Lersch. „Wir Werkleute alle“. *Mit brüderlicher Stimme. Gedichte*. Suttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1934.

als „Neuen Volkes Helfer / Euer Rattern, euer Dröhnen / Klingt wie freudig Ja-Geschrei.“⁹ Bürodichter hingegen laborieren oft, wie zu zeigen sein wird, an der Sinnlosigkeit ihrer Tätigkeit. In den *Poemas de la Oficina* (1956) des uruguayischen Autors Mario Benedetti beispielsweise begegnet der Leser einer seiner Arbeit entfremdeten Angestelltenschaft, die – wie im einleitenden Gedicht „Sueldo“ sogleich deutlich gemacht wird – allein aus finanziellen Gründen im Büro verbleibt. Ertragsprodukt der Arbeit ist nur „este sobre / con sucios papeles de tantas manos sucias“¹⁰ – der Scheck am Monatsende:

In the case of the white-collar man, the alienation of the wage-worker from the products of his work is carried one step nearer to its Kafka-like completion. The salaried employee does not make anything [...]. No product of craftsmanship can be his to contemplate with pleasure as it is being created and after it is made.¹¹

Erwerbstätigkeit fungiert in einem solchen Kontext nicht als identitätsstiftend, sie dient nicht der Selbstverwirklichung, sondern nur dem Selbsterhalt.

Vorläufer von Bürolyrik im 18. und 19. Jahrhundert

Während Amtsstuben, Handelskontore und Kanzleien im 18. und 19. Jahrhundert als Arbeitsräume zunehmend an Bedeutung gewinnen und international in der Prosa literarisch verarbeitet werden, man denke etwa an satirische Texte von de Maupassant oder Balzac, an Melville's Novelle „Bartleby“, Dickens diverse Darstellungen von *clerks* oder an Freytags Kaufmannsroman *Soll und Haben*, lassen sich Gedichte, die das Büro thematisieren nur vereinzelt finden. Bereits 1787 beantwortet Wieland in einem unveröffentlichten Briefgedicht an Ernst Freiherr von Manteuffel, eines bei der Dresdner Landesregierung beschäftigten Assessors, die in den Titel dieses Aufsatzes aufgenommene Frage, wie „Verse mit Acten sich vertragen“ können. Er recurriert dabei in typischer Manier zunächst auf das mythologische Vorbild des Apollo, der zum einen als Gott der Künste wirkte, zum anderen aber auch an der Verwaltung und der Rechtsprechung von griechischen Städten beteiligt war. Als weitere Zeugen, die unter dem vermeintlichen Widerspruch von Dichter- und Hofbeamtentum leiden mussten, führt Wieland unter anderem Torquato Tasso und sich selbst an:

[W]ie oft, wenn ich, wie sanft! in Musenarmen schlief,
und plötzlich aus den lieblichsten Gesichtern
das heisre Glöckchen mich zur Ratsversammlung rief,
um zwischen Trax und Stax zu schlichten und zu richten,

9 Heinrich Lersch. „Morgenlied der Neuen Arbeiter“. *Mit brüderlicher Stimme. Gedichte*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1934. S. 23.

10 Mario Benedetti. „Sueldo“. *Only in the Meantime & Office Poems*. Translated by Harry Morales. Austin: Host Publications, 2006. S. 34.

11 C. Wright Mills. *White Collar: The American Middle Classes*. Oxford University, 1951. S. xvi.

wie oft, wenn ich bis an die Ohren tief
 in muffigten Papieren steckte
 und was ich suchte, mich oft halbe Tage neckte
 und wenn es mir schon in die Hände lief,
 wie Maros Galathee, flugs wieder sich versteckte:
 wie oft betäubt ich da mit diesem Klage-ton
 der holden Musen zarte Ohren?¹²

Akten und Verse führen in der Amtsstube einen Wettstreit um den Weimarer Kanzleiverwalter aus. Der Arbeitsplatz wird dem Leser als sinnliche Erfahrung und nicht als Örtlichkeit übermittelt. Arbeit und Berufung sind nicht räumlich voneinander getrennt, sondern zeitlich, sie werden durch das akustische Signal des Läutens zur Ratsversammlung separiert. Im Bild des „heisre[n] Glöckchen[s]“, einem zum Strukturelement ‚verstimmten‘ Musikinstrument, vereint Wieland spöttisch die Bereiche Kunst und Bürokratie. Das Papier, das Grundlage für die Schriftstellerei bildet, erscheint durch den Kontext des Amtsgeschäfts ebenfalls kontaminiert. Das Attribut muffig evoziert sowohl eine unangenehme olfaktorische Empfindung als auch kinästhetische Wahrnehmungen von Feuchtigkeit und stickiger Luft. Und doch, so fährt das Gedicht fort, gelingt es dem Dichter „verstohlner Weis“ im Morgengrauen, des Nachts und an freien Tagen und aufgrund der widrigen Umstände „nur desto glücklicher“ Poesie zu erschaffen.¹³ Seinem Freund rät er daher, es ihm gleich zu tun und die Zeit außerhalb des musenfreien Raums der Kanzlei für die Dichtkunst zu nutzen. Erfolgreicher Literat zu sein und gleichzeitig seine Amtsgeschäfte beflissen ausführen zu können, wird ganz modern lediglich zu einer Frage des richtigen Zeitmanagements deklariert: „[G]leich, wie Du den Tag erblickt, / der Musen lieblichste an ihre Brust gedrückt, / laß, edler Freund und Zögling der Camönen, / mein Beispiel mit den Acten Dich versöhnen!“¹⁴ Auch wenn sich die Frage, die das Gedicht angestoßen hat, zunächst auf die Vereinbarkeit von Dichtertum und Beamtenkarriere richtet und weniger die Poesietauglichkeit des Bürokratischen verhandelt, so beweist Wieland doch allein durch das Schreiben dieses Gelegenheitsgedichts, das Einblick in seine amtliche Tätigkeit erlaubt und den Handlungsraum Kanzlei poetisch einführt, dass sich Verse tatsächlich mit Akten vertragen.

Des Weiteren sei als Beispiele für lyrische Darstellungen aus dem 19. Jahrhundert auf den englischen Schriftsteller Martin F. Tupper verwiesen, der in seiner Gedichtsammlung *A Dozen Ballads for the Times, about White Slavery*¹⁵

12 Christoph Martin Wieland. „Wie können Verse mit Acten sich vertragen?“ *Werke. Band 4*. Hg. Fritz Martini, Hans Werner Seiffert. München: Carl Hanser, 1965, S. 66-68, hier S. 66.

13 Ebd.: 67.

14 Ebd.: 68.

15 Die Bezeichnung „White Slavery“ kam in den 1830er Jahren in England auf, um Aufmerksamkeit auf die schlechten Arbeitsbedingungen und die schlechte Bezahlung von weißen Arbeitern zu lenken. Ab den 1880er Jahren wurde er meist im Kontext von christlichen Reformbewegungen im Bezug auf Prostitution verwendet. Vgl.

von 1854 im Gedicht „The Quill and the Counter“ das schwere Los der *clerks* beklagt. Dabei greift er bereits auf Kritikpunkte zurück, die ebenso in zeitgenössischen Gedichten über die Arbeit im Büro eine zentrale Rolle spielen:

No rest, no leisure, no changes in life,
 But one dull same routine,
 The pounce and the parchment, the pen and the knife,
 And – Man as a mere machine!¹⁶

Der Kontorschreiber wird aufgrund der Monotonie seiner Arbeit, die Tupper hier nicht durch den Schreibakt, also eine geistige Tätigkeit, sondern durch die Vorbereitung des Schreibwerkzeuges als eine manuelle Tätigkeit rahmt und damit gesellschaftlich abwertet, noch vor der fabrikmäßigen Vertreibung der Schreibmaschine 1874, die zu einer Automantisierung des Berufsfelds führte, als mechanisiert und entmenschlicht dargestellt. Der bleiche Angestellte, der getrennt von Natur und Gesellschaft, seinen ganzen Tag im düsteren Büro verbringt, verwächst in Tuppers Beschreibung mit seinem Arbeitsplatz, er ist „[s]crew'd down to a desk and a stool“¹⁷. Auch das Problem der Work-Life-Balance“, das sich bei einem 12-Stunden-Arbeitstag zwangsläufig ergibt, wird in der Strophe angerissen und zum Ende des Gedichts weiter ausgeführt: „Life was lent to each of us here / For more than living to earn.“¹⁸ Darüber hinaus erzeugt

Brian Donovan. *White Slave Crusades: Race, Gender, and Anti-vice Activism, 1887-1917*. Champaign: University of Illinois Press, 2005, S. 18-19. Eine Solidarisierung mit den Sklaven in den ehemaligen Britischen Kolonien war dabei nicht beabsichtigt – ganz im Gegenteil wurde der Begriff im Diskurs häufig von rassistischen Gesichtspunkten begleitet. Bereits bei Tupper klingt in den Versen „You may talk of the Slave, and the chain and the whip, / We have plenty of slavery here“ eine Abwertung der versklavten Afrikaner an. (Martin F. Tupper. *A dozen ballads for the times, about white slavery*. London: T. Bosworth, 1854, S. 12.) Vgl. hierzu beispielsweise auch den folgenden Auszug aus Hackländers *Europäischem Sklavenleben*: „[U]nsere Sklaverei ist viel härter, viel dauernder, viel grausamer. Diejenigen, welche mit einem dunkeln Gesichte auf die Welt kommen, wissen ganz genau, daß einmal eine Abstufung zwischen ihnen und ihren weißen Schwestern besteht; warum hat Gott die beiden Rassen geschaffen? Er hat wohl seine Gründe dazu gehabt. Aber wir, Sklavinnen durch Geburt und Verhältnisse, obgleich unser Gesicht nicht eine Idee dunkler ist, als das der Anderen, die mit Verachtung auf uns herabschauen – übrigens bin ich mit meinem Gesichte wohl zufrieden – wir haben das volle Recht, unseren Zustand bitterer zu empfinden, als jene Anderen. Und welch' Herzeleid thut man ihnen, das uns nicht doppelt geschieht?“ F. W. Hackländer: *Werke. Erste Gesamt-Ausgabe. Zweite Auflage. Sechszehnter Band*. Stuttgart: Verlag von Carl Krabbe, 1863, S. 36.

16 Martin F. Tupper. „The Quill and the Counter“. *A Dozen Ballads for the Times, about White Slavery*. London: T. Bosworth, 1854, S. 12.

17 Ebd.

18 Eine ähnliche Abwertung von Arbeit macht der Dichter Charles in seinem Sonett „Work“ von 1819 deutlich. Er schlussfolgert darin, dass Arbeit mitnichten eine Tugend sei, sondern nur vom Teufel erfunden worden sein könne. Die traurigste Betätigung ist dabei für den Dichter, der selbst als Angestellter für eine

der Beruf des *copying clerk* keinen gesellschaftlichen Mehrwert, sein „quill-driving work“ stellt keine Produkte her. Der Büroarbeiter verrichtet seine Tätigkeit nur, um ein Gehalt zu beziehen, das wiederum so gering ausfällt, dass es nicht zum Leben ausreicht. Der Dichter reiht den Kontorarbeiter anders als die zeitgenössische Arbeiterdichtung in die Reihen des Proletariats ein – die weiteren Gedichte der Sammlung handeln beispielsweise von „coalpit gnomes“, „factory slaves“ und „field serfs“ – und fordert für ihn bessere Arbeitsbedingungen ein:

Grant them, ye chiefs with the will and the power
 More leisure for knowledge of good, –
 The boon of a sensible evening hour
 For mental and heavenly food.¹⁹

Julius Sturms Gedicht „Der kranke Schreiber“ von 1862 befasst sich ebenfalls mit den schlechten Arbeitsbedingungen, unter denen die schreibende Zunft zu leiden hatte. Der Arbeitsraum – „[u]mwogt von Aktenstaub und schwüler Luft“²⁰ – wird dem Schreiber zur „dumpfen Gruft“²¹. Entfremdet von der Natur geht er an der Zivilisation, symbolisiert durch die Kulturtechniken des Lesens und Schreibens, zugrunde. Der Arzt bescheinigt ihm: „Du schriebs dich siech und hast dich krank gelesen.“²² Dieses zunächst romantisch wirkende Motiv wird biedermeierlich überformt. Die Versorgungspflicht, die ihm als Vater und Ehemann auferlegt ist, erlaubt es ihm nicht, dem ärztlichen Rat zu folgen und das Pult zu verlassen. Er stirbt daher den bürgerlichen ‚Heldentod‘: Ein schlichter Stein, der ärmlichste von allen, / Nennt seinen Namen nur, doch dass gefallen / Ein Held mit ihm, zeigt keine Schrift euch an.

Frederick Locker-Lampson, der selbst für einige Zeit im Regierunngsdienst tätig war, nimmt in seine *London Lyrics* ebenfalls ein Gedicht über einen Beamten auf und stellt die Sozialfigur auf diese Weise als bereits im 19. Jahrhundert zum Stadtbild gehörend dar. Die Schilderung des „Old Government Clerk“, die zwischen milden Spott und Mitleid schwankt und den Beamten als körperlich verformt porträtiert, erinnert an Dickens Darstellungsweise des *clerks*: „He had also contracted a curve in the spine, / From bending too constantly over a table.“²³ Die sitzende Tätigkeit des Beamten zeichnet sich in seinen Körper ein und entfernt den Arbeiter auf diese Weise ähnlich wie in „The Quill and the Counter“ aus der Sphäre geistiger Arbeit. Wie bei Wieland und Tupper wird

Handelskompanie beschäftigt ist, die Büroarbeit: „Who first invented work, and bound the free [...] / To plough, loom, anvil, spade, and oh! most sad / To this dry drudgery of the desk's dead wood?“ Charles Lamb [Elia]. „Work. A Sonnet“. *The Examiner*. 29 August 1819.

19 Martin Tupper. „The Quill and the Counter“ (wie Anm. 16), S. 13.

20 Julius Sturm. „Der kranke Schreiber“. In: *Für das Haus. Liedergabe von Julius Sturm*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1862, 171.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Frederick Locker-Lampson. „The Old Government Clerk“. *London Lyrics*. London: Macmillan & Co., 1904, S. 16.

auch hier das Büro nicht räumlich, sondern vor allem über die Büroobjekte evoziert: „His rulers were known as the Sealing-wax Board, / They ruled where red tape and snug places abounded.“²⁴ Als Material der Verwaltungsarbeit wird auf das Siegel und auf „red tape“ verwiesen, das seit dem 16. Jahrhundert verwendet wurde, um Verwaltungsdossiers mit hoher Priorität zusammenzubinden und farblich als wichtig zu markieren. Ursprünglich eingeführt, um die Regierungsmaschinerie zu beschleunigen, wurde die Bezeichnung *red tape* bereits im 19. Jahrhundert verwendet, um die Langsamkeit und Überreglementierung des bürokratischen Systems zu beschreiben. Eine Anspielung hierauf scheint folglich nahezuliegen. Die Erwähnung des Siegels, dessen Verwendung „ein komplexes Beziehungsgefüge aus personalen und materialen Komponenten“²⁵ hervorruft, stellt die Wichtigkeit der Büroartefakte zur Konstituierung des Komplexen Büro heraus. Red Tape und Wachssiegel erscheinen als eigentliche Träger von Macht, sie stehen stellvertretend für die nicht weiter spezifizierten „ruler“ ein. Wie zu sehen sein wird, spielen die Büroobjekte und -materialien auch in der zeitgenössischen Lyrik als Handlungsträger eine essentielle Rolle. Die 30 Jahre Dienst des Beamten fasst Locker-Lampson wie folgt zusammen: „For thirty long years – of genteel destitution – / He’d been writing despatches; which means he had stuck / Some heads and some tails to much circumlocution.“²⁶ Insbesondere im Viktorianismus wird der *clerk* meist im Kontext eines gesellschaftlichen Abstiegs dargestellt. Er gehört aufgrund seiner Abstammung und seiner Bildung meist nominal (noch) zur Mittelschicht, seine finanziellen Umstände lassen ihn aber eher als Teil der Unterschicht erscheinen. Seine Zwischenstellung stuft ihn im Klassensystem als *lower middle class*, die sich durch die Attributierung ihrer Notlage als „genteel“ von der Arbeiterschicht abhebt, ein. Die Verse liefern über die gesellschaftliche Einordnung des Angestellten hinaus auch eine kurze Erläuterung von Arbeitsweisen. Die Umschreibung „heads and tails“ kann als Verweis auf die Willkürlichkeit behördlicher Entscheidungen gelesen werden. Der Begriff „circumlocution“ wiederum lässt sich als intertextueller Verweis auf Dickens Roman *Little Dorrit*, in dem ein wichtiger Handlungsort das Circumlocution Office ist, interpretieren. Beim Circumlocution Office handelt es sich um eine satirische Darstellung einer inkompetenten und korrupten Regierungsbehörde, deren Name mittlerweile sprichwörtlich für Amtsschimmel und bürokratische Misswirtschaft eingesetzt wird.²⁷ Locker-Lampsons Gedicht endet anders als bei

24 Ebd. Die erste Ausgabe des Gedichtbands erschien 1856 und erhielt zu Lebzeiten des Dichters zwölf Neuauflagen. In diesen nahm Locker-Lampson auch immer wieder Änderungen an seinen Gedichten vor. In der ersten kürzen Version des Textes lautete der Vers noch „His rulers were sticks of mahogany rounded“ – eine Anspielung auf das Siegel.

25 Rüdiger Brandt. „Schwachstellen und Imageprobleme: Siegel zwischen Ideal und Wirklichkeit“. *Das Siegel: Gebrauch und Bedeutung*. Hg. Gabriela Signori. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, S. 21-30, hier S. 21.

26 Frederick Locker-Lampson. „The Old Government Clerk“ (wie Anm. 23). S. 17.

27 In der ersten Version des Gedichts heißt es noch: „Some heads and some tails to much rhodomontading.“ Nach dem Erscheinen von Dickens *Little Dorrit* ab 1855 erfolgt die Änderung.

Tupper nicht mit einer sozialkritischen Note und der Forderung nach der Verbesserung der gesellschaftlichen Zustände. Wie Wieland stellt er dem Büro mit seinen widrigen Arbeitsbedingungen einen Gegenraum gegenüber. Während dem deutschen Dichter das Reich der Imagination, „die heiligen Schatten [...] / wo sich die Grazie im Aganippe badet“²⁸, als Zu-fluchtsort vor den Zwängen des prosaischen Lebens dient, greift der Britische Schriftsteller auf ein eher bürgerliches Refugium zurück: Lebensglück findet der Beamte am heimischen Herd.

Angestelltenlyrik des 20. Jahrhunderts

Während im 18. und 19. Jahrhundert eine lyrische Beschäftigung mit dem Büro nur vereinzelt festzustellen ist, beginnt das Thema um die Jahrhundertwende an Popularität zu gewinnen.²⁹ Vor allem unter Amateurdichtern, die ihre Texte in Angestelltenzeitschriften oder in Magazinen zu Büromaschinerie veröffentlichten,³⁰ erlangte das poetische Sprechen über die eigene Arbeitssituation an Beliebtheit. Häufig dargestellte Motive, die oft kombiniert wurden, waren die Schreibmaschine und die Büroangestellte, die beide mal als Faszinosum, mal als Bedrohung behandelt wurden. Humoristisch nimmt der anonyme Autor des Gedichts „Typewriter and Typewriter“, das 1893 in *The National Stenographer* veröffentlicht wurde, auf den Umstand Bezug, dass im Englischen „typewriter“ sowohl die Maschine als auch die Maschinistin bezeichnete. Die sprachliche Gleichsetzung wird hier allerdings nicht als Ausgangspunkt für eine Reflexion der zunehmenden Verdinglichung der Angestelltenschaft durch Automatisierungsvorgänge verwendet, sondern sie erzeugt ein Verwechslungsspiel zwischen Chef, Angestellter und Ehefrau, das mit dem folgenden Hinweis endet:³¹

28 Christoph Martin Wieland. „Wie können Verse“ (wie Anm. 12). S. 68.

29 Im Prosawerk von Robert Walser figuriert der Angestellte als essentielle Figur. In Versen setzt er den Kommissar z. B. im Gedicht „Im Bureau“ (1897/1898). Hier kommt vor allem der Mentalität des Angestellten eine wichtige Rolle zu. Im Kontext des Arbeitsplatzes interessant, ist die Betonung der Überwachung des Kommissars durch den Prinzipal, die zu einer Disziplinierung des Körpers führt: „Der Mond blickt zu uns hinein, / er sieht mich als armen Kommissar / schmachten unter dem strengen Blick / meines Prinzipals. / Ich kratze verlegen am Hals.“ Robert Walser. Im Bureau: *Aus dem Leben der Angestellten. Ausgew. und mit einem Nachw. vers. von Reto Sorg*. Berlin: Insel, 2011. S. 9.

30 Vgl. etwa: *The Shorthand Review*, *The National Stenographer*, *The Typist's Gazette*, *Mitteilungsblatt des Allgemeinen freien Angestelltenbundes*.

31 Hierbei handelt es sich um ein sehr beliebtes Motiv, das in der Populärkultur (Fotografien, Comicstrips, Kurzfilme, Witze, Erzählungen) immer wieder aufgegriffen wurde. Oft waren die Darstellungen dabei explizit erotisch. Vgl. hierzu: Julie Berebitsky. *Sex and the Office: A History of Gender, Power, and Desire*. New Haven: Yale University, 2012.

And if you employ a typewritist,
 Always call her just what you mean;
 Say your typewritist, not your typewriter –
 Unless you mean the machine.³²

Die Lyriker der klassischen Moderne beschäftigten sich kaum mit dem neuen Phänomen des Angestellten.³³ Zwar begegnen dem Flaneur durchaus etwa Stenographinnen während seiner poetischen Streifzüge durch die Großstadt³⁴ oder er bedichtet die Wolkenkratzer in New York. Diese werden aber nicht als Arbeitsplatz wahrgenommen, sondern als architektonisches Kunstwerk, das je nach Tages- und Jahreszeit unterschiedliche impressionistische Eindrücke erzeugt. Die Lyriker der Neuen Sachlichkeit hingegen wagen immer wieder einen Blick in die Büros und setzen sich dichterisch mit den dort Angestellten auseinander.³⁵ Die Büroarbeit wird dabei zum einen durch den Verweis auf Büropraktiken- und material aufgerufen,³⁶ sie offenbart sich aber vor allem indirekt in ihrer Auswirkung auf die Existenz der Angestellten. In Mascha Kalékos

32 Anonym. „Typewriter and Typewriter“. *The National Stenographer*, Juni 1893.

33 Eine Ausnahme bildet hier die kanadische Autorin P.K. Page, auf die später einzugehen sein wird.

34 Siehe z. B. Guillaume Apollinaires Gedichte „Zone“ aus der Sammlung *Alcools* (1913): „J’ai vu ce matin une jolie rue dont j’ai oublié le nom / Neuve et propre du soleil elle était le clairon / Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes / Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent.“ Guillaume Apollinaires. „Zone“. *Cœuvres poétiques*. Hg. Marcel Adéma, Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1990. S. 39.

35 Vgl. zur Angestelltenlyrik der Neuen Sachlichkeit ausführlicher: Gabriele Sander. „Neusachliche Angestellten-Lyrik von Tucholsky, Kästner und Kaléko“. *Recherches Germaniques* 14 (2019): S. 189-213.

36 So zieht beispielsweise Erich Kästner in seinem Gedicht „Chor der Fräuleins“ (1928) einen Vergleich zwischen Schreibmaschineschreiben und Klavierspielen: „Wir hämmern auf die Schreibmaschinen. / Das ist genau, als spielten wir Klavier. / Wer Geld besitzt, braucht keines zu verdienen. / Wir haben keins. Drum hämmern wir.“ (Erich Kästner. „Chor der Fräuleins“. *Werke. Band 1. Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte*. Hg. Franz Josef Görtz. Frankfurt a. M.: Büchergilde Gutenberg, 1999. S. 12.) Die Behauptung der natürlichen Begabung der Frau für die Schreibmaschine wurde im Diskurs um weibliche Büroarbeit transnational als Argument angeführt: „Those who possess musical tastes and nimbleness of fingers generally form apt pupils, [...], as an acquaintance with the piano induces a predisposition for the staccato touch essential to the successful manipulation of the machine.“ (aus: Anonym. „Typewriting“. *Work and Leisure*, Januar 1889. S. 15. Zitiert aus: Susanne Dohrn. *Die Entstehung weiblicher Büroarbeit in England 1860 bis 1914*. Frankfurt a. M.: Lang, 1986. S. 126). Die Beschränkung der weiblichen Angestellten auf die mechanisierten Büroarbeiten hatte jedoch meist weniger mit ihrem musikalischen Talent als mit der Tatsache zu tun, dass es sich hierbei um eine niedrigbezahlte Anstellung ohne Ausbildung handelte. Kästner wiederum rekurriert in seinem Gedicht auf das Klavierspiel, um das Dilemma der Angestellten – gesellschaftlich heimatlos zwischen Bürgerlichkeit (musikalische Erziehung) und Proletariat (körperliche Arbeit des Hämmerns) – darzustellen.

„Großstadtliebe“ aus dem *Lyrischen Stenogrammheft* (1933) wird die sachliche Liebesbeziehung, die sich durch die gemeinsame Freude über Gehaltszulagen und gelegentliche Weekendfahrten konstituiert, beendet, indem man „per Stenographenschrift [das] Wörtchen: >aus<!“³⁷ schickt. Die private Angelegenheit wird so mit einer verwaltungstechnischen Aufgabe gleichgesetzt. In „Zwischen Frühstückspause und amerikanischem Journal“ wird die Liebe darüber hinaus mit Bezug auf die Arbeit als „außerdienstlich[es]“ Ereignis beschrieben, das nur am Sonntag stattfindet und „[w]enn man allein / Mit der Schreibmaschine und dem Hausapparat acht / Sich Gedanken privaten Charakters macht.“³⁸ Die Arbeit an „Kassakonto und Vermittlungsprozenten“³⁹ löst beim lyrischen Ich wiederum das Nachdenken über die eigenen schlechten finanziellen Verhältnisse und die daraus resultierenden schlechten Zukunftsaussichten für das private Glück aus. Liebe erscheint in der Gebrauchslyrik der Neuen Sachlichkeit so vornehmlich nicht als ein Gefühl („Liebe ich dich eigentlich“ ist dem lyrischen Ich zufolge eine banale Frage), sondern als durch die berufliche Situation bedingte Kooperation. Die Liebe erweist sich im Verlauf des Gedichts damit anders als behauptet gerade nicht als außerdienstlich. Auch die Freizeitaktivitäten des lyrischen Ich des *Stenogrammheft*, die als „bürofrei“⁴⁰ bezeichnet werden, oder Feiertage, zu denen unter dem Zwischentitel „Rote Zahlen im Kalender“ gedichtet wird, werden durch eine Oppositionsbeziehung immer wieder auf die Arbeit zurückbezogen. Der Ratschlag Wielands, sich als Mittel zur Versöhnung mit den Akten, Raum außerhalb der Arbeit in der Kunst zu schaffen, erscheint so unmöglich. Wie im Titel des Bandes durch die Verbindung von Lyrik und Stenographie deutlich wird, lassen sich diese Bereiche für die Schriftstellerin nicht trennen: Die Erwerbsarbeit im Büro erlangt inhaltliche und poetische Relevanz.

Kritischer geht insbesondere Kurt Tucholsky mit den Büroangestellten um. In Prosatexten und Gedichten widmet er sich dem Phänomen politisch und beklagt etwa, dass die Angestellten durch ihr Bedürfnis, sich im Klassensystem von der Arbeiterschaft abzugrenzen, obwohl sie unter ähnlich schlechten, wenn nicht sogar schlechteren Arbeitsbedingungen leiden, einem bürgerlichen Obrigkeitsdenken verhaftet bleiben, das die Solidarisierung untereinander unterbindet und daher Verbesserungen der Arbeitsbedingungen verhindert. Im 1926 unter dem Pseudonym Theobald Tiger in *Die Weltbühne* veröffentlichten Gedicht „Angestellte“ fordert der Autor zum Arbeitskampf auf. In der ersten Strophe verwandelt Tucholsky den Bürostuhl, eigentlich ein Symbol für die dem Arbeiter vermeintlich überlegene sitzende, d. h. nichtkörperliche Tätigkeit des Angestellten, im Kontext der hohen Arbeitslosenzahlen und mangelnden

37 Mascha Kaléko. „Großstadtliebe“. *Werke. Band I.* Hg. Jutta Rosenkranz. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2012. S. 23.

38 Mascha Kaléko. „Zwischen Frühstückspause und amerikanischem Journal“. *Werke. Band I.* Hg. Jutta Rosenkranz. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2012. S. 30.

39 Ebd.

40 Mascha Kaléko. „Osterspaziergang“. *Werke. Band I.* Hg. Jutta Rosenkranz. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2012. S. 37.

Arbeitsschutzgesetze für Angestellte in eine im Interieur auf Dauer gestellte Entlassungsdrohung. „Auf jeden Drehsitz im Bureau / da warten hundert Leute; / man nimmt, was kommt – nur irgendwo / und heute, heute, heute.“⁴¹ Die Beweglichkeit des Drehstuhls dient hier nicht der Erleichterung von Arbeitsprozessen, sondern markiert symbolisch die durch die vielen Arbeitssuchenden erzeugte Unsicherheit des Arbeitsverhältnisses, die es dem Vorgesetzten ermöglicht, auf individuelle Klagen wegen zu langer Arbeitszeiten – „Mach bis um zehne Inventur ...“ – einfach sagen zu können: „Wenns Ihnen nicht passt – bitte!“⁴² Abhilfe schaffe, so Tucholsky, nur die Aufnahme des Arbeitskampfes, der durch die Verbrüderung untereinander und mit der Arbeiterschaft erzielt werden könne.

Auch die österreichisch-jüdische Dichterin Klara Blum imaginiert in ihrem 1931 in der sozialistischen Arbeiter-Zeitung veröffentlichten Gedicht „Mädchen im Büro“ den Arbeitsraum als Ort eines – in diesem Fall feministischen – Ausbruchs. Der Text reflektiert die untergeordnete Stellung der Frau im Büro, die, obwohl sie in den 1930er Jahren einen Großteil der Beschäftigten ausmacht, in einer nach wie vor patriarchalischen Gesellschaft oft wenig Aussicht hat über den Rang einer Sekretärin hinauszukommen und mehr zu tun als Befehle von männlichen Vorgesetzten auszuführen:

Vor fünfzehn Jahren
 Setzte ich mich an diesen Tisch
 Und schrieb mit fliegenden Händen
 Unter Diktat.
 Seither habe ich viele tausend Papiere beschrieben.
 Kollegen Männer
 Kamen nach mir und überholten mich.
 Aber ich
 Bin bis heute unter Diktat geblieben,
 Immer nur unter Diktat.⁴³

Die wiederholte Aussage des lyrischen Ichs, dass es „unter Diktat“ sei, ist dabei offenkundig doppeldeutig zu verstehen. Sie bezieht sich zunächst auf die Büro-tätigkeit des Diktierens, darüber hinaus wird über die dienende Stellung der Sekretärin im Betrieb die gesellschaftliche Rolle der Frau im Allgemeinen thematisiert. Die weibliche Bevölkerung steht unter dem Diktat, unter dem aufgezwungenen (Gesellschafts-)Vertrag des Mannes. Diese Unmündigkeit wird ferner anhand des Gedichttitels deutlich, trotz 15jähriger Arbeitserfahrung bleibt das lyrische Ich das „Mädchen“ im Büro. In der Büro-tätigkeit des Nachschreibens fremder, unveränderlicher Texte, im bloßen *Beschreiben* von Papier, findet das lyrische Ich einen adäquaten Ausdruck, um sein als fremdbestimmt empfundenenes Leben zu beschreiben. Die monotone Büroarbeit wirkt geisttötend,

41 Kurt Tucholsky, „Angestellte“. *Gesammelte Werke in zehn Bänden. Band 4*. Reinbek bei Hamburg 1975. S. 327.

42 Ebd.

43 Klara Blum. „Das Mädchen im Büro“. *Kommentierte Auswahledition*. Hg. Zhidong Yang. Köln/Weimer: Böhlau, 2001. S. 285.

sie legt die Sinne des lyrischen Ich „in Ketten“⁴⁴. Ihr Arbeitsprodukt, das im Gedicht nur über die materielle Grundlage – viele tausend Papiere – und nicht als fertiges Texterzeugnis aufgerufen wird, tritt der Sprecherin entfremdet entgegen. Dies führt in einer Traumsequenz zur Verdinglichung der Büroarbeiterin: In einer fantastischen Transformation wird sie von der Produzentin zum Produkt, sie verwandelt sich selbst in Papier. In einer zweiten Traumszene kommt es durch die imaginierte Aufhebung der Entfremdung zu einer Selbstermächtigung der Sprecherin. Die Papiere, die auf der Bildebene des Gedichts nun die Büroarbeiterinnen versinnbildlichen, verlebendigen sich, beginnen sich selbst aus Papier zu ‚Text‘ umzuschreiben und sind sich dadurch nicht mehr entfremdet; sie sind nicht mehr Diktat, nicht mehr Nachschrift männlicher Texte, sondern entwerfen – wie die Dichterin und Journalistin Klara Blume – eigene Texte, um zu den entrechteten Arbeiterinnen ‚sprechen‘ zu können:

Die Papiere beginnen wütend umherzuwirbeln,
 Werden zu Flugzetteln, füllen, sprengen den Raum
 Sprechen
 Stumm zu den Schlechtgezahlten, an willenlos bleibende Arbeit Gebund'nen,
 Sprechen
 Stumm zu den hörigen ungleichen Aufstiegs, Ungleicher Rechte,
 [...]
 Zu den genarrten hörigen hochmütig schlauer Gesellschaft
 Sprechen
 Stumm zu den vielen Frauen unter Diktat.
 Bis ich es spüre, daß Tausende neben mir sind, und es endlich vermag,
 meine Ketten
 Alle auf einmal zu brechen.⁴⁵

Der Verweis auf die durch die ‚schlaue Gesellschaft‘ Genarrten lässt sich wie im Gedicht von Tucholsky als Kritik am falschen (oder nichtausgebildeten) Klassenbewusstsein der Angestellten, die sich aufgrund einer höheren Bildung oder familiärer Verbindungen trotz widriger Arbeitsumstände nicht auf der Seite der Unter-, sondern der Oberschicht positionieren, lesen.

Eine besondere Erwähnung im Kontext der Entwicklung der Bürolyrik verdienen P.K. Page und Mario Benedetti, deren Bürogedichte vor allem die aus der restriktiven Arbeitsumgebung resultierende Unfähigkeit zur Kommunikation von Emotionen, Begierden und eigenen Gedanken sowie die Depersonalisierung und den Konformismus der Büroangestellten schildern. Page, die während des Zweiten Weltkriegs selbst als Registratorin in einer Waffenfabrik tätig und eine wichtige Vertreterin des kanadischen Modernismus war, schreibt in den 1940er Jahren eine Reihe an bekannten Gedichten über das Büro.⁴⁶ In

44 Ebd.

45 Ebd.: 286.

46 Hier ließen sich z. B. die Gedichte „The Stenographer“, „The Inarticulate“, „Typists“, „Presentation“, „The Shipbuilding Office“ und „Offices“ nennen. Vgl. ausführlicher zum historischen Kontext der Gedichte Robert David Stacey. „Staying Afloat in the

„The Stenographers“ (1942) oder „Typists“ (1943) wird ähnlich wie in Klara Blums Text eine weibliche Sichtweise auf die entmenschlichende Monotonie der Büroarbeit geboten. Ihre Gedichte erschienen ebenfalls zunächst in einer sozialistischen Poesiezeitschrift (*Preview*), sprachlich heben sich die bildreichen Gedichte jedoch stark von Blums direkter Ausdruckweise ab, ihre Symbolik und ihre Metaphern sind mittunter schwer zu entschlüsseln. In Pages Gedichten vermischen sich so modernistische Ästhetik und politische Thematik.

In the felt of the morning, the calico minded,
sufficiently starched, insert papers, hit keys,
efficient and sure as their adding machines;
yet they weep in the vault, they are taut as net curtains
stretched upon frames. In their eyes I have seen
the pin-men of madness in marathon trim
race round the track of the stadium pupil.⁴⁷

Die Stenographinnen erscheinen in der letzten Strophe des Gedichts verdinglicht. Sie werden zunächst weder namentlich, noch durch ein Pronomen identifiziert; sie werden bildlich über ihre Kleidung aufgerufen. Durch den Vergleich mit der Rechenmaschine werden sie selbst mechanisiert, und es wird ihnen die Befähigung genommen, ihre Emotionen zu verbalisieren. Diese offenbaren sich dem beobachtenden Ich des Gedichts nur als körperliche Zeichen. In „Typists“ wird die Verdinglichung der Büroangestellten durch eine Zerlegung ihrer Körper in Einzelteile, in Ohren, Hände, Augen, Gehirne und Finger, die unabhängig voneinander agieren, dargestellt:

Or, blind, sit with their faces locked
away from work. Their varied eyes
stiff as everlasting flowers.
While fingers on a different plane
perform the automatic act
as questions grope along the dark
and twisting corridors of brain.⁴⁸

Der Arbeitsprozess des Blindschreibens wird als automatischer Akt beschrieben, an dem die Finger, nicht aber der Kopf beteiligt ist. Die Schreibkraft ist nicht nur physisch durch ihre körperliche Ausrichtung „locked away from work“, sondern hat auch emotional und geistig keine Beziehung mehr zu ihrer Arbeit. Benedetti wählt in seinem Gedicht „Cosas de uno“ ein ähnliches Bild, um die Entfremdung des Angestellten von seiner Arbeit zu transportieren:

Typing Pool: P.K. Page, Poetry, and the Modern Office“. *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes* 52/2 (2018), S. 481-509.

47 P.K. Page. „The Stenographers“. *The Hidden Room: Collected Poems, Band 1*. Erin: The Porcupine's Quill, 1997. S. 103.

48 P.K. Page. „Typists“. *The Hidden Room: Collected Poems, Band 1*. Erin: The Porcupine's Quill, 1997. S. 103.

[E]sta mano
 que escribe mil doscientos
 y transporte
 y Enero
 y saldo en caja
 que balancea el secante
 y da vuelta la hoja
 [...]

 que suma cifras de otros
 cheques de otros
 que verdaderamente pertenece a otros
 yo digo ¿no?
 esta mano
 ¿qué carajo
 tiene que ver conmigo?⁴⁹

Die Schreibhand hat keine Verbindung mehr zu ihrem Besitzer, ihre Tätigkeiten verrichtet sie wie in Pages Text automatisch. Die Darstellung der Entfremdung wird auf formaler Ebene dadurch unterstützt, dass Hand (esta mano) und lyrisches Ich (conmigo) im Gedicht durch die Aufzählung der verschiedenen Arbeitsschritte (grammatikalisch) voneinander getrennt sind.

Die Kritik an der Bürokratie beschränkt sich in Mario Benedettis *Poemas de la oficina* (1956) nicht auf die Mikroebene des Arbeitsraums, sondern erstreckt sich auf die gesellschaftliche Makroebene, da Benedetti in den 1950er Jahren eine zunehmende Bürokratisierung seines Heimatlandes feststellt – Uruguay sei das einzige Büro auf der Welt, das die Dimension einer Republik erreiche: „El Uruguay es un país de oficinistas. No importa que haya también algunos mozos de café, algunos peones de estancia, algunos changadores del puerto, algunos tímidos contrabandistas. Lo que verdaderamente importa es el estilo mental del uruguayo, y ese estilo es de oficinistas. Todo el país piensa en términos de oficina.“⁵⁰ In einem Interview erklärt er, dass diese bürokratische Lebensart zu Frustration und zum Verlust der Lebenslust führe, sie erzeuge eine mittelmäßige, graue Existenz:

En esa época yo estaba muy preocupado por la influencia que la vida burocrática del país tenía sobre el desarrollo de cada individuo en particular. Había como una obsesión burocrática en el país. Eso traía una rutina que llevaba a la frustración. En esos momentos, yo conocía a una cantidad de ejemplares humanos que eran formidables por lo lúcidos, por lo inteligentes, por lo sensibles, y que, a poco, se iban agrisando, como opacando [...]. A partir de la vida burocrática, de esa cosa gris que tiene la vida oficinista, yo traté de encontrar una esencia poética.⁵¹

49 Mario Benedetti. „Cosas de uno“. *Only in the Meantime & Office Poems*. Translated by Harry Morales. Austin: Host Publications, 2006. S. 54.

50 Mario Benedetti. „Rebelión de los amanuenses“. *El país de la cola de paja*. Montevideo: Arca, 1973, S. 51.

51 Hortensia Campanella. „Mario Benedetti: A ras de sueño“. *Anthropos. Mario Benedetti. Literatura y creación social de la realidad. La utopía, empresa y revolución de la historia* 132 (1992): S. 28.

Zentrale Bedeutung kommt, wie bereits gesagt, dem Konzept der Entfremdung zu, das auf verschiedene Weise sichtbar gemacht wird. In „El nuevo“ wird die zermürbende Wirkung der Büroarbeit auf einen jungen, motivierten Angestellten dargestellt.

Viene contento
el nuevo
la sonrisa juntándole los labios
el lápizfaber virgen y agresivo⁵²

Mit seinem noch jungfräulichen, begierigen Bleistift geht der Neuling tatkräftig an die Arbeit, nach deren Verrichtung er (noch) nicht Frustration und Erschöpfung, sondern „modorra feliz“ sowie „cansancio tranquilo“⁵³ verspürt. Am Ende seiner Berufstätigkeit, so wird ihm jedoch prophezeit, wird sich das Büro wie bei Tupper und Locker-Lampson in seinen Körper eingeschrieben haben:

se agacha demasiado
dentro de veinte años
[...]
no podrá enderezarse
ni será
el mismo⁵⁴

Die körperliche Verformung durch das Büro steht dabei symbolisch für die Resignation und Antriebslosigkeit ein, die Benedetti im Zuge der zunehmenden Bürokratisierung Uruguays festgestellt hat. Sie verweist zudem auf die Unfähigkeit, sich für die eigenen Interessen einzusetzen; das System erlaubt es nicht, dass sich seine Angestellten ‚aufrichten‘. Das Büro erscheint bei Benedetti folglich zum einen als ein verlockender Ort, dem es gelingt „el nuevo“ durch soziale Anerkennung und finanzielle Absicherung zu verführen; zum anderen wirkt das Büro betäubend auf Benedettis Angestellte, es tötet ihre Lebensgeister ab – „they tend to while away endless futile hours in their offices, wondering where their lives have gone.“⁵⁵ Die Entfremdung des Angestellten offenbart sich dabei nicht nur als körperliches Symptom. Wie in der Dichtung von Kaléko beschreiben Benedettis Texte vor allem auch die Auswirkung der Bürokratie auf das private Leben des Individuums. Im Gedicht „Dactilógrafo“ lebt das lyrische Ich in zwei Welten: in der entfremdeten Gegenwart, repräsentiert durch die unpersönliche Sprache eines Geschäftsbriefs, und in der verlorenen Vergangenheit, dargestellt durch nostalgische Erinnerungen an das Montevideo seiner

52 Mario Benedetti. „El nuevo“. *Only in the Meantime & Office Poems*. Translated by Harry Morales. Austin: Host Publications, 2006. S. 38.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Paul R. Jordan. „From Bureaucratic Alienation to Political Exile: Evolving Views of Uruguayan Identity in the Work of Mario Benedetti“. *The Modern Language Review* 100/2 (2005): S. 383-395, hier S. 338.

Kindheit.⁵⁶ Beide Ebenen gehen im Gedicht sprachlich fließend ineinander über: Es wird dabei nicht deutlich gemacht, ob die Erinnerungen das Briefeschreiben unterbrechen – das Gedicht setzt mit dem Briefkopf ein – oder ob nicht vielleicht die Arbeit, das eigentliche Leben unterbricht, schließlich überwiegt der Textanteil der Rückschau den des Briefverfassens:

Montevideo quince de noviembre
de mil novecientos cincuenta y cinco
Montevideo era verde en mi infancia
absolutamente verde y con travías
muy señor nuestro por la presente
yo tuve un libro del que podía leer
veinticinco centímetros por noche
y después del libro del que podía leer
yo quería pensar en cómo sería eso
de no ser de caer como piedra en un pozo
comunicamos a usted que en esta fecha
hemos efectuado por su cuenta⁵⁷

Während der Träumende als Ich in Erscheinung tritt, verliert er in der realen Welt der Bürokratie seine Individualität und tritt in der ersten Person Plural auf. Das Wir des Geschäftsbriefs ist kein solidarisches „Klassen-Wir“⁵⁸, wie es beispielsweise in der Arbeiterdichtung Einsatz findet, sondern ein Ausdruck von Konformität und Unpersönlichkeit. Das erinnerte Montevideo ist ein grüner, naturnaher Ort, ein Ort der Sinne, der erzeugt wird „from the engagement of our five senses not only in apprehending but also in actively making places, and in making sense of the worlds in which they take place“.⁵⁹ Das Büro hingegen ist nur über die schriftliche Kommunikation anwesend, es ist ein unwirklicher Ort, der für das lyrische Ich nur als Zeichen – Buchstaben, Zahlen – im Moment des Schreibens existiert.

Das Büro in der zeitgenössischen Lyrik

Bürolyrik stellt also seit der Mitte des 20. Jahrhunderts keine poetische Ausnahmeerscheinung mehr dar. Es finden sich nicht nur vereinzelt Gedichte, die sich dem Thema widmen, vor allem auf dem Nordamerikanischen Kontinent

56 In P.K. Pages „The Stenographers“ wird der Arbeit im Büro ebenfalls eine Rückschau auf die Kindheit entgegengesetzt: „In the pause between the first draft and the carbon / they glimpse the smooth hours when they were children.“ P.K. Page. „The Stenographers“. *The Hidden Room: Collected Poems, Band 1*. Erin: The Porcupine's Quill, 1997. S. 102.

57 Mario Benedetti. „Dactilógrafo“. *Only in the Meantime & Office Poems*. Translated by Harry Morales. Austin: Host Publications, 2006. S. 38.

58 Heinz Ludwig Arnold. *Arbeiterlyrik* (wie Anm. 5). S. 209.

59 Neal Alexander. „Senses of place“. *The Routledge Handbook of Literature and Space*. Hg. Robert T. Tally Jr. New York: Routledge, 2017. S. 39-49, hier S. 39.

erscheinen vor allem seit den 1990er Jahren regelmäßig Gedichtbände von namhaften (und unbekannteren) Autoren und Anthologien zum Gegenstandsreich *white collar jobs*.⁶⁰ Ferner stellt das Büro ein beliebtes Thema für Amateurdichter dar, wie sich anhand von Einträgen in Poesie-Foren und Einreichungen in Lyrik-Zeitschriften nachweisen lässt. Gedichte verfassende Manager wurden sogar kurzzeitig zu einem Phänomen, das in mehreren Zeitungsartikeln verhandelt wurde.⁶¹ Seit den 1980er Jahren lässt sich darüber hinaus feststellen, dass in Anthologien zur Arbeiterdichtung die ‚Kragenlinie‘ nicht mehr eingehalten wird, d. h., auch Gedichte aus dem Büro neben Texte über Fischer, Trucker, Farmer oder Fabrikarbeiter eingereiht werden.⁶² Die Angestelltenexistenz wird nicht wie in den 1920er und 1930er Jahren primär aus Sicht der Klassenunterschiede erörtert, sondern es wird die Büroarbeit als Tätigkeit, die aufgrund von zunehmenden Automatisierungsprozessen oft in ihren repetitiven Abläufen der Fabrikarbeit ganz ähnlich ist, in den Blick genommen. Die lyrische Bearbeitung des Sujets gewinnt, so lässt sich annehmen, deshalb an Präsenz, weil der Erfahrungsbereich ‚Büro‘ aufgrund der industriellen Umstellung im letzten

60 Vgl. z. B.: Richard Grossman: *Tycoon Boy*. Los Angeles: American Letters Press, 1977; Sheila E. Murphy/John G. Sperling/John D. Murphy (Hg.). *The Literature of Work. Short Stories, Essays, and Poems by Men and Women of Business*. Phoenix: University of Phoenix Press, 1991; Ralph Windle (Hg.). *The Poetry of Business Life: An Anthology*. San Francisco: Berrett-Koehler, 1994; Mary Melfi: *Office Politics*. Toronto: Guernica Editions, 1999; James Rogauskas. *Office Haiku. Poems Inspired by the Daily Grind*. New York: Saint Martin's Griffin, 2007; Bruce Meyer/Carolyn Meyer. *The White Collar Book. Poetry and Prose of Canadian Business Life*. Windsor (Ontario): Black Moss Press, 2011; Carol Tarlen. *Every Day Is An Act of Resistance: Selected Poems*. Oklahoma: Mongrel Empire Press, 2012; Stephanie Lenox. *The Business: Poems*. Fort Collins: The Center for Literary Publishing/Colorado State University, 2015; Ross McCleary. *Endorse me, you Cowards!*. Edinburgh: Stewed Rhubarb Press, 2019; Jaylan Salah. *Workstation Blues*. Independently Published, 2019; S. 52. Roger Stein. *Business-Lyrik. Komische Poesie am Rande des Absurden*. Berlin: edition freiflug, 2019. John Kenney. *Love Poems for the Office*. New York: G. P. Putnam's Sons, 2020; Richard Cole. *Song of the Middle Manager*. West Hartford: Grayson Books, 2022.

61 Vgl. z. B. Nancy Marx Better. „The Executive Life; Business Is the Muse, Business People the Poets“. *New York Times*, 28.7.1991, S. 23; William E. Sheeline. These Poets Know the Bottom Line. *Fortune Magazine*, 25.2.1991; Ann Therese Palmer. „Execs Say Writing Poetry Helps Improve their Form“. *Chicago Tribune*, 25.11.2004.

62 Vgl. z. B.: Tom Wayman (Hg.). *Going for Coffee. An Anthology of Contemporary North American Working Poems*. Harbour Publishing, 1981; Tom Wayman (H.): *Paperwork. Contemporary Poems from the Job*. Madeira Park: Harbour Publishing, 1991. J. C. Hutchison/Gary Schroeder (Hg.). *A Song for Occupations: Poems about the American Way of Work*. Denver: Wayland, 1991. Nicholas Coles, Peter Oresick. *For a Living: The Poetry of Work*. Urbana/Chicago: University of Illinois, 1995; Christophe Bergmann/Alexander Bergmann (Hg.). *Poésie et travail. Une anthologie de poésies sur le travail et les métiers*. Bielefeld: ESKA, 2006; Nicole Barriere (Hg.). *Attention travail!: Recueil de poèmes contemporains sur le travail*. Paris: Editions L'Harmattan, 2010.

Jahrhundert hin zu einer Dienstleistungs- und Informationsgesellschaft, deren Arbeitsraum vornehmlich das Büro darstellt, mittlerweile einen Teil des Lebens der meisten Dichter (und Leser) bildet: „Historically, the absence of the subject of daily work in literature is probably due to the privileged background and/or position of the majority of writers and readers.“⁶³ (Fast) alle der hier besprochenen Lyriker und Lyrikerinnen sind oder waren in einem Büro angestellt.

Es lassen sich im Kontext des poetischen Umgangs mit dem Büro ferner eine Vielzahl von unterschiedlichen Gedichtarten und Schreibformen finden: erzählende Langgedichte,⁶⁴ Prosagedichte, Gelegenheitsdichtung, dokumentarische Gedichte,⁶⁵ klassische Formen wie Sonette, Elegien oder Aubaden,⁶⁶ Sozialballaden, humoristische Gedichte oder Haikus. Auch digitale Formen des Dichtens kommen zum Einsatz. So verarbeitet etwa Hannes Bajohr für einen Text in seinem Lyrikband *Halbzeug* (2018) mit Hilfe von Algorithmen Ratgeberliteratur für Manager und Diana Hamiltons Konzeptdichtung *Okay, Okay* (2012) ist eine Zusammenstellung von im Internet veröffentlichten Texten, die die Suchmaschine auf die Anfrage „How to stop crying at work“ vorschlägt. Message Board-Nachrichten, Auszüge aus Ratgeberliteratur oder wissenschaftliche Aufsätze zur Emotionsforschung stehen unmarkiert nebeneinander und werden von der Autorin zu einem düsteren Bild der gegenwärtigen Bürokultur collagiert.⁶⁷

Thematisch ruft die zeitgenössische Bürolyrik ebenfalls verschiedenste Felder auf. Zum einen verhandelt sie im Zusammenhang mit dem Arbeitsraum typisch poetische Thematiken wie Liebe, Tod, Natur oder die Literatur selbst. Der bekannte Britische Dichter Gavin Ewart, der sich in vielen seiner Gedichte mit dem Büromenschen auseinandersetzt, schreibt etwa in „Office Friendships“ über die sexuellen Spannungen, die im Büro, einem sozialen Raum der sich historisch aus Bewegungsrestriktionen und Körperzwängen konstituiert hat,⁶⁸ zwischen den Mitarbeitern entstehen. Das Gedicht endet humoristisch (und auch ein wenig sexistisch) folgendermaßen:

63 Tom Wayman. *Inside Job. Essays on the New Work Writing*. Madeira Park: Harbour Publishing, 1983. S. 24.

64 Vgl. z. B.: Robert Zend. *From Zero to One*. Translations by John R. Colombo and Robert Zend. Mission: The Sono Nis Press, 1973; Alice Major. *The Office Tower Tales*. Alberta: University of Alberta, 2008.

65 Diese Gattung der dokumentarischen Dichtung sieht Tom Wayman als Grundlage einer neuen *industrial literature*: „The importance of the new industrial literature, I believe, lies rather in its ability to accurately express the conditions of daily life of a majority of the population.“ Tom Wayman. *Inside Job* (wie Anm. 63). S. 21.

66 Vgl. z. B. Jorg Lix. *Elegien aus dem Büro*. München: Gersbach, 1978;

67 Vgl. zum Text von Hamilton: Moberley Luger. „The Conceptual Poet as Witness“. *Contemporary Literature* 16/4 (2020): S. 505-529.

68 Vgl. Hans-Joachim Fritz. *Menschen in Büroarbeitsräumen: über langfristige Strukturwandlungen bürooräumlicher Arbeitsbedingungen mit einem Vergleich von Klein- und Grossraumbüros*. Heidelberg: Heinz Moos, 1982.

Sex suppressed will go berserk,
 But it keeps us all alive.
 It's a wonderful change from wives and work
 And it ends at half past five.⁶⁹

Karl Shapiro verfasst in seinem *Bourgeois Poet* von 1964 ebenfalls ein Prosagedicht auf die Büroliebe. Shapiros Skizzierung des „newly sociable office“ der 1950er und 1960er Jahre ist weit entfernt vom „disciplined and heavily watched ideal of the Taylorists“⁷⁰. Es ist ein unpolitischer Ort bürgerlicher Behaglichkeit und nicht wie in den Gedichten von Page oder Benedetti als Raum der Entfremdung gezeichnet: „Big corporations, [...that] once seemed enormous and impersonal, now offered the womb-like safety and security that colleges provided.“⁷¹ So schlussfolgert Shapiro über das Büro: „It's an elegant windowless world of soft pressures and efficiency joys, of civilized mishaps – mere runs in the stocking, papercuts.“⁷² Office love figuriert folglich wie bei Evert in der behüteten Welt des männlichen Angestellten nicht als leidenschaftliches Gefühl, sondern als kalkulierte Spielerei.

Kontrollierte Emotionen dominieren ebenfalls die thematische Zusammenführung von Tod und Büro. Das Büro erzeugt einen Sozialraum, in dem menschliche Verbindungen zwischen Privatheit und Professionalität changieren und ein Unverhältnis durch räumliche Nähe und emotionale Distanz erzeugt wird. Die Begegnung mit dem Tod muss daher anders codiert werden als in philosophischen, christlichen, allegorischen oder romantisch verklärten Trauer- oder Klagegedichten. In Ted Koosers „A Death at the Office“ wird bereits durch den unbestimmten Artikel die unbeteiligte Perspektive des lyrischen Ich sichtbar. Der Tod deckt die Oberflächlichkeit der Beziehungen auf und Kooser macht in der ersten Strophe explizit, dass es sich bei der Vorstellung Firmen seien (Ersatz-)Familien um eine (neoliberale Vor-)Täuschung handelt:

The news goes desk to desk
 like a memo: Initial
 and pass on. Each of us marks
 Surprised or Sorry.⁷³

Der innerbetriebliche Umgang mit dem Ableben der Kollegin wird mit einem verwaltungstechnischen Akt verglichen. Die Tote wird abgezeichnet und dann an die nächste Stelle zur weiteren Bearbeitung transferiert. Als Reaktionen sind

69 Gavin Ewart. „Office Friendships“. *The collected Ewart, 1933-1980*. London: Hutchinson, 1982. S. 233.

70 Nikil Saval. *Cubed: A Secret History of the Workplace*. New York: Doubleday, 2014. S. 136.

71 Ebd.: 160.

72 Karl Shapiro. „Office Love“. *The Wild Card. Selected Poems, Early and Late*. Champaign: University of Illinois, 1998.

73 Ted Kooser. „A Death at the Office“. *Flying At Night: Poems 1965-1985*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2005. S. 71.

nur zwei vorgegebene Emotionen ‚ankreuzbar‘ – eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Thema Tod und Sterben ist nicht möglich und im (selbst)disziplinierten Raum des Büros auch nicht gewünscht: „But who grieves here?“⁷⁴ Trauer gilt im öffentlichen Raum als anstößig. Die anschließend im Büro vollzogenen Handlungen zur Abwicklung des Todes evozieren traditionelle ‚Beerdigungsrituale‘. Diese stellen jedoch keine Gedenkakte dar, sie leiten vielmehr das Vergessen ein und betonen so die Austauschbarkeit der Angestellten. Das Management „buried her nameplate / deep in her desk“⁷⁵, es bringt die Tote also stellvertreten durch ihr Namensschild quasi unter die Erde, setzt ihr dabei aber keinen Grabstein, sondern löscht ihren Namen vielmehr aus. Wichtiger als die Erinnerung an die Verstorbene ist dem Management die sofortige Verwaltung ihres Nachlasses: „Mit der Industrialisierung und Urbanisierung änderte sich neben dem Menschenbild auch die Bedeutung des Todes. Durch das kapitalistische Ziel der Effizienzsteigerung erschien das, was der Mensch besaß, auf einmal wichtiger zu werden, als das, was er war, und das menschliche Sterben wurde zu einem [...] ‚nicht mehr reparaturfähig[n] Maschinenschaden.‘“⁷⁶ Entsprechend werden ihre persönlichen Sachen –

the Midol and Lip-Ice,
the snapshots from home,
wherever it was – nephews
and nieces, a strange, blurred cat
with fiery, flashbulb eyes⁷⁷

entfernt und ihre Individualität, die sich im Büro auf nunmehr kontextlose Fotografien und typische ‚Frauenprodukte‘ beschränkt, in Kisten gepackt. Das restliche Inventar ihres Schreibtischs „her ballpoints [...], her bud vase“⁷⁸, wird wieder in den wirtschaftlichen Kreislauf überführt und zur Benutzung an den Nachfolger vererbt. Als letzte Amtshandlung werden die handschriftlichen Spuren, die sie in ihrem Kalender hinterlassen hat, beseitigt – der Umgang mit der toten (und daher ökonomisch nicht mehr verwertbaren) Angestellten bekommt auf diese Weise den Anstrich einer Austilgung. Emotionen verrät während dieses Prozesses allein die feurigen Augen der Katze auf dem Foto. Das lyrische Ich betont, dass diese Travestie der Beerdigungsriten vom Management ausgeführt werden, die Unterbindung eines Trauerprozesses durch die Disziplinierung von Emotionen also von der Führungsschicht, die kein privates, sondern nur wirtschaftliches Interesse an ihren Mitarbeitern hat, verordnet wird. Das Büro wird so auch als Machtraum wahrnehmbar.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Anke Staudacher. *Der Tod in der modernen britischen Lyrik: Todeskonzeptionen und Todesdarstellungen in den Gedichten von William Butler Yeats, Dylan Thomas und Philip Larkin*. Marburg: Tectum, 2012. S. 15.

77 Ted Kooser. „A Death at the Office“ (wie Anm. 73). S. 71.

78 Ebd.

Als Sehnsuchtsort wird dem restriktiven Raum des Büros daher oft die Natur gegenübergestellt. In Roman Ritters Gedicht „Das Bürofenster“ (1978) dient das Fenster dem Angestellten in romantischer Tradition als Flucht aus der Wirklichkeit, dem Büro wird wortwörtlich der Rücken gekehrt:

Ich drehe mich am Schreibtisch um
 und sehe durch das Fenster
 ein paar Kastanienäste,
 ein Stück Rasen mit Buschwerk
 und den Stamm einer Linde. [...]
 Ich öffne das Fenster und lehne mich hinaus,
 spüre die Wärme und rieche den Flieder.
 Auf diesen Rasen,
 der sicher weich ist wie ein Fell,
 könnte man sich in die Sonne legen.
 lesen,
 herumschmusen,
 nichts tun⁷⁹

Während das Gedicht das Büro räumlich nur über den Schreibtisch evoziert, wird wie in Benedettis „Dactilógrafo“ der Außenraum mit allen Sinnen erlebt. Er wird für den Leser visuell, kinästhetisch, taktil und olfaktorisch inszeniert. Als Dichter der Neuen Subjektivität will Ritter dem Gedicht

soviel wie nur irgend möglich vom wirklichen Leben mit[]geben, dem es letztendlich entstammt. Die ästhetische Differenz zwischen dem Gedicht und den Erfahrungen, die ihm zugrunde liegen, wird nicht mehr bis ins Schweigen zu vergrößern gesucht, sondern auf jenes Minimum reduziert, das gerade noch notwendig ist, um das Gedicht von allen anderen Ausdrucksformen zu unterscheiden.⁸⁰

Die spontane Körpererfahrung des lyrischen Ich gibt darüber hinaus Aufschluss über die Konstituierung des modernen Büromenschen. Bemerkenswert ist, dass die langweilige Untätigkeit im Büro, die es ihm überhaupt erst ermöglicht, aus dem Fenster zu blicken, durch eine andere – freiheitliche – Form des Nichtstuns überformt wird. Dem Müßiggang zu frönen, scheint trotz seines momentanen Zustands des Nicht-Arbeitens für das lyrische Ich im Büro nicht möglich zu sein. Die Abschweifung in die Natur wird daher allein durch die Erinnerung an den Chef unterbrochen. Der Angestellte diszipliniert sich selbst und verortet sich wieder im Kulturraum. Die eigene Zählung plant er am Ende des Gedichts an der Natur zu wiederholen. Nicht der romantische Ausbruch aus der Innen- in die Außenwelt beschließt die Erfahrung des lyrischen Ich, sondern die anberaumte ‚Kultivierung‘ der Natur:

79 Roman Ritter. „Das Bürofenster“. *Lyrik-Katalog BRD. Gedichte, Biographien, Statements*. Hg. Jan Hans, Uwe Herms, Ralf Thenior. München: Goldmann, 1978. S. 273.

80 Jürgen Theobaldy. „Erfahrungen mitteilen“. *Literaturmagazin 4. Die Literatur nach dem Tode der Literatur*. Hg. Hans Christoph Buch. Reinbek: Rowohlt, 1975, S. 64-71, hier S. 64.

Wenn der Hausmeister die Hecke beschneidet
kann man von den herabgefallenen Zweigen
ein paar in die Vase stellen,
die auf dem Büroschrank steht.⁸¹

Dass die Verwandlung des wilden Buschwerks in eine Büropflanze für diese natürlich tödlich ausgeht, lässt für den von der Natur entfremdeten Büromenschen im Umkehrschluss nichts Gutes erahnen. Natur kann also nicht nur separiert als Gegenraum des Büros inszeniert werden, sie kann als integraler Teil des Kulturraums diskutiert werden, wie dies etwa in Monika Rincks Gedicht „das Gegenteil von verführung“ geschieht. Der Text handelt von der Widerstandsfähigkeit der vernachlässigten Büropflanze:

seit jahren hab ich den gammigen rest aus den tassen – will hier
einer noch kaffee – in die töpfe gekippt oder sie wurden wochenlang
gar nicht gegossen, lockere, holzige stängel in so etwas wie erde.
dass sie weiterhin wachsen oder so tun: sie parodieren das leben.⁸²

Am Ende wird diese Parodie des Lebens vom lyrischen Ich gar zur Erlösergestalt einer „nicht mehr brauchbare[n] zeit“, in der nur noch ausgeharrt wird, erklärt. Die Bürobotanik wird so Ausgangspunkt einer zeitkritischen Gesellschaftsanalyse.

Ferner spielen Literatur und das Schreiben von Gedichten eine Rolle in der zeitgenössischen Bürolyrik. Wade Newmans „Business and Poetry“ reflektiert, ähnlich wie bereits Wieland über 200 Jahre zuvor, über den Gegensatz und das Zusammengehen von Arbeit und Poesie. Die Arbeit des Geschäftsmanns erscheint hier aber nicht bloß als notwendiges Übel – sie ist erforderliches Gegengewicht zur Welt der Poesie. Keine der beiden Sphären scheint im Leben des lyrischen Ich Vorrang zu haben.

And though an all-night corporate annual review
Will not sing a body into something electric,
Or change an unfaithful wife into an epic,
Or from a red wheelbarrow spawn a stanza or two,
Just one profitable week at the office
Will offset a recent manuscript's rejection
And white-out bad press in the Book Review section
By granting almost every temporal wish.
And on days when faithful clients ignore your call,
When a slumping stock becomes more than an omen,
When you stagger home wasted as Willy Loman,
How easy to write a line and damn them all.⁸³

81 Roman Ritter. „Das Bürofenster“ (wie Anm. 79). S. 274.

82 Monika Rinck. „das Gegenteil von verführung“. *Zum fernbleiben der umarmung: Gedichte*. Berlin: kookbooks, 2007. S. 10.

83 Wade Newmans. „Business and Poetry“. *The Literature of Work. Short Stories, Essays, and Poems by Men and Women of Business*. Hg. Sheila E. Murphy, John G. Sperling, John D. Murphy. Phoenix: University of Phoenix Press, 1991. S. 1.

In Newmans Gedicht hat der Erfolgssinn des Geschäftsmanns seine Sicht auf die Schriftstellerei affiziert – nicht das Kunstschaffen an sich, der Wieland'sche Austausch mit den Musen, steht im Fokus des Textes, sondern die gesellschaftliche Anerkennung des Künstlers durch Buchverträge und positive Rezensionen.

In John Ashberys bekanntem Gedicht „The Instruction Manual“ (1956) schleicht sich die sachliche, neutrale Sprache des Büros in die Beschreibung des dem Angestellten unbekanntem Sehnsuchtsorts Guadalajara, in den sich das lyrische Ich, das eigentlich eine Gebrauchsanleitung schreiben soll, am Bürofenster sitzend imaginiert: „As I sit looking out of a window of the building / I wish I did not have to write the instruction manual on the uses of a new metal.“⁸⁴ Die folgende Darstellung der bunten und lauten Stadt voller fröhlicher Menschen liest sich – das genretechnische Äquivalent zu einer Betriebsanleitung – wie ein Reiseführer:

Let us take this opportunity to tiptoe into one of the side streets.
Here you may see one of those white houses with green trim
That are so popular here. Look – I told you!
It is cool and dim inside, but the patio is sunny.⁸⁵

Der Alltagssprachliche durch deiktische Ausdrücke geprägte, narrative Text, der dem Leser immer wieder Wahrnehmungsanweisungen unterbreitet, liest sich so gar nicht wie Ashberys typische hermetische Lyrik. Er reflektiert die Imaginationssituation des lyrischen Ich. Wie bei Ritter dient das Fenster als Schwellenort, der es dem Sprecher ermöglicht den Raum des Büros fantastisch zu überlagern. Anders als die Arbeit etwa in einer Fabrik erlauben Raumaufteilung und Arbeitsprozesse des Büros, solche Momente des Gedankenschweifens: „[I]mmaterial escape by ‚resting‘ the elbows on the worksurface, [is] becoming the 20th c. equivalent of shepherd-under-tree, and leaning slightly out the window towards the false freedoms of elsewhere [...] is the speaker's ‚way‘ or path to the nowhere of pastoral vision.“⁸⁶

Dass die uncreative Schreibearbeit des Büros durch eine imaginative Dichtung ersetzt wird, lässt sich zudem als poetologisches Manifest lesen. Literatur wird anders als bei Ritter als nichtreferentiell gefasst; ihre Inhalte müssen nicht auf eigenen Erfahrungen beruhen, sondern können wie Guadalajara imaginiert werden. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass – wie bereits Wieland seinem Freunde mitteilte – sich eine bürgerliche Angestelltenexistenz und Dichtkunst nicht ausschließen. Der Dichter muss kein *poète maudit* sein, um Literatur zu schaffen, die mehr ausdrücken will als banale Alltäglichkeit.

84 John Ashbery, „Instruction manual“. *Collected poems 1956-1987*. New York: Library of America, 2008. S. 5.

85 Ebd.

86 Geoffrey G. O'Brien. „Canceled Pastoral: Ashbery's ‚The Instruction Manual‘ and Genre Responsibility. *OmniVerse* 2015. <http://omniverse.us/geoffrey-g-obrien-canceled-pastoral-ashberys-the-instruction-manual-and-genre-responsibility/> (letzter Zugriff: 20.11.2022).

Das Büro als Arbeitsraum: Tippfehler, Aktenberge und Bürostühle

Einerseits wird der Raum des Büros, wie hier kursorisch vorgeführt wurde, mit klassischen Themen der Lyrik zusammengeführt. Andererseits, und darauf soll nun abschließend näher eingegangen werden, reflektieren die zeitgenössischen Gedichte das Büro natürlich auch als Arbeitsplatz. Eine Bezugnahme auf die Büroarbeit kann dabei über die Benennung von konkreten Arbeitsschritten, durch die Darstellung von Büromaterial sowie durch eine Nachahmung oder Persiflierung der Verwaltungssprache oder der Sprache der Ökonomie erzielt werden. Die Monotonie der Arbeitsprozesse wird oft, wie in Lesléa Newmans Gedicht „Adjustment 1: Shifting Piles“, durch ein begrenztes Vokabular und sprachliche Mittel wie Wortspiele, rhetorische Figuren wie Anapher, Epipher oder Geminatio, Wortverbindungen wie Binnenreime und identische Reime sowie durch den Rhythmus, etwa durch die Verwendung von Alliterationen und Assonanzen, evoziert. Die im Verlauf des Gedichts immer weiter ausufernde Wiederholungsstruktur der Wörter imitiert einen bürokratischen Apparat der sich immer weiter selbstrepliziert:

I place a pile of credits to my left
and a pile of debits to my right.
After I type the numbers from the debits
onto the credits
I pile the debits on top of the credits.
Then I pull the carbons from the credits
and separate the copies into piles.
I interfile the piles
and bring them over to the files
where I file the piles and pull the files
making a new file of piles.
Then I make files
for the pile that has no files
and put them into a new file pile.
I take the new file pile down the aisle
over to the table where Mabel
makes labels for April to staple.
I take the new labeled stapled file pile
back down the aisle over to the file
to be interfiled with the pile of filed files.⁸⁷

Eine weitere Möglichkeit der poetischen Darstellung von administrativen Arbeitsabläufen stellt die Verfremdung des Alltäglichen dar. In Miriam Goodmans Gedicht „Xerox“ wird die typische Büroarbeit des Kopierens durch eine Perspektive, die sich auf die nichtmenschlichen Akteure des Vorgangs fokussiert, zu einem Erlebnis: „White page / green bar of light / crossing the miles of the

87 Lesléa Newman. „Adjustment 1: Shifting Piles“. *Paperwork. Contemporary Poems from the Job*. (Hg.) Tom Wayman. Madeira Park: Harbour Publishing, 1991. S. 89.

page“.⁸⁸ Die Büromaschine wird hier nicht bedient, sie ist vielmehr Handelnder – „blinking arrows / here, then blank“⁸⁹ – und fordert den Kopierenden zu Reaktionen heraus. Eine solche Ermächtigung des Objekts geht dann zwangsläufig mit einer Entmachtung der Arbeitenden einher. Im Zusammenhang mit Prozessen der Mechanisierung und Automatisierung spielen offenkundig auch wieder Formen von Verdinglichung und Entfremdung, wie sie etwa in Pages Gedichten durch die bildliche Vermischung von Mensch und Maschine aufgerufen wurden, eine Rolle.

Catherine Shaw wählt die Strategie der humoristischen Überzeichnung, um die Arbeit an der Schreibmaschine von ihrer Banalität zu ‚befreien‘ und sie poesiewürdig zu machen. In „Meditation on a Typo“ wird der Tippfehler sprachlich zum gefährlichen ‚Arbeitsunfall‘ stilisiert. Bereits durch die Aussage „[I b]otched the language“⁹⁰ nimmt der Fehler epische Ausmaße an, er hat nicht nur ein Dokument verpfuscht, sondern gleich die ganze Sprache. Die Umschreibung des Tippfehlers als „wordclot“⁹¹ rekuriert ferner sprachlich auf eine potenziell lebensbedrohliche medizinische Situation. Das „word without a breath of meaning“⁹² wird darüber hinaus personifiziert, es wird monströs und fordert als Lebewesen erste Hilfe vom lyrischen Ich ein. Die Ausbesserung mit Tipp-Ex –

dabbing on the white fluid as if it were iodine,
then blowing on the page as if it were burned.
Soon, I'll be typing again –
first over the scar
and then into new untried territory⁹³

– ähnelt in der Beschreibung des lyrischen Ich einer Rettungsmaßnahme nach einem Atomunfall oder einem Feuerwehreinsatz. Nach der Verarztung des Papiers laden dessen leere Weiten wieder zu Erkundungszügen ein und verwandeln die hinter der Schreibmaschine sitzende Angestellte in die Entdeckerin eines „untried territory“. Dass Tippfehler durch die Einführung des Computers heute noch weniger Relevanz als Störfaktor im Betriebsablauf haben, verstärkt die komische Wirkung des Gedichts.

Über Vertipper wird in der Bürolyrik im Übrigen nicht nur sinniert, diese werden auch quasi performativ in Szene gesetzt. Bereits 1900 kann der Leser in einem anonym erschienenen Gedicht mitverfolgen wie sich ein lyrisches Ich mit der neuen Technik herumplagt, bis es sich schließlich Tinte und Füller zurückwünscht:

88 Miriam Goodman. „Xerox“. *Paperwork. Contemporary Poems from the Job.* (Hg.) Tom Wayman. Madeira Park: Harbour Publishing, 1991. S. 94.

89 Ebd.

90 Catherine Shaw. „Meditation on a Typo“. *Paperwork. Contemporary Poems from the Job.* (Hg.) Tom Wayman. Madeira Park: Harbour Publishing, 1991. S. 90.

91 Ebd.

92 Ebd.

93 Ebd.: S. 91.

I have a new typ-eWriter,
 Andd it is my del;ght
 [...]
 It oPerates sosw!FtlY#*
 that when yOu find you're sTUck;;)
 and CannōT fiNd the lett4er
 Just6jab – and – truſT to luck6#(?⁹⁴)

Monica de la Torre, die in ihrem Werk *The Happy Ending/All Welcome* eine Jobmesse, die dem Naturtheatur von Oklahoma aus Kafkas unvollendetem *Amerika*-Roman nachempfunden ist, abbildet und dafür auch schriftliches Fremdmaterial aus dem Kontext der Büroarbeit verwertet, lässt den Leser an „Table 21“ einem Test zur Tippgeschwindigkeit beiwohnen. In den Textauszug aus einem Management-Ratgeber wurden in der literarischen Aneignung durch die Autorin Schreibfehler eingefügt:

To give your [sales] letters cgaracter, you should: take a personal attitude; adapt your letter to the reader's background, education or station in life; keep your temper; avoid sarcasm or witticisms; remind rather than instryct. Or, you can fgorêt about these five points and summarize the principles into: "Be sincere." (1020 strokes-4; 28")⁹⁵

Dem unpersönlichen Text wird, wie gefordert, durch die Verformung der Wörter „cgaracter“ verpasst, er wird so im eigentlich un kreativen Akt des Abtippens einmalig gemacht. Das Gedicht ironisiert auf diese Weise das Subjektivitätskonzept des Geschäftslebens. Persönlichkeit bedeutet hier Konformität – auf „personal attitude“ folgt sofort die Vokabel „adapt“ – und das Unterdrücken von situationsbedingten Reaktionen wie Emotionen und Humor. Aufrichtigkeit wird so zur Performanz und das Büro zum Theateraum.

Neben Arbeitsprozessen spielen, wie sich in vielen der Beispiele bereits gezeigt hat, vor allem Arbeitsmittel, die zum Berufsfeld des Angestellten gehören, eine wichtige Rolle bei der lyrischen Darstellung des Büros. Objekte wie Schreibmaterial können dabei als Metonymie für den Gegenstand der Arbeit eintreten. Stephanie Lenox beispielsweise verfasst eine Elegie auf das ikonische Büroaccessoire Aktentasche. Das Dinggedicht über den Aktenkoffer des Vaters beschreibt nicht nur seinen Gegenstand äußerlich und stellt seine Bedeutung für den Träger heraus – sie ist ständiger Begleiter, „sit[s] beside the door each day / like a dog ready to bolt“⁹⁶ – es nimmt diesen auch als Ausgangspunkt, um über das Arbeitsleben zu reflektieren: „Maybe inside [the briefcase] is a spare tie, / a

94 Anonym. „I have a new typ-eWriter“. *Shorthand and Typewriter*, Juli 1900. Vgl. auch John Kenneys Gedicht „Mythirde-mailtotechsupportregardingmyfreakingstickyspacebar“ aus *Love Poems for the Office*.

95 Mónica de la Torre. „Table 21“. *The Happy Ending/All Welcome*. New York: Ugly Duckling, 2017. S. 20.

96 Stephanie Lenox. „Elegy for a Briefcase“. *The Business: Poems*. Fort Collins: The Center for Literary Publishing/Colorado State University, 2015. S. 61.

sigh, a family portrait / cut down to business-card size.“⁹⁷ Das auf Visitenkartengröße zurechtgestutzte Familienfoto impliziert eine nachrangige Bedeutung des Privaten im Leben des Taschenbesitzers – die durch die Tasche versinnbildlichte Arbeit gesteht dem Familienleben nur wenig Raum zu. In der melancholischen Ansprache an die Tasche, „How you have been heaved-ho, / how my father swung you“⁹⁸, verrät sich eine Spur Neid. Die verwendeten Begriffe „heave-ho“ und „swing“ können als Anspielungen auf Kinderspiele (Seilziehen und Schaukeln) gelesen werden und drücken so das Bedauern des lyrischen Ich aus, während der Kindheit keine ähnliche Aufmerksamkeit vom Vater erhalten zu haben wie die Aktentasche (sprich: die Arbeit). Die Elegie auf den Aktenkoffer wird so zur Elegie auf den verstorbenen Vater: „O brief briefcase, who was the man / that carried you?“⁹⁹ Das Objekt – „Two leathered lips sealed shut“¹⁰⁰ – bleibt jedoch stumm, der ausrangierte, nunmehr leere Container ermöglicht es dem lyrischen Ich nur diesen mit eigenen Vermutungen und Erinnerungen zu füllen.

In „Rejoice in the Petty Thievery of Office Supplies“, das eine Nachahmung von Christopher Smarts in Haft geschriebenem Gedicht *Jubilate Agno* darstellt (und so die Bürozelle in Beziehung zur Gefängniszelle setzt), schreibt Lenox über das vielschichtige Verhältnis des Büromenschen zu seinen firmengestellten Materialien. Das Gedicht gibt achzig Gründe, die für einen Diebstahl von Büromaterial sprechen, an. Der Text beginnt wie folgt:

For you are not the first to take what is not yours.
 For the ballpoint's grip aligns perfectly to your hand.
 For the string of paperclips makes an elegant accessory.
 For work begets more work, and in the meantime, you need a box of staples.
 For there are staplers and then there are HEAVY-DUTY staplers.
 For you can never have enough Post-its.
 For the card stock is beautiful and thick and deserves a higher purpose. [...]
 For your son is doing a science project and requires transparencies.¹⁰¹

Die Rechtfertigung für die Entwendung des Materials offenbart unterschiedlichste Beziehungsebenen zwischen den Angestellten und ihren Werkzeugen. Oft steht die Überführung der Objekte aus dem Bereich der profitorientierten Ertragsarbeit in andere Kontexte im Fokus, sie werden zu Spielzeugen, erfüllen private Zwecke oder werden in den Dienst der ‚Wissenschaft‘ gestellt. Der Diebstahl kann folglich in einem unternehmerischen System nicht nur aus Bequemlichkeit erfolgen, sondern als Form des Protests und als eine stumme Äußerung von Unmut gewertet werden:

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Ebd.

100 Ebd.

101 Stephanie Lenox. „Rejoice in the petty thievery of Office Supplies“. *The Business: Poems*. Fort Collins: The Center for Literary Publishing/Colorado State University, 2015. S. 8.

For there will be no raises this year.
 For the manager kept you after hours three days in a row to review the budget
 that should have been completed last month, and your compensation is manila
 folders. [...]
 For to take what you need is an implicit reward of work. [...]
 For you have given your eyes over to the computer monitor.
 For your wrists ache at night with tendonitis.
 For your hands have been lacerated by the filing stack.
 For you have endured the smell of trout being reheated in the break room.¹⁰²

Die für die Veruntreuung angeführten Legitimationen sind wie der zuletzt zitierte Vers häufig humoristisch. Das Gedicht zeigt aber auch reale Missstände und Missbräuche auf menschlicher, körperlicher und finanzieller Ebene auf, gegen die der Büroarbeiter als Rädchen im Getriebe machtlos ist. Parodiert werden dabei zudem der Wirtschaftsjargon, mit seinen euphemistischen Umschreibungen und entmenschlichenden Begriffen:

For it is called attrition.
 For it is called diminishing returns.
 For it is called a substitute for employee morale.
 For [...] you are relieving the office of overstock.¹⁰³

Der aus dem Technikbereich entnommene Begriff „attrition“ (Verschleißung) wird in den Wirtschaftswissenschaften auch für den Schwund von Mitarbeitern in einem Unternehmen verwendet. Rekurs genommen wird auf diese Weise auf den größten Dieb im Betrieb: das Unternehmen selbst, das nicht nur gerechten Lohn einbehält, sondern vor allem Lebenszeit und Gesundheit von seinen Angestellten stiehlt.

Kapitalistische Kritik via eines Büromöbelstücks äußert auch Mónica de la Torre in ihrem Gedicht „View from an Aeron Chair“.¹⁰⁴ Bei dem 1994 designten Aeron Chair handelt es sich um ein sehr teures Modell eines Bürostuhls, das sich vor allem bei Start-Up-Unternehmen in Silicon Valley Beliebtheit erfreute und nach dem Platzen der Dotcom-Blase im Jahr 2000 zu einem Symbol des Finanzcrashes wurde.¹⁰⁵ Wie bereits bei Tucholsky wird der Büro-

102 Ebd.: 8-9.

103 Ebd.: 9.

104 Wie bereits angemerkt wurde, bezieht sich de la Torres Gedichtsammlung auf Kafkas Oklahoma Naturtheater. Eigentlich handelt es sich bei dem Werk aber genauer um eine literarische Übersetzung von Martin Kippenbergers Installation *The Happy End of Franz Kafka's Amerika* (1994), die auf einem Fußballfeld verschiedenste Stühle und Tische versammelt. De la Torre lässt in dieser Umgebung ihre Jobmesse stattfinden. Die Formate der Gedichte sind dabei so unterschiedlich wie die Möbelstücke der Installation.

105 Vgl. zur Geschichte des Aeron Chair: Cliff Kuang. „The Secret History of the Aeron Chair“. *Slate*, 5.11.2012. <https://slate.com/human-interest/2012/11/aeron-chair-history-herman-millers-office-staple-was-originally-designed-for-the-elderly.html> (letzter Zugriff: 20.11.2022).

stuhl¹⁰⁶ auch hier als ein wesentliches Symbol von Büroarbeit und als Kontrollinstrument aufgerufen.

ergonomic ease afforded by the seat
 first devised for geriatric care, then stripped down.
 It'd seem rational: if the elderly spent
 their days in recliners, so could others,
 dot-commers, say, properly incentivized.¹⁰⁷

Der Hinweis auf die Entstehungsgeschichte des Drehstuhls, der zunächst als Sitzmöbel für ältere und gebrechliche Menschen konzipiert wurde, hinterfragt die sitzende Tätigkeit des Büromenschen. Wurde die ergonomische Ausstattung des Stuhls zum Wohle des Arbeiters – in vielen der Bürogedichte wird schließlich die schlechte Haltung und die körperliche Verformung des Angestellten betont – eingerichtet oder dient sie der kapitalistischen Effizienzsteigerung? Wer profitiert am meisten davon, wenn der Arbeitsstuhl so bequem ist, dass der Arbeitende gar nicht mehr aufstehen möchte? Durch die Verwendung des Worts „incentivize“ wird deutlich, dass aus der Perspektive des Gedichts der Aeron Chair einen Anreiz für Überstunden, eine kapitalistischen Trick darstellt. Das Gedicht endet entsprechend mit der Bemerkung: „[T]he office chair's revolution is an oxymoron.“ Dabei handelt es sich um eine Bezugnahme auf den Slogan der Vertriebsfirma des Stuhls, die diesem mit dem Ausspruch „The revolution in ergonomics that's become a design icon“ bewirbt. Die Absurdität des Bilds des bequemen revolutionären Bürostuhls ergibt sich dabei aus seiner, soeben ausgeführten Funktion, den Büromenschen vom Aufstehen abzuhalten. Eine Freude am langen Sitzen lädt kaum zum Umsturz ein und unterdrückt jeden revolutionären Antrieb.

Wie gezeigt wurde, wird der Raum des Büros in der Lyrik auf sehr unterschiedliche Weise evoziert und vor allem auch funktionalisiert. Er kann als Schauplatz dienen, muss dabei aber kein thematischer Raum sein. Er kann durch imaginative Räume überlagert werden oder ideologische (Gegen-)Räume abbilden. Er kann als nichtgreifbarer zeitlicher Raum, als physischer Raum der Dinge und insbesondere als Sozialraum dargestellt werden. Bürolyrik erweist sich daher als literarisch vielseitige Gattung, die zu einer genaueren wissenschaftlichen Erforschung herausfordert.

106 Vgl. auch Stephanie Lenox. „Management Sends Out a Memo Thanking Its Chairs“. *The Business: Poems*. Fort Collins: The Center for Literary Publishing/Colorado State University, 2015.S.11-12.

107 Mónica de la Torre. „View from an Aeron Chair“. *The Happy Ending/All Welcome*. New York: Ugly Duckling, 2017. S. 14.

Dennis Friedrichsen (Aalborg)

Breaching the New Weird

Worldbuilding and Atmospheres in China Miéville's *The City & The City*

China Miéville's *The City & The City* (2009) is a New Weird novel that expands the limits of speculative fiction by establishing a rich storyworld where a logical impossibility serves as the foundation for the novel's worldbuilding. Making such a construction believable and immersive requires specific narrative strategies that necessitate readers accept the thought-experiment put forth by Miéville. The New Weird mode of writing is a recent noteworthy trend in speculative fiction that consciously draws on established tropes but also deliberately strives to move beyond the forms and styles that by now are familiar and recognizable in the context of speculative fiction. These forms draw on established genre tropes found in horror, science fiction, and fantasy literature but are propelled into new formations in the New Weird. This article explores the New Weird and *The City & The City* by analyzing how the novel's worldbuilding produces a distinct atmosphere that becomes a central aspect of the reading experience. *The City & The City* is uniquely positioned in relation to other books in Miéville's oeuvre; for example, TheBas-lag trilogy, *Perdido Street Station* (2000), *The Scar* (2002), and *Iron Council* (2004) all feature worldbuilding that is more recognizable within a speculative fiction framework. Through an analysis of *The City & The City* that focuses on worldbuilding, this article will show how genre, expectations, and sensory engagement together emphasize the importance of a plausible storyworld even when weird and fantastical textual elements are part of the narrative. As we shall see, the atmospheres that are produced in the New Weird are a central aspect of this emerging mode of writing. I will employ concepts from possible worlds theory¹, contemporary worldbuilding theory², as well as argue for the effects of sensory stimulants and how exactly the narrative stimulates immersive experiences. This is done in part using Rita Felski's ideas on the purpose and value of literature from *Uses of Literature*³, with particular focus on her ideas on literary shock. I will expand on the shock-idea and analyze how speculative fiction makes use of affective responses to assist worldbuilding, and through worldbuilding ultimately assist and reinforce immersion. This is closely connected to postcriticism and its focus on emotions and the intangible

1 Cf. Marie-Laure Ryan. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

2 Cf. Mark J. P. Wolf. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2012. See also Mark J. P. Wolf (ed.). *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. New York: Routledge, 2018.

3 Rita Felski. *Uses of Literature*. Blackwell Manifestos. Malden, MA ; Oxford: Blackwell Pub, 2008.

aspects of reading⁴. The New Weird is particularly interesting in the context of postcriticism since the unexplained weirdness and the strange storyworlds that are created cannot always be explained via conventional tools in the literary analysis arsenal. For example, there is rich potential for suspicious or political readings of New Weird texts, but I argue that the immersive potential of these storyworlds is more readily explored from a starting point that views these texts as deliberate attempts at pushing textual envelopes and crossing boundaries.

The New Weird has rightly gained increased scholarly attention in recent years although it remains a fringe topic, similar to how the genre itself exists on the fringes. In *The New Cinematic Weird: Atmospheres and Worldings* (2021), Steen Christiansen sees a direct link between atmosphere and the Weird and acknowledges how the two are inseparable and have been so ever since the Old Weird.

Weird fiction, then, may be identifiable as working through atmosphere more than specific generic traits, devices, or conventions. Understanding weird fiction in terms of atmospheres is literally as old as weird fiction itself. Edgar Allan Poe understood atmosphere as the essence of literature in his 1846 essay “The Philosophy of Composition”; in 1934’s “Notes on Writing Weird Fiction,” H. P. Lovecraft explicitly wrote, “I always try very carefully to achieve the right mood and atmosphere.” Let us take seriously what these writers and critics insist on – that the weird is a matter of atmosphere and feeling.⁵

It is difficult to talk about the New Weird without juxtaposing it with the Old Weird, particularly Poe and Lovecraft. As Christiansen argues, feeling and atmosphere are key components, but these are intangible; given the history and development of the New Weird, a degree of intangibility is to be expected. However, attempts have been made at more clearly defining what constitutes the New Weird. Kate Marshall argues in “The Old Weird” (2016) that the New Weird is a blend of post-cyberpunk and transgressive horror: “The ‘New Weird’ is a genre category that has been adopted by a group of writers of post-cyberpunk speculative fiction and what they call “[t]ransgressive horror”⁶. Although numerous New Weird texts use what might be described as post-cyberpunk, several of the most significant New Weird texts, including *The City & The City*, borrow more heavily from other traditions, including cosmic horror and science fiction. This speaks to how difficult it is to grasp what the New Weird is. Roger Luckhurst argues in “The Weird: A Dis/orientation” (2017) that we must understand the ‘elusiveness of the weird’ as part of the genre.

I want to acknowledge the difficulty and elusiveness of the weird, a genre that dissolves generic glue, a category that defies categorisation, and that by definition

4 Cf. Elizabeth S. Anker, and Rita Felski, eds. *Critique and Postcritique*. Durham: Duke University Press, 2017.

5 Steen Christiansen. *The New Cinematic Weird: Atmospheres and Worldings*. Lanham: Lexington Books, 2021, p. 16.

6 Kate Marshall. “The Old Weird.” *Modernism/Modernity* 23, no. 3 (2016): p. 636.

escapes the containment of the act of 'introduction'. The weird reveals the best iterations of itself in the way it disorients any simple route map through the territory.⁷

This disorientation seems an apt point of departure for further discussions since it pertains to both the genre itself and the notorious difficulty in defining it, and it is relevant for New Weird literature which itself seems to deliberately want to disorientate and make-new. When the Weird has been figured out, it morphs and weirds into something new once again. The Weird is a constantly evolving textual mode; one that is inherently resistant to clear-cut definitions and limitations. This is also noticeable when looking at Lovecraft, a major figure in the retroactively-defined Old Weird. In his philosophy of writing, the idea of atmosphere and dread is treated with utmost seriousness to achieve emotional involvement and reactions.

The true weird tale must have something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain – a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space.⁸

Part of Lovecraft's goal here is to differentiate between the ghost tale (a popular genre in his time) and the pseudo-scientific cosmic tales that Lovecraft was interested in. In many ways, what made Lovecraft so impactful was taking a prevalent idea at the time, namely that humans were at the center of the universe, and turning that on its head by making humans insignificant and meaningless in a cosmic perspective. This was achieved through the blend between atmosphere and the horrific creatures that Lovecraft invented; these creatures existed long before mankind came into being and are often beyond human comprehension, and this focus on 'incomprehension' is now a central feature in the New Weird though it manifests in ways that differ significantly from Lovecraft's approach. Luckhurst echoes the importance of atmosphere and points out that Lovecraft, "insisted that the weird was an effect of 'atmosphere,' a 'vivid depiction of a certain type of human mood,' it was never tied to a fixed typology and continually slipped category"⁹. Developing this line of argumentation further, Luckhurst is also a proponent of thinking of the Weird as a *mode*: "It is better to think of the weird as an inflection or tone, a *mode* rather than a *genre*"¹⁰. The same is argued in his article "American Weird" (2015) where he states that the Weird is, "less a

7 Roger Luckhurst. "The Weird: A Dis/Orientation." *Textual Practice* 31, no. 6 (19 September 2017): p. 1042.

8 H.P. Lovecraft. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications, 1973, p. 15.

9 Roger Luckhurst. "The Weird: A Dis/Orientation." *Textual Practice* 31, no. 6 (19 September 2017): p. 1043.

10 *Ibid.* p. 1045.

genre than a *mode*, far more expansive and supremely difficult to demarcate”¹¹. Genre categorizations seem dangerous or limiting perhaps because speculative fiction almost by definition expands genres and constantly both consciously and subconsciously seeks to subvert whatever genre assumptions, expectations, and conventions exist. In large part, these subversions occur through worldbuilding and the resultant atmosphere.

Jeff VanderMeer is well-known for his contributions to scholarly work on the Weird and for his own creative work within the genre, including *The Southern Reach* trilogy (2014), *Borne* (2017), and *Dead Astronauts* (2019). Together with Ann VanderMeer he edited *The New Weird* (2008)¹², which is a helpful starting point since this book attempts to tackle some of the major issues concerning the Weird, and it provides useful background information and context. They identify that the Weird has existed for a long time, but that Miéville’s successful novel *Perdido Street Station* (2000) played a significant role in catapulting the Weird into new spheres of popularity.

The publication of Miéville’s *Perdido Street Station* in 2000 represented what might be termed the first commercially acceptable version of the New Weird, one that both coarsened and broadened the New Weird approach through techniques more common to writers like Charles Dickens, while adding a progressive political slant.¹³

The political slant they reference is evident in almost all Miéville’s writing, but the political dimension in Miéville’s writing is much more pronounced than what we might find in the work of other authors. In their introduction, they provide further information concerning the Weird which touches on several important aspects including the development of the genre.

Weird fiction – typified by magazines like *Weird Tales* and writers like H. P. Lovecraft or Clark Ashton Smith back in the glory days of the pulps – eventually morphed into modern-day traditional Horror. “Weird” refers to the sometimes supernatural or fantastical element of unease in many of these stories – an element that could take a blunt, literal form or more subtle and symbolic form and which was, as in the best of Lovecraft’s work, combined with a visionary sensibility. These types of stories also often rose above their pulp or self-taught origins through the strength of the writer’s imagination.¹⁴

There remains a constant relationship between the Weird and horror. This partly has to do with the alien nature of the Weird, and the necessity of providing

11 Roger Luckhurst. “American Weird.” In: G. Canavan & E. Link (Eds.), *The Cambridge Companion to American Science Fiction*. Cambridge 2015 (Cambridge Companions to Literature), pp. 194-205, p. 203.

12 Ann VanderMeer, and Jeff VanderMeer, eds. *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications, 2008.

13 *Ibid.*, p. xi.

14 *Ibid.*, p. ix.

alienating elements which are able to produce this feeling and atmosphere of *weirdness*. Although *The City & The City* produces its weirdness in a different manner, namely by taking a logical impossibility to extreme heights, a significant portion of Weird stories nevertheless contain strong horror aspects. These aspects, particularly since they rarely rely on body horror, also establish an emotional connection which is a prerequisite for immersion. As per Mark J. P. Wolf's arguments about the emotional component of worldbuilding in *Building Imaginary Worlds* (2012), even the most outlandish storyworlds must have recognizable emotional realism¹⁵. This emotional realism in conjunction with other worldbuilding structures, including Wolf's ideas on invention¹⁶, completeness¹⁷, and consistency¹⁸, remain central regardless of the other foundations on which a storyworld is built¹⁹.

As observed in "UnIntroduction: China Miéville's Weird Universe", "Miéville's scholarly interest in international law can be traced in several of his novels"²⁰ – for example jurisprudence in *Perdido Street Station* (2000)²¹, maritime law in *The Scar* (2002), the heavy focus on striking and its implications in *Kraken* (2010), numerous invoked laws in *Embassytown* (2011), and references to sea and land laws in *Railsea* (2012). This provides material for interpretations focused on the political landscape of Miéville's texts. While my focus in this article is the construction and plausibility of his storyworld, I fully acknowledge that part of the strength and beauty of Miéville's work lies in the blend between creative weirdness rooted in contemporary political issues. In a 2005 interview with *Believer Magazine*, Miéville acknowledges the role of politics in his worldbuilding but stresses that it is not the sole pillar on which his writing rests: "I've invented this world that I think is really cool and I have these really big stories to tell in it and one of the ways that I find to make that interesting is to think about it politically. If you want to do that too, that's fantastic. But if not, isn't this a cool monster?"²²

We notice here the duality inherent in much New Weird writing, namely that it houses immense creative depth and very often complexity in which multifaceted issues are explored. The politics that Miéville makes real in his fiction are a driving force that informs both his storyworld and the plots therein, but it is

15 See Mark J. P. Wolf. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2012.

16 *Ibid*, p. 34

17 *Ibid*, p. 38

18 *Ibid*, p. 43

19 See Mark J.P. Wolf. *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. New York: Routledge, 2018.

20 Edwards, Caroline, and Tony Venezia. "Unintroduction: China Miéville's Weird Universe." In: *China Miéville: Critical Essays*, 2015, p. 12.

21 See also: Dennis Friedrichsen. "Evoking Empathy in China Miéville's *Perdido Street Station*". *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* (2018), p. 195-216.

22 Lou Anders. "An Interview with China Miéville." *Believer Magazine*, 2005. <https://www.thebeliever.net/an-interview-with-china-mieville/>.

crucial, as he also argues, that these stories can also be enjoyed by focusing on the weird and the monsters. For the sake of immersion, it is less important whether engagement with the text happens as an effect of engaging with the text's politics or its monsters – if the result is immersive and the storyworld is well-realized, then a reader will find something worth their time.

One of the most interesting contributions in *The New Weird* (2008) is the definition of the mode; it is a helpful starting point and includes numerous aspects of the New Weird that are crucial for further analysis because it helps pinpoint how the New Weird departs from more established genres.

New Weird is a type of urban, secondary-world fiction that subverts the romanticized ideas about place found in traditional fantasy, largely by choosing realistic, complex real-world models as the jumping off point for creation of settings that may combine elements of both science fiction and fantasy. New Weird has a visceral, in-the-moment quality that often uses elements of surreal or transgressive horror for its tone, style, and effects – in combination with the stimulus of influence from New Wave writers or their proxies (including also such forebears as Mervyn Peake and the French/English Decadents). New Weird fictions are acutely aware of the modern world, even if in disguise, but not always overtly political. As part of this awareness of the modern world, New Weird relies for its visionary power on a “surrender to the weird” that isn't, for example, hermetically sealed in a haunted house on the moors or in a cave in Antarctica. The “surrender” (or “belief”) of the writer can take many forms, some of them even involving the use of postmodern techniques that do not undermine the surface reality of the text.²³

The inclusion of Mervyn Peake is interesting here because Peake's *Gormenghast* (1946-1959) employs many of the worldbuilding elements that the Weird also draws on, such as emphasizing the importance of borders, unexplainable geography, odd characters, and endogenous plots. VanderMeer's explanation of the New Weird and the particular type of surrender it requires is vital in the context of immersion. What is also highlighted includes the ‘visceral’ and ‘in-the-moment’ quality of the New Weird, and these speak to the presence of New Weird texts. There exists an immediateness to these types of storyworlds that must be experienced without a suspicious and pre-packaged starting point, not least since these texts are not always sure to provide clear-cut answers about either their content, form, or structure. While New Weird texts still need (to a degree) to establish ontological and foundational rules that govern the storyworld, there is less need for overt exposition or explanation. The Weird elements are justified by their very existence alone. In their article titled “Introduction: Old and New Weird” (2016), Benjamin Noys and Timothy S. Murphy touch on the same issues when they argue that Weird fiction

[...] generates its own distinctive conventions and its own generic form, but it remains an unstable construction. This unsettling transnational hybrid of science

23 Ann VanderMeer and Jeff VanderMeer, eds. *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications, 2008, p. xvi

fiction, horror, and fantasy was born in the hothouse of late-Victorian and Edwardian low culture and reached maturity in the “pulp modernism” of H. P. Lovecraft.²⁴

They underscore an earlier point here too, namely that the Weird is an amalgamation of several existing genres that share relatively specific literary starting points. Miéville himself has often contributed to discussions about literature. In his confusingly-titled article “From M. R. James and the Quantum Vampire: Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or or?” (2008), he refers to the Weird as *ab-canny* rather than *uncanny*.

The Weird entities have waited in their catacombs, sunken cities and outer circles of space since aeons before humanity. If they remain it is from a pre-ancestral time. In its very unprecedentedness, paradoxically, Cthulhu is less a ghost than the arche-fossil-as-predator. The Weird is if anything *ab-*, not *un-*, *canny*.²⁵

Although the *abcanny* is not defined clearly by Miéville here, it seems to refer to a realm outside of human perception; this would be consistent with Lovecraft's work and the ideas behind cosmic horror. The *abcanny* as such refers to something non-human. This is contrasted with, for example, ghost stories, which are grounded in human experience vis-à-vis the necessity for ghosts to have once been living. The entities of the Weird, including locations and creatures, belong to a different category. As we shall, the weird location in *The City & The City* is a representative example of the types of experiments that the New Weird is by now known for and which often results in complex storyworlds with evocative atmospheres.

Miéville has stated that he considers the Weird a deliberate blend of science fiction, fantasy, and horror. This conscious awareness of the intersection of these genres is exactly what makes it an evolution of known genres. As Marie-Laure Ryan has argued, we can talk of genre when several texts share the same ontological rules²⁶. However, Miéville's texts are different enough, with aspects and stylistic choices from some existing genres, that the relatively new category of New Weird ultimately gives us some direction. While his Bas-Lag novels all encompass elements from fantasy, science fiction, horror, and steampunk, *The City & The City* is less overt in its use of the fantastic²⁷. In fact, it may be argued that the novel carries no element of speculative fiction at all because the dominant feature of the story, the issue concerning the two cities, relies exactly on a deliberate and conscious mental process on the part of the characters that is

24 Benjamin Noys, and Timothy S. Murphy. ‘Introduction: Old and New Weird’. *Genre* 49, no. 2 (July 2016): p. 117.

25 “From M. R. James and the Quantum Vampire: Weird; Hauntological: Versus and/or and and/or Or?” *Collapse IV* (2008): p. 113.

26 Cf. Marie-Laure Ryan. “Ontological Rules.” In: *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, edited by Mark J. P. Wolf, p. 74-81. New York: Routledge, 2018.

27 Cf. Annette Simonis. *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur: Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 220). Heidelberg: Winter, 2005.

strange but not inconceivable. There is no magic, *novum*²⁸, uncanny suspense, Romantic sublime, or similar textual mechanics. In this way, *The City & The City* marks an interesting departure from Miéville's speculative fiction stories and deliberately ventures into crime fiction, noir, the police procedural, and the hard-boiled detective narrative. Miéville specifically thanks Raymond Chandler in the book's acknowledgements, and the influence of Dashiell Hammett, author of hard-boiled detective fiction, is palpable as well. Unsurprisingly, although his presence is notoriously difficult articulate, Kafka also inspired *The City & The City*, and these influences help illustrate how the narrative is not just a hard-boiled detective narrative or simply a story with the unexplained and exhausting bureaucracy typically associated with Kafka, but rather a combination that draws on a multitude of sources. Although *The City & The City* is not overtly interested in (negative) societal development, we can usefully see how both Orwell's *1984* (1949) and Huxley's *Brave New World* (1932) construct storyworlds similar to *The City & The City* in that they draw on potentialities (doublethink and Soma) that significantly affect storyworld and characters.

There is, then, a clear disjunction between Miéville's weird fiction and the crime narrative elements in *The City & The City*, and this also marks a differentiation from Miéville's other novels. Carl Freedman argues in "From Genre to Political Economy: *The City & The City* and Uneven Development" that Miéville's novel distinguishes itself from conventional hard-boiled detective narratives by expanding reality rather than limiting it²⁹. A generic textual mechanic in detective fiction is the assumption that there is *less* to reality than what appears in the plot, and therefore there are few entirely new elements and certainly nothing *weird*; here, naturally, is where Miéville turns the genre upside down. As Freedman argues, "[...] they [weird fiction] incline, in various ways, to suggest reality to be richer, bigger, stranger, more complex, more surprising – and, indeed, *weirder* – than common sense would suppose".³⁰ Perhaps more precisely, the weird expands the storyworld which then affects reality. In this way, the New Weird is able to infuse existing genres with an aesthetic feel and additional dimension that is distinct from science fiction and fantasy and thereby contributes with a creative invigoration and re-imagination of established genres or textual modes.

It is characteristic of Miéville that his stories contain numerous details pertaining to general human activities and that he expands his storyworlds through explanations and explorations of economic, intellectual, political, artistic, sexual, and interpersonal situations and thereby creates not only a sense of depth and coherence, but also of relevance and applicability. The New Weird expands upon reality and existing genres; this highlights how speculative fiction is not merely

28 See Darko Suvin. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

29 Carl Freedman. "From Genre to Political Economy: Miéville's *The City & The City* and Uneven Development." In: *Art and Idea in the Novels of China Miéville* 13 (2015), p. 85-104, 2015.

30 *Ibid*, p. 86

escapist but subversive in its immersion strategies. Because Miéville draws on generic traditions and deliberately seeks to challenge existing tried-and-tested approaches to storytelling, it is somewhat difficult to appreciate his efforts without understanding existing generic traditions. For example, part of the appeal of *The City & The City* is how mystery and police procedural mix with logical impossibility and weirdness. Here, I understand logical impossibility as a narrative choice and generic convention that goes beyond more obvious examples, such as magic and faster-than-light travel. Jan Alber writes about this in “Logical Contradictions, Possible Worlds Theory, and the Embodied Mind” where narrative impossibilities drive interpretation³¹. While we logically understand certain situations as contradictory or impossible, such as the city-spatial concept in *The City & The City*, they evoke emotions of uneasiness, confusion, fright, fear, joy, pleasure, and drive interpretation and narrative engagement. This also has significant implications for immersion since these emotions encourage participation and necessitate involvement on affective levels as well as logical levels that analyze and contextualize worldbuilding. As we shall see in the following, the construction and worldbuilding in *The City & The City* is complex but also becomes the central aspect that drives the novel and its atmosphere.

The City & The City is a *doppelgänger* narrative that draws on multiple literary genres and makes use of ontological uncertainty to create a complex yet strangely plausible storyworld driven by a noir police procedural storyline. Partly inspired by Bruno Schulz’s work in *The Street of Crocodiles* from 1934³² that Miéville cites in the novel’s epigraph, the textual *doppelgänger* is expanded and explored in the context of the post-Soviet probably-but-not-definitely Eastern European twin-cities of Ul Qoma and Beszel. The textual mechanism that drives *The City & The City* concerns these two city-states, which occupy the same geographical location but have their own distinct cultures and political systems. History is provided via references to an event called “the Cleavage”, which split the cities but left a number of streets and locations that are shared by both cities. These shared locations – where the same street has one name in Ul Qoma and another in Beszel – are “crosshatched”, and citizens must dutifully *unsee* inhabitants of the neighboring city. The surreal is combined with an urban Gothic aesthetic and an imaginative reconfiguration of the police procedural, but unlike similar narratives, Miéville places the surreal and weird in the material world often in the shape of grotesque characters or, in the case of *The City & The City*, in a logical impossibility made real. On a plot level, *The City & The City* follows Inspector Tyador Borlú, employed in Beszel’s Extreme Crime Squad, who is tasked with investigating the murder of an international doctoral student Mahalia Geary, whose body is found dumped in the streets of Beszel. Inspector Borlú’s investigation reveals Mahalia Geary’s affiliation with political factions in both

31 Alber, Jan. ‘Logical Contradictions, Possible Worlds Theory, and the Embodied Mind’. In *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, edited by Alice Bell and Marie-Laure Ryan, 157-78. *Frontiers of Narrative*. Lincoln ; London: University of Nebraska Press, 2019.

32 Released in English in 1963.

Beszel and Ul Qoma, as well as her interest in the fabled third city, Orciny, that supposedly exists in the uncertain liminal areas between Beszel and Ul Qoma. Much of the storyworld is experienced through Inspector Borlú and his direct traversing through the streets of both cities, and thus he becomes both a participant in and an observer of the Gothic and weird urban landscape. Not only his point of view, but also his opinions and subjective experiences shape the reading experience.

Thematic tension relies on the plausibility of Beszel and Ul Qoma, each city possessing a unique culture, people, language, style of dress, and architecture. The uniqueness of each city drives the aesthetics of the novel and the atmosphere of its worldbuilding. The uncertainty concerning Orciny also creates tension for both characters and the reader; characters unveil the history and theory of Orciny gradually, while readers have the additional challenge of comprehending the philosophical and political implications of the existence of the mysterious and controversial third city. The inhabitants of Beszel and Ul Qoma must consciously unsee inhabitants of the other city lest they commit Breach and thereby invoke the attention and harsh swift judgment of the mysterious and powerful police force also known as Breach. Unseeing is the conscious and subconscious process of ignoring, or not even registering, people in the neighboring city; this is important because the two cities are considered separate and even international entities. Inhabitants must uphold the seemingly illogical but crucial status quo that preserves the autonomy of each city. For regular citizens, unseeing is mostly important in the crosshatched streets where citizens from both cities exist simultaneously. The crime of failing to unsee inhabitants of the other city is punished severely by Breach (although we never fully learn what exactly happens to offenders), and the Breach entity in itself has significant ontological implications for crossing particular boundaries in the novel. In a talk from 2016, Miéville refers to the making-real of the impossible situation in *The City & The City* as a ‘social logic’³³; the characters take this social logic for granted, and readers must attune to it which happens through the characters and their perception of the two cities and the social logic which enables the impossible-possible situation of Ul Qoma and Beszel existing in the same space. Miéville stresses that this is not an ‘impossible social logic’ but merely an ‘extrapolated social logic’. The situation is simultaneously absurd and surreal but also, for the inhabitants of the two cities, completely commonplace.

The status of a storyworld is most easily discussed in terms of ontology. As far as a possible worlds perspective is concerned, invented storyworlds may be placed at variable ‘distances’ from the real world. Because our point of reference is always in the real world, we can usefully think of storyworlds and distance. For example, Tolkien’s *The Lord of the Rings* (1954-1955) is a secondary world with many modifications and inventions compared to the actual world. In contrast, *The City & The City* is similar to our reality; thus, employing Ryan’s principle

33 ZVWS FICTION: “China Miéville”, uploaded by Helen Zell Writers’ Program Oct 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=HBf28LBGss0&t=1584s> minute 39:00. (Last accessed 22.10.2022.)

of minimal departure³⁴, *The City & The City* is less far removed from the real world. This means that while the logical impossibility in *The City & The City* is complex, the framework for the rest of the storyworld is more easily understood and contextualized because it mirrors the real world.

A recurring issue in *The City & The City* concerns how motorists must unsee drivers from the other city while also paying attention to them in order to avoid accidents. Additionally, the process of unseeing must be actively learned. While natives of both cities gain the skill early in their lives, tourists must be trained and pass an exam before they are allowed to visit, thus stressing the cultural, legal, and political importance of unseeing in the storyworld and the coterminous nature of the cities. The importance of unseeing being a learned skill is stressed several times in the novel.

The early years of a Besz (and presumably an Ul Qoman) child are intense learnings of cues. We pick up styles of clothing, ways of walking and holding oneself, very fast. Before we were eight or so most of us could be trusted not to breach embarrassingly and illegally, though licence of course is granted children every moment they are in the street.³⁵

Such information is necessary for the reader to appreciate the difficulty in unseeing as it is not an innate ability. It is hard to miss the commentary on social constructivism, both concerning the process of unseeing, and borders. Such constructs may seem abstract and arbitrary, especially in situations where two cities are divided for reasons few people even seem to remember; the passing references to “the Cleavage” give readers nothing concrete to hold on to, but textually it leaves an important gap that readers can weave rationalizations around. On a long enough timeline, the details surrounding any event become murky. Therefore, it does not hurt the storyworld construction that Miéville is not explicit about how, when, and why the two cities were cleaved apart. As critical texts on the New Weird revealed, Miéville’s interest in these constructions fits well with the overall conventions in the New Weird. Additionally, Miéville uses instances of breach(ing) to establish the two city cultures and to highlight their differences – including their differing atmosphere despite the shared physical space. In an early example of this, we see how a description of breach and the storyworld workings take on the equally important function of describing certain characteristics of inhabitants in the cities.

Most of those around us were in Beszel so we saw them. Poverty deshaped the already staid, drab cuts and colours that enduringly characterise Besz clothes – what has been called the city’s fashionless fashion. Of the exceptions, some we realised when we glanced were elsewhere, so unsaw, but the younger Besz were also more colourful, their clothes more pictured, than their parents.³⁶

34 See Marie-Laure Ryan. „Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure.” *Poetics* 9, no. 4 (August 1980): 403-22. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(80\)90030-3](https://doi.org/10.1016/0304-422X(80)90030-3).

35 China Miéville. *The City & the City*. London: Pan Books, 2011, p. 80.

36 *Ibid.*, p. 21.

Phrases like “poverty deshaped”, “staid, drab cuts”, and “fashionless fashion” evoke an aesthetic that fuels the particular immersion that at the same time conveys imagery of Beszel reminiscent of post-soviet Eastern Europe. It produces a vivid atmosphere that enables a clear differentiation between the two cities. It is easy to imagine the bleak, gray, multistory buildings, unadorned and devoid of charm in their utilitarian function; mental images that correlate with Anglophone perception of communist-era neighborhoods that stand in stark contrast to the capitalistic yankee-dollar wealth and color of Ul Qoma. The austerity of Beszel, particularly compared with Ul Qoma, drives immersion by placing it in a cultural, societal, but also aesthetic context that guides reader assumptions and enables potential reading experiences that become important facets of the novel. By linking Beszel closely to post-soviet societies, Miéville uses a pre-existing framework to assist his worldbuilding and is free to write more specifically about the particularities of each city. This is different from other styles of secondary world creation where cities must be more carefully built from the ground up, such as New Crobuzon in Miéville’s *Perdido Street Station* (2000). Comparatively, few things need to be pointed out explicitly about the level of technology, society, culture, and community because Beszel is rooted in the real world, and Miéville can trust readers to automatically fill in storyworld gaps³⁷.

Readers – just like inhabitants in the two cities – must learn that the only major similarity between the two cities is their location. This is further stressed when radical political factions, either in favor of unifying the two cities or keeping them separated, are introduced. Some of the major factions in *The City & The City* include the Extreme Crime Squad Inspector Borlú works for; the mysterious police force Breach; the so-called unifactionists, or ‘unifs’, who work to unite the two cities; the nationalists, who want to further the interest of the individual city they belong to; and outside third parties that have a business interest in the cities (as is revealed late in the story). The influence of Breach is stressed multiple times, and its status even as a religion leaves no room for doubt about its power: “There is no theology so desperate that you can’t find it. There is a sect in Beszel that worships Breach. It’s scandalous but not completely surprising given the powers involved. There is no law against the congregation, though the nature of their religion makes everyone twitchy”.³⁸ Although Breach is not a religion, it nevertheless speaks to its power that certain citizens worship it. Mysterious power breeds fear and a strange allegiance. Generally, shadowy underground factions with radical agendas are a recurring aspect in most Miéville novels, and the tension that arises from these factions attempting to further their agendas highlights the endogenous nature of the plot.

The endogenous plot is a specific example of a textual driving force that differs markedly from much conventional fantasy where external events kick-start the story and catapult hesitant or unwilling characters onto the path of Campbell’s

37 Cf. Lubomír Doležel. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Parallax Re-Visions of Culture and Society. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.

38 China Miéville. *The City & the City*. London: Pan Books, 2011, p. 46.

famous hero's journey³⁹. In most of Miéville's stories the plot arises from within; no sudden outside force compels characters into action. In other words, there is a stark difference between Inspector Borlú finding a body and seemingly continuing his regular job and the intrusive phenomenon often employed in other narratives where sudden disturbances kickstart the narrative. While finding a dead body is a type of intrusion, it does not exist on the same scale as similar adventure-starting events, especially when we consider that Inspector Borlú probably deals with ghastly events often and as such it is not outside of the character's regular horizon of possibilities. A logical impossibility in the context of *The City & The City* simply a starting point and not a constant or unchangeable element. For Beszel and Ul Qoma, whose relationship at first seems strange, the impossibility becomes plausible in the narrative. It eventually no longer provokes a reaction because the impossible construction becomes accepted within the story's framework. Once we have familiarized ourselves with the idea of the overlap between the two different architectures and societies in more or less the same space, everything that is a result thereof, such as unseeing, crosshatched streets, breaching and Breach, all seem plausible and convincing once the given presuppositions have been accepted. Empirical experience available to modern readers may well include other examples of such parallel or divided societies (such as Berlin before 1989), which then makes the concept in Miéville's book less far-fetched. While the use of borders in literature generally is very common, and especially fantasy literature makes use of tangible borders in the form of mountain chains, rivers, or even magical barriers, the pseudo-barrier in *The City & The City* is constructed based on ideology and perception. The spatial coexistence of the two cities works effectively exactly because the fictional setting and the two societies take the idea of their coexistence extremely seriously. Alber argues that, "our emotional reactions to logical contradictions serve as a first orientation or 'protointerpretation': it is because of our bodily reactions that we deal with logical impossibilities in the first place"⁴⁰. This creates an opportunity to consider the phenomenological knowledge from Felski's *Uses of Literature*, where her notion of literary shock is useful for analyzing *The City & The City*. At some unspecified point during a reading of Miéville's book (which may vary from reader to reader), readers will realize that the two cities are in fact not separate but occupy the same space, and this particular shock is linked to Alber's bodily reactions. Shock in literature does not exclusively have to deal with the gruesome or grotesque (although this is most common), and *The City & The City* is an example of this exactly because it is not particularly violent. Felski observes that our contemporary culture no longer very easily gets shocked: "We are now immune to the shocking insofar shock itself has become

39 See Joseph Campbell. *The Hero with a Thousand Faces*. 1. Princeton/Bollingen paperback print., 3. print. Bollingen Series 17. Princeton, NJ: Univ. Press, 1973.

40 Jan Alber. "Logical Contradictions, Possible Worlds Theory, and the Embodied Mind". In: *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, edited by Alice Bell and Marie-Laure Ryan, Lincoln ; London: University of Nebraska Press, 2019, p. 157-78. (Frontiers of Narrative.)

routine; we inhabit a world of frenetic change and frantic rhythms, immersed in a culture that is driven by an insatiable demand for novelty and sensation”⁴¹. It is exactly here that *The City & The City* as well as the New Weird reveals part of its strength. Felski argues that a cultural hunger for explicit material progressively makes producing shock more difficult. Strange aesthetics, new configurations of existing modes of storyworld construction, and off-kilter worldbuilding are shocking because they challenge our relationship to a given text and the genre(s) to which it belongs. Whether readers are immersed or absorbed, the pure weirdness provides an effective punch insofar as the storyworld does not fall flat.

Through tangible applicability or parallels that even the novel itself touches upon – when obvious comparisons between Beszel and Ul Qoma and East and West Berlin as well as with Jerusalem are made – the logical impossibility becomes an actual possibility less far-fetched than initial reactions may assume. Interestingly, Miéville makes use of what happened in Berlin to both stress the real-world potential of split cities as well as highlighting that Beszel and Ul Qoma are not merely divided-but-same, but entirely separate entities. As readers learn, Inspector Borlú once attended a conference on “Policing Split Cities” and talks about it with Corwi, his colleague:

‘They had sessions on Budapest and Jerusalem and Berlin, and Beszel and Ul Qoma.’ ‘Fuck!’ ‘I know, I know. That’s what we said at the time. Totally missing the point.’ ‘*Split* cities? I’m surprised the acad let you go.’ [...] ‘My super said it wasn’t just a misunderstanding of our status it was *an insult to Beszel*.’⁴²

There is no uncertainty concerning their perception of Beszel and Ul Qoma: they are not merely split, and operating based on an assumption that they are is failing to understand the political realities of the situation. Not considering Beszel and Ul Qoma as individual cities is considered not only factually incorrect but even insulting and this helps readers understand why unifactionists and nationalists are so intensely devoted to their respective causes.

Acknowledging the real-world presence of situations comparable to that in *The City & The City* helps establish the cities as plausible, not least when an affective response is all but certain. While shock in Felski’s theory mostly concerns violent and visceral moments in literature, I argue that the seemingly harmless hard-boiled narrative in *The City & The City* that suddenly becomes invaded by weird elements causes a kind of shock that engross readers in the narrative. It is not just a question of following the plot, but also of understanding the narrative in light of the storyworld with its implications and limitations. *The City & The City* effectively challenges our perception of what may be (or become) real, or indeed of what has already happened in the past, and this shaking up of the psyche and evoking an affective response is part of the potential. It is primarily through the uneasiness and anxiety evoked through the social and

41 *Uses of Literature*. Blackwell Manifestos. Malden, MA ; Oxford: Blackwell Pub, 2008, p. 107.

42 *The City & the City*. London: Pan Books, 2011, p. 90-91, emphasis original.

political context that a Gothic atmosphere is created. In contrast, the murders and deaths are less impactful and not particularly shocking given the preponderance of violence in similar texts. Although descriptions of Mahalia Geary's corpse are vivid, her death means little initially because there is no reader-relationship established yet. Geary's death is introduced at the very beginning of the novel, and she functions as a curiosity cue, delivering little shock despite the fact that her corpse is gruesome. Geary's death is simply meant to propel the story forward in the beginning. Additionally, given the genre expectations connected to the conventional police procedural, some manner of mystery or murder early on is an expected trope.

She lay near the skate ramps. Nothing is still like the dead are still. The wind moves their hair, as it moved hers, and they don't respond at all. She was in an ugly pose, with legs crooked as if about to get up, her arms in a strange bend. Her face was to the ground. A young woman, brown hair pulled into pigtails poked up like plants. She was almost naked, and it was sad to see her skin smooth that cold morning, unbroken by gooseflesh. She wore only laddered stockings, one high heel on.⁴³

It is noteworthy that this description does not fit Felski's ideas about literary shock. Instead, it sets the tone and scene for what is to come. When readers eventually uncover the realities of her murder and the social and political context, uneasiness and fantastical elements create a type of shock particular to weird fiction not found in generic whodunnit narratives. Baggage-laden notions such as defamiliarization, transgression, and dislocation do not quite capture the particular shocking sensory stimulant Felski references. In *The City & The City*, the mix of murder mystery and the progressive discovery of the storyworld peculiarities drive immersion. We may look at the first instance of unseeing in the novel to illustrate how the process is gradual and perhaps vague for outsiders.

Rackhaus said something that I ignored. As I turned, I saw past the edges of the estate to the end of Gunterstrász, between the dirty brick buildings. Trash moved in the wind. It might be anywhere. An elderly woman was walking slowly away from me in a shambling sway. She turned her head and looked at me. I was struck by her motion, and I met her eyes. I wondered if she wanted to tell me something. In my glance I took in her clothes, her way of walking, of holding herself, and looking. With a hard start, I realized that she was not in Gunterstrász at all, and that I should not have seen her. Immediate and flustered I looked away, and she did the same, with the same speed. [...] When after some seconds I looked back up, unnoticing the old woman stepping heavily away, I looked carefully instead of at her in her foreign street at the facades of the nearby and local Gunterstrász, that depressed zone.⁴⁴

This is the first instance of *The City & The City* establishing that the differences between Beszel and Ul Qoman citizens can be noticed in their manner of walking, dressing, and holding themselves. This illuminates the differences between

43 Ibid., p. 3-4.

44 Ibid., p. 14.

the two, although Miéville never elaborates on exactly how they walk and dress differently, and the severity of both Inspector Borlú and the old woman's reactions early on provide a tangible example of a process that at this point in the novel is still mysterious and unclear. This is also an early example of the novel moving away from classic murder investigation to a narrative that also encompasses speculative and weird aspects. Felski seeks to valorize literature's power to disturb, and speculative fiction readily provides the kind of *Stoss* Heidegger proposed – the figurative blow to consciousness that texts can provide by challenging or shattering expectations and the taken-for-granted. This unique quality of storyworlds in this context is amplified by the existence of unique atmospheres that are evoked through worldbuilding. The creeping realization that something is amiss in scenes like the one quoted underscore what Gumbrecht, Böhme, and Christiansen argue in the context of literary atmospheres, namely that these moments must be *felt* and *experienced*.⁴⁵

The few details pertaining to language in the novel serve the dual purpose of establishing the post-soviet eastern Europe aesthetic as well as giving the cities themselves an identity. It would be less convincing if the cities spoke the same language and the divide might seem arbitrary; language shapes reality and is a vital part of culture; Besz and Illitan being so different drives home how unique each city is despite their shared location. This is part of the cultural realm of worldbuilding⁴⁶. A reader can (and must) imagine the problems such a situation might create, and for this to be successful Miéville does not have to spend considerable effort on creating the languages; the illusion is enough.

If you do not know much about them, Illitan and Besz sound very different. They are written, of course, in distinct alphabets. Besz is in Besz: thirty-four letters, left to right, all sounds rendered clear and phonetic, consonants, vowels and demivowels decorated with diacritics – it looks, one often hears, like Cyrillic (though that is a comparison likely to annoy a citizen of Beszel, true or not). Illitan uses Roman script. That is recent.⁴⁷

As we learn early on, Inspector Borlú does not narrate or communicate in English. When he meets Mahalia Geary's parents, we learn that he does know some English, but it is his second or third language, and this creates narrative distance to the storyworld that usefully establishes Beszel as foreign regardless of how similar it may seem to real countries or cities. Concerning the principle of minimal departure, the construction and descriptions of the languages illuminates how similar they are to existing languages (unlike many languages in fantasy

45 See Gernot Böhme. *Aesthetics of Atmospheres*. Taylor and Francis, 2016. See also Hans Ulrich Gumbrecht and Erik Butler. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, 2020, and Steen Ledet Christiansen. "Atmospheres and Science Fiction". Edited by Anezka Kuzmicova. *Cogent Arts & Humanities* 6, no. 1 (1 January 2019): 1686799.

46 Cf. Mark J.P. Wolf. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2012.

47 China Miéville. *The City & the City*. London: Pan Books, 2011, p. 50.

literature which are made-up) and thus how minimally we have departed from the real world. Miéville uses both Besz and Illtian, as well as brief comments about the cities and their shared history, to establish a coherent storyworld that not only has its own rules and internal logic, but also a shared past; this provides context and guides readers towards important answers to questions such as how the two cities were split. Since Inspector Borlú is a police officer and not a historian, readers cannot expect him to provide exact information about historical matters. As such, the narrator usefully limits the type of information that characters provide and are expected to provide; this is usual for homodiegetic narrators in detective fiction. We are afforded a glimpse of history after the languages have been described.

Beszél's dark ages were very dark. Sometime between two thousand and seventeen hundred years ago the city was founded, here in this curl of coastline. There are still remains from those times in the heart of the town, when it was a port hiding a few kilometres up the river to shelter from the pirates of the shore. The city's founding came at the same time as another's, of course. The ruins are surrounded now or in some places incorporated, antique foundations, into the substance of the city. There are older ruins too, like the mosaic remnants in Yozhel Park. These Romanesque remains predate Beszel, we think. We built Beszel on their bones, perhaps.⁴⁸

The fact that Beszel and Ul Qoma are placed in the real world necessitates at least a degree of historical contextualization, otherwise the sheer impossibility of their existence would have a negative impact on immersion. There are historical and textual gaps here, but because *The City & The City* centers on a murder first and foremost, and because textual gaps are useful for encouraging reader participation, Borlú's uncertainty does not hurt storyworld coherence. We see the fact of his lacking knowledge and accuracy when he ends sentences with, "we think" and "perhaps". This trend is shown and is even amplified in the next paragraph.

It may or may not have been Beszel, that we built, back then, while others may have been building Ul Qoma on the same bones. Perhaps there was one thing back then that later schismed on the ruins, or perhaps our ancestral Beszel had not yet met and stand-offishly entwined with its neighbour. I am not a student of the Cleavage, but if I were I still would not know.⁴⁹

The tendency continues with "may or may not", "may have been", "perhaps", and an acknowledgment that he, Borlú, is not an expert. Worldbuilding in conventional speculative fiction takes more time because a higher degree of completion and cohesion is expected. Readers enthusiastically praise storyworlds that are fleshed-out and well-realized. However, withholding information may very well assist worldbuilding because it invites active participation on the reader's part as

48 Ibid., p. 51.

49 Ibid., p. 51.

they attempt to fill gaps⁵⁰. Although Inspector Borlú may not be an expert, readers can use information from the narrative to learn about the storyworld and eventually try to answer complicated questions about the inner workings of the storyworld. Using historically similar examples from the real world, this would become an immersive exercise. There are, then, plenty of valid reasons why (parts of) storyworlds do not require a high degree of exposition, and using a narrator who is not omniscient can solve narrative problems and instead direct focus on storytelling and worldbuilding. We see further minor comments on history that help explain why Beszel and Ul Qoma have such a strained and complex relationship. As it turns out, there have been open wars in the past: “It had not met, however, as I recalled from my lessons, during our two brief and disastrous open wars against each other. In any case, now our two nations were, in rather a stilted fashion, supposed to be effecting some sort of rapprochement.”⁵¹

Again, there is the element of uncertainty in the narrator, but more crucially we learn that there were two wars, and that they were disastrous. Readers can use this tidbit of information to put the current difficult political and social situation into context and explain or rationalize why the two cities remain split. The Cleavage may have been the first mysterious event that divided the cities but avoiding unification for so many years would require conflict on a severe level. The political and cultural implications are profound. Although this information does not take up much room in the narrative, unlike stories with more self-conscious worldbuilding, it nevertheless has an important and influential effect on immersion and the reading experience. As noted earlier, the plot itself is secondary to the exercise of making *The City & The City* plausible.

A final example of this type of (cultural) worldbuilding concerns the naming conventions in *The City & The City*. The following shows certain playfulness with language that is simultaneously contextually appropriate and fits the aesthetics of the storyworld. As Inspector Borlú follows the clues about Mahalia Geary’s life and activities, he uncovers a fake name she used: “It was an obvious, and elegantly punning, pseudonym. Byela is a unisex Besz name: Mar is at least plausible as a surname. Together their phonemes approximate the phrase *byé lai mar*, literally ‘only the baitfish’, a fishing phrase to say ‘nothing worth noting.’”⁵²

Establishing a language culture beyond simply naming the fictional language(s) and giving them a degree of depth and detail significantly enhances storyworld completeness. It is interesting that this is just a small detail. However, this detail does give weight to the language culture and thus underpins Beszel and Besz as unique entities alongside its neighboring city. Weaving worldbuilding and plot together is central, and many of the leads and clues that Inspector Borlú follows necessarily steer to situations where the geopolitical complications impact his work.

50 Lubomír Doležel. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Parallax Re-Visions of Culture and Society. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.

51 China Miéville. *The City & the City*. London: Pan Books, 2011, p. 74.

52 Ibid., p. 57.

Inspector Borlú's investigation is made significantly more complicated when it is revealed that the murder may be an "international" affair, i. e., the murder happened in Ul Qoma but the body was disposed of (and then discovered) in Beszel. Speculative fiction concerns ideas and potentials, and arguably a degree of phenomenological experimentation; as such, speculative storyworlds with seemingly impossible elements must also be considered in light of what *could have* taken place and led to different events and outcomes. For *The City & The City*, many of the characters' difficulties happen because of the invented storyworld. Their problems would have been different were it not for the geographically and politically complex relationship between Ul Qoma and Beszel. It is not of utmost importance that Mahalia Geary was murdered, but it *is* crucially important that she was murdered in one city and left in another. As readers, we are outsiders and may have trouble understanding the process of unseeing and why, for example, one street can belong to two different cities. This is stressed when Mahalia Geary's American parents arrive in Beszel in order to identify their murdered daughter. Mr. Geary, exasperated with what he deems a ridiculous situation, invokes Breach when he crosses directly from Beszel to Ul Qoma and is immediately apprehended by Breach officers. In the following, we see Inspector Borlú reiterate the severity of the situation to Mrs. Geary after her husband has been taken away.

'Mrs. Geary, your husband just did something very serious. Very serious.' She was quiet but for heavy breaths. 'Do you understand me? Has there been some mistake here? Were we less than clear in our explanations of the system of checks and balances between Beszel and Ul Qoma? Do you understand that this deportation is nothing to do with us, but that we have absolutely no power to do anything about it, and that he is, listen to me, he is incredibly lucky that's all he's got?'⁵³

While the parents' frustrations narratively and emotionally make sense, this incident highlights the seriousness of Breach and the difficulty of outsiders to properly understand. As such, spatial immersion drives narrative competence and understanding, highlighting the necessity of interpreting characters, plot, and storyworld. The additional immersive element we must consider is that the text has two curiosity cues: the plot and the storyworld. During the first part of the book, we hear numerous stories from Borlú, offhandedly illustrating the depth but also mysteriousness of Breach. At one point, Borlú wants to act on a lead he received from an unknown source and reflects, "And much more serious, it would be far worse than illegal for me to pursue it [the lead], not only illegal according to Besz codes – I would be in breach"⁵⁴. In situations like these, readers are forced into active reflection and engagement with the text. The idea of certain actions transcending illegality may be difficult to grasp, but, as noted earlier, it is necessary to understand the storyworld and its peculiarities to understand the narrative. Concerning legality, Breach exists in an in-between

53 Ibid., p. 116.

54 Ibid., p. 45.

space, one that is initially hard to grasp – both for Inspector Borlú and for readers. Breach is only evoked when people willfully ignore the sanctity of one of the two individual cities. Shortly after the body of Mahalia Geary is found and after Inspector Borlú learns that she was killed in one city and dumped in the other, there is a sense of relief because this means that Breach should handle the investigation. This does not happen, however, as it turns out that Mahalia Geary's dead body was smuggled across the border, and Breach does not care about smuggling.

Breach has powers the rest of us can hardly imagine, but its calling is utterly precise. It is not the passage itself from one city to the other, not even with contraband: it is the manner of the passage. Throw felid or cocaine or guns from your Besz rear window across a crosshatched yard into an Ul Qoman garden for your contact to pick up – that is breach, and Breach will get you, and it would still be Breach if you threw bread or feathers. Steal a nuclear weapon and carry it secretly with you through Copula Hall when you cross *but cross that border itself?* At that official checkpoint where the cities meet? Many crimes are committed in such an act, but breach is not one of them.⁵⁵

This expands the storyworld with an invention of a police force that intentionally is kept vague, and the vagueness stresses its powers. Textual gaps that readers attempt to fill through tangibly related information from the storyworld drive spatial immersion. While Breach may seem illogical or even contradictory when explained outside of the novel, in the context of the storyworld it is plausible. This showcases how explicit exposition helps establish a storyworld – such as the geographical relationship between Ul Qoma and Beszel – but also how textual gaps and unexplained phenomena create opportunities for readers to actively engage with the storyworld to explain its inner workings. It may be confusing how smuggling a dead body between two cities does not evoke the wrath of the most resourceful police force, but their jurisdiction is clear, and Inspector Borlú's reaction may well mirror that of many readers: “This is fucking bullshit”⁵⁶. The mental processes of readers and characters are challenged continually when faced with logical contradictions. We see another example when Inspector Borlú is in Ul Qoma to help their investigation into the Mahalia Geary murder and finds himself physically close to his home in Beszel.

In Ul Qoma I was in Ioy Street. It is pretty equally crosshatched with Rosidstrász where I lived. The building two doors along from my own house was a late-night Ul Qoman liquor store, half the pedestrians around me in Ul Qoma, so I was able to stop grosstopically, physically close to my own front door, and unsee it of course, but equally of course not quite, with an emotion the name of which I have no idea. I came slowly closer, keeping my eyes on the entrances in Ul Qoma.⁵⁷

55 Ibid., p. 135, emphasis in original.

56 Ibid., p. 135.

57 Ibid., p. 238.

The contradictory feelings of Inspector Borlú being aware of his surroundings and understanding that he is physically close to his own home, but still acknowledging that he is legally in another country and must as such unsee his home, only works if the character(s) manage to convey the seriousness with which the situation is regarded in the storyworld. It is common to define a cultural identity based on what one is *not*, and feelings of proud nationalism are easy to spot in the novel, not least in the Ul Qoman Senior Detective Dhatt, but also, more clearly, in the underground activist groups who either want to unite the two cities or keep them more strictly separated. The realities of the split between the cities are often explored and accentuated via these activist groups, and Inspector Borlú is unsurprisingly interested in them and their potential role in the Mahalia Geary murder. Miéville almost humorously delves into the problems of being part of an underground political group whose goal it is to unite the two cities. Theseunifactionists, or unifs, observe the status quo and uphold the authority of Breach better than regular citizens because they, as dissidents and potential troublemakers, are watched more closely than regular citizens. When Borlú meets and interrogates Drodin, one of the unifactionists, he explains the problem.

He shook his head, and when he looked back at me it was with anger and perhaps hate. 'Do you know how many of my friends have been taken [by Breach]? That I've never seen again? We're *more* careful than anyone.' It was true. A political irony. Those most dedicated to the perforation of the boundary between Beszel and Ul Qoma had to observe it most carefully.⁵⁸

This is another example of how Miéville's political interests shape his storyworld and illustrates the complicated realities of any political group that wants to enact change. The motivations of these activist groups give breadth to the storyworld; there are moving pieces and behind-the-scenes driving forces that transcend the murder plot. Implicit in the existence of any such underground group is a deeper history in the storyworld. Unlike the ubiquitous quest narratives where characters explore an unknown storyworld together with a reader, *The City & The City* is driven by a knowledgeable main character who skillfully navigates a world he, unlike the reader, is already familiar with. The fictional elements infuse the narrative with particular and Weird (capital W) aspects, while realism and recognizable ideologies provide context and a framework. This infusion helps show how speculative fiction does indeed concern *possible* or *imaginable* worlds, and that storyworlds are more stipulated than discovered. Through writing, possible worlds such as *The City & The City* are stipulated and thus offer a chance to engage with the problems in the text. Although some possible worlds theorists are occupied with the truth value of fictional worlds – recognizing that fictional events and characters in and of themselves are neither true nor false because their ontological status is highly debatable. For example, as the argument goes, asking Alexandre Dumas whether he was telling the truth about Edmond Dantes serves little purpose because a character's actions have

58 Ibid., p. 64.

no real-world consequences. However, this somewhat dilutes the influence and phenomenological output of engaging with texts. Doležel writes more on this in “Porfyrý’s Tree for the Concept of Fictional Worlds”, where he argues that possible worlds need to be authenticated by an authoritative text in order to invoke feelings and thereby gain some truth value.

I explained the specific world-creating power of the fictional text by the theory of authentication: a possible world is converted into a fictional world when it is authenticated by a felicitous fictional text [...]. It is as authenticated possibles that unicorns and fairies, Odysseus and Raskolnikov, Brobdingnag and Chevengur exist and that readers can gain access to them, fear them, or feel pity for them [...].⁵⁹

As such, *The City & The City* is the authoritative text that makes us able to tackle the phenomenon of unseeing as well as the logical impossibility of the geography of Beszel and Ul Qoma. The problems in the storyworld become authenticated by the existence of *The City & The City*, and we are therefore able to interpret the narrative seriously and consider the events and characters as real with legitimate consequences. While the usefulness of this distinction at first glance may seem questionable, I argue that its applicability is readily observable. In theoretical physics as in political science, impossibilities are made plausible and authentic by the existence of a felicitous text or theory and thereby gain ontological status. While there is a difference between a theory textbook and a narrative such as *The City & The City*, our real-world horizon of possibility is expanded when engaging with fiction and seriously considering the problems therein.

As the analysis of the major workings of *The City & The City* shows, immersion into the storyworld happens via sensory stimulants that enable readers to become engrossed not only in the plot, but also in the storyworld itself and the peculiar atmosphere it evokes through the logical impossibility and the aesthetics of the two cities. Affective reactions are necessary in order to understand the narrative, and readers follow Inspector Borlú’s reactions and guidance throughout the story. The subjective experiences and knowledge readers obtain through Inspector Borlú are crucial. Part of the sensory stimulant scope includes shock, and *The City & The City* uses devices such as shock to provoke a bodily reaction from readers that both provides immersion and counters established genre assumptions. Since the New Weird is still a relatively new mode, at least compared to science fiction and fantasy, it may be slightly more difficult to properly understand when genre conventions are countered. However, since many New Weird narratives heavily draw on existing genres, readers are still able to anticipate certain conventional narrative devices that Miéville then disturbs. Because *The City & The City* draws heavily on the police procedural and noir crime stories, certain aspects – such as the murder at the beginning of the story – are unsurprising, but

59 Lubomír Doležel. “Porfyrý’s Tree for the Concept of Fictional Worlds.” In: *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, edited by Alice Bell and Marie-Laure Ryan, p. 47-61. *Frontiers of Narrative*. Lincoln ; London: University of Nebraska Press, 2019.

the Weird encroaches and the plot is weaved around an unfamiliar storyworld construction. Aesthetic immersion into the storyworld becomes as important a part of the reading experience as the plot – if not more so. Although the predictability of certain genres is what readers return for, such as the familiar quest fantasy or the common romance novel, the worldbuilding in *The City & The City* provides a framework for the murder mystery that ultimately ends up being more immersive than the plot. While we must appreciate Miéville's linguistic skill, the whodunnit would be significantly less appealing if *The City & The City* did not include complex worldbuilding that draws on inventions in the cultural and political realms of the novel, and that these have significant effects on the novel's atmosphere and immersive potential.

Dossier zu Quick-Response Art

Herausgegeben von Martina Kopf & Sandra Vlasta

Martina Kopf (Mainz/Paris Nanterre) and Sandra Vlasta (Genoa)

Introduction

Towards Quick-Response Art: Production, Forms and Reception

In an article in *The Atlantic* from July 2020, critic and writer Lily Meyer states that “the literature of the pandemic is already here”¹ and describes the texts written (quickly) during the first months of the COVID-19 pandemic as “quick-response art” and “coronavirus-response writing”. These considerations were the starting point for this dossier, some contributions to which were first presented at the ninth congress of the European Society of Comparative Literature in Rome in September 2022.² The topic of the congress was “Imagining inclusive communities in European culture”, and the COVID-19 pandemic was an event that, to say the least, put inclusive communities to the test. Therefore, we aim to look more closely at “quick-response art” – that is, aesthetic artifacts that are produced without any (or much) temporal distance from the events to which they refer – as well as their production, forms and reception. In this dossier we consider novels, diaries, essays, graphic novels, film and music as instances of quick-response art. Of course, the COVID-19 pandemic is just one example of an event that has inspired artistic responses. In fact, art has always responded to all kinds of current events and discourses, be they social, political, or cultural, and aesthetic representations can offer a response to aesthetic-artistic discourses. A defining feature of quick-response art is its lack of temporal distance from the events to which it refers. Our thesis is that this aspect has consequences for the production process, the actual artwork and its reception. Consequently, it is our goal to determine whether we can speak of a particular “quick-response aesthetic”. In this dossier, we aim to do so by analyzing several case studies, contemporary examples of quick-response art. In our theoretical framework, and in particular in this introduction, it is important to stress the diachronic aspect of this phenomenon and the predecessors to which these artworks (either openly or implicitly) refer, such as the *roman-feuilleton*.

Following Lily Meyer, the fact that there is less time to write the text in such literature and the associated lack of understanding of current events may give the impression of “mess and chaos – not polished elegance”:

It relies on the ability to channel inner experience outward, and because no inner experience of the coronavirus pandemic could plausibly be described as complete, prose that renders it static and comprehensible rings false. In the shaky realm of

1 Lily Meyer. “The Literature of the Pandemic Is Already Here.” *The Atlantic* 22.07.2020, <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/07/zadie-smith-decameron-project-pandemic-literature/614458/>

2 The papers by Marina Hertrampf, Martina Kopf, and Sandra Vlasta were first presented at the congress at the Sapienza Università in Rome.

literature reacting quickly to a crisis in motion, mess and chaos are the forms that speak best to painful realities.³

Even though Meyer describes “mess and chaos” as appropriate to quick-response literature, there is still the question of the aesthetic aspect of this literature. One could polemically ask whether mess and chaos lead to half-baked texts rather than aesthetically interesting works. “Mess and chaos” can be understood as either aesthetically descriptive or pejorative, an ambiguity that should be taken into account when discussing the quick-response aesthetic. Even if assessing the quality of literature and art is a task reserved for the literary critic, any account of the quick-response aesthetic must take into consideration the question of its aesthetic value.

When art responds immediately to current events, this also raises the question of where it draws its knowledge from: does quick-response art have the capacity to be diagnostic at all, or is there simply a lack of time to acquire knowledge or to reflect on and process events (what Meyer calls the incomplete inner experience in the case of the COVID-19 pandemic)? Is quick-response art at base a form of stocktaking? We are interested in examining the consequences of quick response for the artist’s choice of genre and medium – for the artwork’s style, aesthetic sophistication, and even its coherence. In addition, our approach goes beyond the artwork itself and examines its reception, considering possible forms of interaction between the artist, the audience, and the critic.

Thus far, we lack an elaborated concept of quick-response art. It is a nascent notion (one in fact coined by a literary critic) used to describe art that seeks to respond to events in a more immediate way, allowing for insights in interaction with the extra-fictional world, including its production and reception. In this dossier, as a means of better understanding this emerging concept, we explore the literary and media techniques and functions of quick-response art by examining case studies from contemporary literature, film and music from France, Germany, Haiti and the United Kingdom.

1. Following the tradition of the *roman-feuilleton*?

Quick-response art is not a new phenomenon. The *roman-feuilleton*, published first in French and British newspapers and later also in many other European languages in the 19th century, can be regarded as a historic example of quick-response literature.⁴ The *roman-feuilleton* anticipated certain principles of contemporary quick-response art on which we would like to focus. These are: (1) literature (at least partly) as a quick response to a social context, (2) quick production and dissemination through media such as newspapers or the internet and (3) seriality.

³ Meyer. “The Literature of the Pandemic Is Already Here.”

⁴ For an introduction to the *roman-feuilleton* cf. Norbert Bachleitner. *Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999.

(1) Quick response to a social context: Honoré de Balzac and Charles Dickens published parts of their society portraits in newspapers as quick responses to their social contexts. They would often take up aspects and events that were reported above the “line”, that is, as part of the news section of the paper in which their text was published, or they would comment on the grievances they observed, which they subsequently included in their texts as social criticism.

(2) Quick publication and dissemination: voicing an immediate reaction to a recent phenomenon requires quick publication processes. The newspaper, a medium that gained enormous popularity in the 19th century, is the perfect channel in this regard. In fact, the newspaper remains a central medium for quick-response literature to this day. Although *romans-feuilletons* are no longer printed below the line, they still find their place in the *feuilleton* section of various newspapers.

In certain cases, the speed of production was also due to the author’s personal circumstances. A desire for popular success and constant money worries forced Balzac to submit to the rules of commercial, ‘quick’ literary production. In fact, Balzac was considered a commercial writer who wrote fast and prolifically, dying due to exhaustion, while Dickens began his career as a journalist who also published weekly magazines.

(3) Seriality: Finally, the *roman-feuilleton* is characterized by a fragmented mode of publication (with the ubiquitous “To be continued” or “In tomorrow’s sequel...”). It thus proceeds recursively and can be considered a precursor of modern television series. This seriality is also found in contemporary quick-response art, as the contributions to this dossier show. They discuss the various forms and procedures that are emerging in relation to the serial. One interesting aspect is reader participation in the series, as Claudia Stockinger explains with regard to the series as a structural model:

Es [die Serie als Strukturmodell] wird in Folgen (Segmenten) erzeugt, nicht selten mit Bezug auf die medialen Bedingungen seriellen Erzählens und damit rekursiv; es setzt auf verteilte Zuständigkeiten, auf multiple *agencies* im Rahmen industrialisierter Erzeugung; und es macht aus einem Konsumenten, also einem Leser oder Zuschauer, einen Teilhaber an der Gestaltung des seriellen Produkts: einen Produzenten oder, bezogen auf die doppelte Tätigkeit des Lesers/Zuschauers, einen *prosumer*.⁵

It is worth investigating the extent and role of audience participation in quick-response art from a media perspective. What types of responses are made possible by different types of media? The articles included in this dossier discuss possible answers to this question.

If we consider the history of art across the world, we can certainly find more examples of quick-response art. It is interesting to note that the medium of the newspaper often seems to play a significant role, as shown by the New Journalism movement – a genre that emerged in the 1960s and 1970s, combining

5 Claudia Stockinger. *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2018, pp. 12-13.

journalistic research with techniques belonging to fiction in the reporting of stories about real-life events.

2. Quick-response art as socially engaged art ?

Present-day quick-response-art reacts to current events such as the COVID-19 pandemic, the earthquakes in Haiti, Brexit, and refugee camps in northern France, thus representing a sub-category of contemporary art that seeks to process the present. The extent to which contemporary art relates to the discourses, issues, and problems of its time has been the subject of intense debate in research on contemporary literature.⁶ Literature and art not only play a role as a medium of aesthetic representation of (and reflection on) the present, but they also contribute to constituting the present. Thus, a question arises regarding how art re-influences or even starts the discourse on a specific current topic or event, and with what intentions: current events seem to be both the origin (in the sense of a motivation) and an effect of quick-response art. Furthermore, on the one hand, such events must be produced aesthetically and implemented in a media- and genre-specific way. On the other hand, aesthetic (re)presentations can offer new perspectives, knowledge and insights that have an impact on the extra-aesthetic discourse on such events, especially since many of these are crisis-like events or catastrophes. This raises the question whether quick-response art claims to have a discursive influence, in the sense of *littérature engagée*, or whether it should rather be seen as a form of observational stocktaking. What value does it have in terms of crisis analysis and crisis management? It would seem that quick-response art aims to awaken social awareness and thus ultimately to promote social, ethnic, and religious inclusiveness and community building.

However, it may be suggested that quick-response art has a short expiration date and that, as a few examples in the following case studies show, it is not worth publishing in a less ephemeral form, such as a book. Quick reactions to current events quickly become outdated. Still, each event seems to be abstractable and to contribute to a topic that may be of interest years later. It may be that quick-response art is thus not only a mode of “quick response” but – and chiefly – a mode of “art”, with its specific forms and purposes.

3. Genre and mediality

As the *roman-feuilleton* has shown, the medium in which the text is published plays a significant role in facilitating its function as a quick response. Quick publishing organs such as newspapers and the internet are the primary media used for quick-response art, but there are also examples that take the form of traditional books and CDs. Digital texts, for example, also enable (and even invite)

6 Cf. Jürgen Brokoff/Ursula Geitner/Kerstin Stüssel (ed.). *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R, 2016.

a quick reaction to the reader's quick response: literary critics can reply quickly, and readers can respond directly to texts in the form of comments. This enables an exchange with other readers which may lead to the creation of communities.

Not only choice of medium but also choice of genre plays a central role in facilitating quick response. It seems that short forms like essays, diary excerpts and the serialized novel lend themselves particularly well to quick response, as can be seen in Daniel Brandlechner's and Martina Kopf's contributions. This does not mean that we do not also find quick-response (graphic) novels, however, as is shown in Marina Hertrampf's and Sandra Vlasta's articles. Essays and diaries also seem to be a suitable genre for a narrating "I" that is processing personal impressions spontaneously, unfiltered and without much aesthetic effort. Due to the documentary nature of quick-response literature, quick-response texts seem to be largely semi-fictional, such as the Calais Jungle Narratives, or non-fictional, such as the corona diaries. Their main concern seems to be authenticity, that is, giving the impression of trustworthiness on the subject they are about. The contributors to this dossier explore the different strategies used in quick-response art to build up authenticity and trust.

4. Contributions

Martina Kopf explores a new international genre that arose at the beginning of the COVID-19 pandemic, the corona diary, and the publication of such diaries in French and German newspapers. By examining diaries by the French writers Marc Lambron and Leïla Slimani and the Austrian writer Thomas Glavinic, she shows that quick-response literature is ultimately quick-reception literature, and thus a type of literature that, due to its direct topicality, is made for the moment. The texts seem to be outdated in terms of content and knowledge, and since they offer little refinement on a formal level, they are no longer intriguing. Even though the diaries do not invite deep interpretation, however, the relationship between writer and reader or critic remains significant. While Lambron develops a media aesthetic and what we might call 'corona humor', Slimani's diary triggers a discourse shaped by its rapid reception by literary critics. Thomas Glavinic's diary was intended as a serial novel but took on a momentum of its own that freed it from the restrictions of genre. While distance from an event allows for depth, proximity seems to create snapshots that generate their own aesthetic.

Sascha Seiler is convinced that while the world around us is revolving ever faster, it was only a matter of time before artforms like film, music, and literature started to mimic that speed. In the age of globalization, we are confronted with digital and technical developments that make it possible to reflect on current political and social issues almost in real time. But how does this affect the aesthetics of filmmaking, writing or creating music as such? Seiler's contribution focuses on adjustments at the production level during the COVID-19 pandemic, which in turn affected the aesthetic level. Instead of being put on pause, art has had to be created under different, significantly more difficult conditions – conditions

that affect not only the work of art itself but also its mode of reception. At the same time, the film, book, or song reflects world events, that is, in the case of the COVID-19 pandemic, events that led to these challenging production conditions in the first place. The focus of Seiler's investigation is Ben Wheatley's film *In the Earth* (2021), which reflects on the pandemic in the context of an animistic parable, as well as the album *An Hour Before It's Dark* (2022) by the British band Marillion, which is also about the pandemic and was produced under difficult conditions.

Marina Hertrampf's contribution examines French docufictional narratives and graphic novels as engaged literature about the so-called Calais Jungle – texts that were published during the existence of the refugee camp in Calais, northern France, and after it was cleared. She identifies a new form of engaged literature which is distinct from traditional *littérature engagée*. After describing the circumstances of the irregular migrant camp in Calais and its media significance, Hertrampf considers examples such as *Les nouvelles de la Jungle (de Calais)* (2017) by Lisa Mandel and Yasmine Bouagga, *Entre deux mondes* (2017) by Olivier Norek and *Une fille dans la jungle* (2017) by Delphine Coulin to show how quick-response literature uses various narrative strategies to link fact and fiction, poetic value and social commitment. Hertrampf concludes that the Calais Jungle narratives are examples of involved quick-response narratives that, through their claim to fictionalized authenticity, are likely to be of lasting interest to readers as contemporary documents but also as works about migration with interesting narrative qualities.

Daniel Brandlechner examines Port-au-Prince-based writer Yanick Lahens's literary responses to newsworthy Haitian events. What characterizes these texts is the short timespan between the event and the publication, as well as the medium of publication in the French press (in *Libération* and *Le Monde*) and in the French book market (Sabine Wespieser éditeur). Brandlechner argues for a situational approach to quick-response literature and examines the act of quick-responding as a strategy of francophone literature. For a Haitian author living in a Creole-dominated society, the Francophonie points to a transfer driven by inclusion (and exclusion) in the French public sphere and book market. Lahens uses newsworthy events in Haiti, such as the 2010 earthquake and the assassination of the president in 2021, to decolonize and relocate the Eurocentric concept of the Francophonie. Thus, quick response is less about information and more about formation. For this purpose, this article considers the mediality and materiality of three quick-response newspaper articles published in France: "Gomorrah à la haïtienne" (2008), "Haïti ou la santé du malheur" (2010) and "Haïti n'est ni un cauchemar ni une carte postale" (2021).

Sandra Vlasta's contribution focuses on Scottish writer Ali Smith's seasonal quartet (*Autumn* (2016), *Winter* (2017), *Spring* (2019), *Summer* (2020)) as a "time-sensitive experiment" – i. e., novels that were written very close to their time of publication – associated with a Victorian mode of publishing (the *roman-feuilleton*), in particular with Charles Dickens's writing. Like Dickens's work, Smith's quick-response literature is characterized by social and political

engagement with an eye to promoting a more inclusive society. This real-time writing/publishing, as it were, enables her to refer to social and political events that still feel 'novel' at the time of publication. At the same time, she succeeds in disclosing and creating relations between historically distant events and people, for instance by introducing intermedial references to artists, their biographies and their works. In her paper, Vlasta explores the different aesthetic and narrative strategies that Smith uses in her swiftly written novels to convey, communicate with and respond to the contemporaneousness of the texts. These strategies include the topics and motifs she chooses, the social commitments that underlie her writing, the serial character of the tetralogy and intertextual references.

Of course, many more examples of contemporary quick-response art can be found (one example being the rapid processing of the war in Ukraine in Maksym Nakonechnyi's film *Butterfly Vision* (2022)). We are convinced that the topic has many more aspects that can also be explored from an interdisciplinary perspective, and we hope that it will resonate in the future.

These papers were first presented in September 2022. Appearing as they do in the 2022 edition of *Komparatistik*, we might therefore say that these contributions constitute an example of quick-response research in their own right.

Martina Kopf (Mainz/Paris-Nanterre)

Quick-Response Literature in French and German Newspapers

The Corona Diaries of Marc Lambron, Leïla Slimani and Thomas Glavinic as Quick-Reception Literature

In 2020, as the COVID-19 pandemic spread across the world, writers were racing to produce timely accounts, with texts that ranged from reported narratives to poems and short pieces that resembled spontaneous snapshots more than well-thought-out compositions. Short texts that cannot necessarily be assigned to a single genre but that fit well into an anthology seem to be the trend, as some quickly published anthologies on COVID-19 show. In March 2020, the editors of the *New York Times Magazine* created the “Decameron Project”,¹ described by the publishers as “an anthology with a simple, time-spanning goal [...] to gather a collection of stories written as our current pandemic first swept the globe”.² The collected 29 short stories, written by authors including Margaret Atwood, Mia Couto and Rachel Kushner, were available immediately with just one click and free to the public – they were thus accessible to everyone, creating a (corona) reading community. While free access via the website is now restricted, the collection was published as a print version in November 2020.³ Perhaps this project can be seen as an attempt to conserve the quickly published, but just as quickly disappearing or restricted, literature. In any case, the project raises questions about the role and literary value of these early impressions, which were marked by a lack of knowledge about how the pandemic would play out years later. Is quick-response literature best conceived of as literature *for the moment*, and thus as *quick-reception* literature?

1. International and transmedial: The corona diary

The past few years have given rise to another international trend, namely the rise of newspapers and magazines as quick-response media for writers and texts

1 <https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/07/magazine/decameron-project-short-story-collection.html> (03.11.2022).

2 Another example of a printed corona anthology is the collection of short texts *And We Came Outside and Saw the Stars Again: Writers from Around the World on the Covid-19 Pandemic*, published at the beginning of the pandemic. The subtitle of this anthology stresses inclusion: the pandemic is situated as a topic touched on by “writers from around the world”. See Ilan Stavans (ed.). *And We Came Outside and Saw the Stars Again: Writers from Around the World on the Covid-19 Pandemic*. Brooklyn, New York: Restless Books, 2020.

3 TheNew York Times. *The Decameron Project: 29 New Stories from the Pandemic*. New York: Scribner, 2020.

about the coronavirus. In France, the news magazine *Le Nouvel Observateur* asked French writers to write about the pandemic in the style of great authors of the canon, such as Flaubert, Céline and Proust.⁴ Above all in France, the *journal du confinement*, or “confinement diary”⁵ – or “corona diary”, as I will call it in the following – became highly popular as a genre during the pandemic. This phenomenon seems to have been not only international in scope but represented in various media. As a new genre, the corona diary emerged at the beginning of the COVID-19 pandemic, following in the footsteps of two traditional literary branches. First, it had a strong affinity with the literary serial: published as different instalments in newspapers or as video and audio on the internet, the corona diary can be seen as following in this tradition, which until recently was threatened with extinction. As a serial work – and as a quickly written text published in a newspaper – the corona diary can be understood as a revival of this phenomenon, even if its episodes do not build on each other in a linear fashion and therefore need not necessarily be read one after the other. Secondly, the “diary” genre has been undergoing a revival. As a Canadian newspaper asked following the publication of a swathe of new corona diaries, “[w]ill the COVID-19 crisis, which confines almost all of us to the house, be conducive to the return of a literary style too often considered minor?”⁶ Examples of such publications include a television series produced in Spain in 2020 with the title *Diarios de la cuarentena* (*Quarantine Diaries*)⁷ and columnist Teresa Cremisi’s dispatches from Italy for the French newspaper *Le Journal du Dimanche*. This genre seems to have spread most quickly at the beginning of the pandemic in the francophone context in particular. Examples include Wajdi Mouawad’s corona diary, published on YouTube and SoundCloud,⁸ Leïla Slimani’s publications in *Le Monde*, and Marc Lambron’s contributions to *Le Journal du Dimanche*.

4 Cf. <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20200501.OBS28229/le-confinement-raconte-par-flaubert-proust-celine-percec-la-comtesse-de-segur.html> (03.11.2022).

5 In the following, I use the word “diary” rather than “journal”. As Henderson makes clear in her study, it is not useful to differentiate between “diary” and “journal”. She prefers “diary” for two reasons: Firstly, the word journal has so many different meanings that it is not particularly useful as a search term. Secondly, in using the term “diary” she seeks to make an intervention, recovering the word and the genre it describes from its status as a feminized, minimized, and even shameful form of writing. Her aim is to show that diaries can teach us to rethink entrenched ideas about identity and self-representation. Cf. Desirée Henderson. *How to Read a Diary: Critical Contexts and Interpretive Strategies for 21st-Century Readers*. London/New York: Routledge, 2019, pp. 2-3.

6 Dominique Lebel. “Et si la crise annonçait le retour du journal personnel...” *La Presse+* 14.04.2020, https://plus.lapresse.ca/screens/798b860c-5f36-4bb1-9e6c-811d2dae2fa8%7C_0.html (03.11.2022).

7 The Spanish comedy television series, produced by RTVE, aired from April 7 to May 20, 2020.

8 Cf. <https://www.colline.fr/spectacles/journal-de-confinement-de-wajdi-mouawad> (03.11.2022).

Although there are a few examples of German-language quick-response literature centered on the pandemic,⁹ the corona diary would seem to be a largely neglected genre in the German-language context. As Jürgen Ritte observes, even before the coronavirus pandemic, French-speaking writers were quicker to intervene in the public discourse with small texts that did not strive to belong to the class of great literature: “Französische Autoren sind schneller bereit, das zu schreiben, was man in Deutschland etwas abschätzig Gebrauchsliteratur, Boulevardliteratur nennt, Fingerübungen öffentlich vorzuführen.”¹⁰ One exception in this regard is the work of Thomas Glavinic, whose texts were published in the daily newspaper *Welt*. Described as a serial novel, the contributions constitute more of a diary than a novel, as I aim to show.

The corona diary is a natural genre in which to publish quick responses due to the very nature of newspaper publishing and its seriality, but also due to its subjectivity. Written and published on a short timescale, the diary traces the intimate thoughts of the writer and does not claim to be great literature, instead being marked by spontaneity, subjectivity, incoherence, and unfinished thoughts. As Henry Thoreau wrote in his own diary:

A journal is a record of experiences and growth, not a preserve of things well done or said. I am occasionally reminded of a statement which I have made in conversation and immediately forgotten, which would read much better than what I put in my journal. It [the statement] is a ripe, dry fruit of long-past experience which falls from me easily, without giving pain or pleasure. The charm of the journal must consist in a certain greenness, though freshness, and not in maturity. Here I cannot afford to be remembering what I said or did, my scurf cast off, but what I am and aspire to become.¹¹

9 Marlene Streeruwitz was writing a COVID-19 novel on the internet. A new episode appeared on her website every Thursday. The first chapters have appeared in abridged form in the newspaper *Der Standard*. German literary critic Arno Widmann published an essay on the early period of COVID-19 in April 2020. Cf. Arno Widmann. *Szenen aus der frühen Corona-Periode*. Berlin: Edition.fotoTAPETA, 2020. Nora Bossong expressed her views on the dimensions of the crisis in the podcast “Der achte Tag”. Tilman Rammstedt wrote a miniseries under the title “Der Quarantäne-Tröster” for *Zeit Online*. In August 2020, journalists Ursula März and Stephan Lebert presented their letters from the lockdown under the title “Stillstandsturm”, and a little later Daniel Schreiber published his essay “Allein”, which attempted to capture how enforced loneliness radically changes the existence of individuals who insist on their self-determination.

10 Jürgen Ritte im Gespräch mit Dina Netz. “Die Pandemie-Tagebücher französischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller.” *Deutschlandfunk* 27.05.2020, <https://www.deutschlandfunk.de/corona-literatur-die-pandemie-tagebuecher-franzoesischer-100.html> (03.11.2022).

11 Henry D. Thoreau. *Journal 10: 1855-1856*. January 24, 1856. The Writings of Henry D. Thoreau, University of California, Santa Barbara, https://thoreau.library.ucsb.edu/writings_journals_pdfs/TMS20newTR.pdf (03.11.2022).

Echoing Thoreau's emphasis on the "greenness, though freshness" of the journal, Lily Meyer shares a similar observation regarding quick-response literature in the time of corona, which she describes as being characterized by "mess and chaos":

It relies on the ability to channel inner experience outward, and because no inner experience of the coronavirus pandemic could plausibly be described as complete, prose that renders it static and comprehensible rings false. In the shaky realm of literature reacting quickly to a crisis in motion, mess and chaos are the forms that speak best to painful realities.¹²

Whether such texts are best characterized by the language of "greenness, though freshness" or "mess and chaos", the following will consider corona diaries published in French and German newspapers through a comparative lens, in particular the diaries of Marc Lambron, Leïla Slimani and Thomas Glavinic. All three diaries were written and published at the beginning of the pandemic and therefore deal with a thus far unknown event, expressing first impressions, reflections, and emotions. With the lockdown, the pandemic became a time to be alone, to focus on oneself, which seems to have provided the perfect environment for the diary as a subject-centered genre. Our knowledge about the new pandemic was still sparse at the time. What consequences did this have for the diaries? The authors of these diaries were all well-known, award-winning writers, and their names have come to represent French and German contemporary literature, respectively. All corona diaries were published in both print and digital versions (on the newspapers' websites), but they also appeared on social media, including Twitter. Although the original goal would seem to have been to make them accessible to all interested parties, access to many such articles (or parts thereof) is restricted to those with a subscription. Subscribers are also permitted to respond to the articles in the form of comments, as a new form of reader response. The corona diary is thus read by an exclusive community, which sets it apart from the more egalitarian model of texts that are accessible by all via social media.

Comments and letters to the editor are as old as newspapers themselves. As early as the 18th century, they were considered an important tool for political discourse. What has changed, however, is the possibility of publishing very quick – and usually very short – responses in the form of comments. Thanks to digital newspapers, readers not only have immediate access to quick-response literature, but they can publish their own quick responses to that literature, on the very same platforms. Problematically and paradoxically, although the standards governing readers' comments are markedly lower than those that apply to official "letters to the editor", their potential reach is much higher.¹³ The comment

12 Lily Meyer. "The Literature of the Pandemic Is Already Here." *The Atlantic* 22.07.2020, <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/07/zadie-smith-decameron-project-pandemic-literature/614458/> (03.11.2022).

13 Cf. Reto Stauffacher. "Auch für Leserkommentare gibt es Regeln: Jede Meinung wird begründet, jede Behauptung wird belegt." *Neue Zürcher Zeitung* 02.04.2020,

function thus represents a community of readers, but in all three examples such comments are limited in length and superficial, unsuitable targets for in-depth analysis.

2. Marc Lambron: Daily pandemic routine as instant literature

Marc Lambron, a French writer, literary critic, and member of the prestigious *Académie française*, published his *Journal du confinement* in nine parts in the weekly newspaper *Journal du Dimanche*. From March 15 to May 14, 2020, ostensible excerpts from a diary, including day and year, were published as part of the Sunday issue. At this point, Lambron was already well known as a diarist, having published *Quarante ans* (1997) and *L'année du Coq de Feu. Journal 2017* (2022), which dealt with the 2017 French election. In an interview, he emphasizes the randomness to which the diarist is exposed:

Je crois que le pacte du diariste [...] d'abord c'est un genre d'écriture très particulier parce qu'à la différence d'un roman où on peut avoir un plan pré-limité ; là, c'est vraiment l'aléa [...] on ne sait pas le premier janvier ce qui va se passer le 15 mai. Donc, vous êtes une sorte de capteur de tête sensible et du spectacle du monde finalement.¹⁴

In his corona diary, he records his daily routine in confinement, recounts discussions with his partner and phone calls with friends, lists a number of places around the world he hopes to see again, such as the Villa Noailles in Hyères and Recoleta in Buenos Aires,¹⁵ and describes the standstill in Paris, which he likens to a city destroyed by a nuclear bomb.¹⁶ We find initial thoughts about the pandemic that, from today's perspective, prove questionable, thus documenting the uncertainty and lack of knowledge that characterized the first weeks of the pandemic. The virus is described as a "democratic illness": "Ce virus réalise parfaitement le principe d'égalité cher aux Français, il ignore les classes sociales et peut frapper n'importe qui."¹⁷ Lambron goes on to observe that people with a rich inner life are likely not to be suffering greatly from confinement.¹⁸ While the fogging up of one's glasses that comes with wearing a mask initially created an

<https://www.nzz.ch/feuilleton/leserkommentare-gratwanderung-zwischen-stillosigkeit-und-zensur-ld.1549392> (26.09.2022). It is also interesting to note that a discussion has unfolded around the editorial control of these comments. Following Stauffacher, freedom of expression ends where the rules of the media house begin.

14 <https://www.dailymotion.com/video/x8839vm> (2:04-2:26) (03.11.2022).

15 Cf. Marc Lambron. "Imaginons Proust confiné. Le journal de l'académicien Marc Lambron." *Le Journal du Dimanche* 19.4.2020, pp. 20-21, 20.

16 Marc Lambron. "Quand nous serons tous troglodytes. Le journal de l'académicien Marc Lambron." *Le Journal du Dimanche* 5.4.2020, pp. 24-25, 24.

17 Marc Lambron. "Au temps du Covid 19. Le journal de l'académicien Marc Lambron." *Le Journal du Dimanche* 22.3.2020, pp. 16-17, 16.

18 Cf. *ibid.*

impression that was new and interesting, two years on it was hardly worth mentioning: “Quand je sors dans la rue avec un masque, la vapeur d’eau produite par ma bouche est exfiltrée vers le haut, floutant mes verres de lunettes. Le Covid-19 peut donc altérer la vision, Il faudrait y remédier en inventant des béquilles avec essuie-glaces.”¹⁹ Lambron’s observations on the pandemic thus quickly became outdated. Quick-response literature reveals itself as a literature to be consumed directly, although even then it is questionable whether Lambron’s humor works.

The most interesting feature of Lambron’s writing, however, is his attempt to document daily life during the pandemic by highlighting various media presences and influences. Rather than merely documenting corona-related news and politics – for example Macron’s television addresses – or reporting gossip from social media, Lambron refers explicitly to media, and this remains a central characteristic of his quick-response writing. In his very first contribution, he depicts social interaction during the pandemic as a media-determined form of communication when describing a meeting with his daughter, Juliette:

Ma fille Juliette, qui allait passer en vélo sous mes fenêtres, m’en avertit par texto. Je me poste sur le balcon du quatrième étage. Nous conversons par téléphone en nous adressant des signes. Elle, sous mon balcon, moi en surplomb. Comme un dialogue de quartier dans une comédie italienne.²⁰

Everyday life during the coronavirus pandemic quickly became dominated by various media. The ban on social interaction was softened by the possibility of communicating via the internet, telephone, and cellphone. The contrast with the trope, common in classic Italian comedies, of the balcony as a topographical communication medium made this media spectacle somewhat ridiculous. During the pandemic, however, community was only possible in the form of a community controlled by media.

Art and media are used purposefully by Lambron to better understand the unknown and to share the process of gaining knowledge, as his references to literature, music and film classics show. The cover of *Abbey Road* becomes an illustration of the pandemic: “Je reçoit de ma fille Pauline un amusant montage: on voit les quatre Beatles de la couverture d’Abbey Road traverser le passage piétons, mais distants chacun d’un mètre pour respecter la consigne prophylactique. Come together, mais séparés.”²¹ The cawing of the crows on the banks of the Seine reminds him of Poe’s *The Raven*, and in a next step he expresses happiness that an attack of the sort seen in Hitchcock’s *The Birds* can be excluded.²² Steven Soderbergh’s movie *Contagion* is described as visionary,²³ and Visconti’s adaptation of Thomas Mann’s *Death in Venice*²⁴ is compared to the current sit-

19 Marc Lambron. “Marché noir et andouillettes. Le journal de l’académicien Marc Lambron.” *Le Journal du Dimanche* 12.4.2020, pp. 16-17, 17.

20 Lambron. “Au temps du Covid 19”, 16.

21 Ibid.

22 Cf. *ibid.*, 17.

23 Cf. *ibid.*

24 Cf. Lambron. “Quand nous serons tous troglodytes”, 25.

uation. Proust and Yourcenar function as central references for capturing the mood in Paris, with Lambron quoting the latter: “J’ai compris aussi l’avantage de l’immobilité sur un point du monde: en regardant tourner les saisons sur un même lieu, on voyage toujours; on voyage avec la terre”.²⁵

These superficial allusions to literature, music, film, television and social media as a mix of high and popular culture – Lambron’s wish to present himself as an educated writer is clear – seem to stand in for still-missing words for the pandemic. These allusions serve on the one hand as a possible source of insight and as examples of how to represent the pandemic – and related reflections and emotions – aesthetically, thus functioning as a consolation. On the other hand, they seem to highlight the extent to which everyday life under the pandemic is shaped by different media. Finally, the extent to which Lambron’s daily routine and diary are guided by media such as books, films, music, and news shared via social media and in newspapers is expressed by a craving for frog legs imported from Romania, presumably triggered by a news item from an unspecified publication: “Une soudaine envie de cuisses de grenouilles. Dans la Dombes, terre d’étangs, certains restaurants servant des rainettes importées de Roumanie. Je rêve d’un plat d’authentiques grenouilles roumaines de la Bresse.”²⁶ This is not the only place where Lambron embarks upon attempts at humor, not always successfully – his reference to Victor Hugo’s *Bug Jargal* and his corona-related twisting of the sentence “Tu ne connaissais que mon masque; voici mon visage!” into “Tu ne connaissais que mon visage; voici mon masque!”²⁷ being but two further examples. The same is true of his reference to a phrase that had been circulating in social networks, attributed to the French-American fashion editor Diana Vreeland: “Si l’un des symptômes du virus est la perte du goût, alors la plupart de nos contemporains en sont frappés.”²⁸ This “corona humor” would seem to have been created ‘for the moment’, its comedic value dependent, in large part, on its quick reception. Paradoxically, in an interview about his diary *L’année du Coq de Feu. Journal 2017*, Lambron emphasizes the long-term relevance of diaries:

Je crois qu’un journal vaut autant par le moment où il est écrit que par le moment où il est publié. C’est comme un bon vin, avec le temps, il prend du corps, du tanin. Le temps est un très bon coauteur. Il permet une mise en perspective. Un contrepoint sur ce qui nous sépare d’un récent passé.²⁹

25 Lambron. “Imaginons Proust confine”, 20.

26 Marc Lambron. “L’homme pressé attendra. Le journal de l’académicien Marc Lambron.” *Le Journal du Dimanche* 28.4.2020, pp. 22-23, p. 23.

27 Lambron. “Imaginons Proust confine”, p. 21.

28 Marc Lambron. “Nous n’avons pas assez joué. Le journal de l’académicien Marc Lambron.” *Le Journal du Dimanche* 10.5.2020, pp. 30-31, p. 30.

29 Caïn Marchenoir. “Entretien avec l’écrivain Marc Lambron : ‘Macron est un elfe shakespearien.’” *Lyon Capitale* 21.03.2022, <https://www.lyoncapitale.fr/culture/entretien-avec-l-ecrivain-marc-lambron-macron-est-un-elfe-shakespearien> (03.11.2022).

Unfortunately, these remarks do not seem to apply to Lambron's own corona diary. Lambron's project – in particular his unfinished thoughts and attempts at humor – reveals the short shelf life of certain forms of quick-response literature. Here, the newspaper, online and in print, serves as a fitting medium for a literature 'for the moment' that is produced as quickly as it is received – a kind of *instant literature*. Whether Lambron's instant literature will nevertheless be of interest from a historical perspective is something that only time will tell.

3. Leïla Slimani: Quick response and quick critique

In his diary, Lambron refers to other French corona diarists – such as the writers Marie Darrieussecq and Leïla Slimani – and the critical reception of their work:

Je ne les ai pas lues, mais on m'a dit que les chroniques de Darrieussecq et Slimani étaient très divas, du genre "j'ai fait l'exode vers ma villa au pays basque ou en Normandie." Il semble notamment que la description des bourgeons printaniers dans le jardin de Slimani donne des boutons, mais pas de roses, aux plus démunis de ses lecteurs. Bref, le côté "qui a encore bu du champagne dans mon escarpin?" des princesses de gauche. Dans l'œuvre de Victor Hugo, ces dames ne choisiraient pas les *Choses vues*, magnifiques photographies de temps troublés, mais plutôt *Les Contemplations* – de soi-même.³⁰

Shortly before Emmanuel Macron declared a lockdown on the evening of March 16, 2020 (which was much more radical than restrictions in other European countries), many Parisians fled to their country residences or to live with family outside the city. This was also the case for Darrieussecq and Slimani, who fled to the Basque country and to Normandy, respectively. Lambron's reflections on the coronavirus as a "democratic illness"³¹ must be examined against this background. Slimani, who published her diary in *Le Monde*, was criticized for escaping Paris to live with family in her country house (captured by her description of the spring buds in the garden). One initial reaction to the corona diaries in France was that of indignation. The first part of Slimani's diary, Darrieussecq's diary in the magazine *Le Point*,³² and the "confinement confidences" of the singer Lou Doillon on Radio France's site³³ have been met with strong reactions in social media and in newspapers. The writers' romanticization of confinement and of the creative benefits of putting life on pause collided with a

30 Marc Lambron. "En deuxième semaine. Le journal de l'académicien Marc Lambron." *Le Journal du Dimanche* 29.3.2020, pp. 14-15, p. 14.

31 Marc Lambron. "Au temps du Covid 19", p. 16.

32 In her confinement diary published in *Le Point*, the Parisian novelist, retreating to her childhood home in the Basque country, recalls her days in the company of her husband and her children. Each day, she explains how she spends her free time, sharing both her own emotions and those of her family members.

33 Cf. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/confinement-votre/lou-doillon-le-confinement-cet-espoir-1718967> (03.11.2022).

much harsher reality. What these reactions both reveal and underlie is a cultural divide between relatively privileged writers and those forced to live in more precarious circumstances. More broadly, what the microscopic virus would seem to have magnetized was a host of inequalities.

Slimani only contributed six texts from March 18 to April 3. They are shorter than Lambron's nine contributions, which were published over a longer period, from March 15 to May 14. Like Lambron, Slimani draws on literary works to gain insight into her new situation and tries to find answers from the past.³⁴ She reports on the power that reading has for prison inmates, who perceive reading as a refusal to die,³⁵ and searches for artists whose work touches (in different ways) on the Spanish flu, for example Egon Schiele, Edmond Rostand, Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, Roger Martin du Gard and Léautaud. To explain the pandemic to her children, she uses a comparison with *Sleeping Beauty*:

Pour expliquer le principe du confinement, je leur ai dit que c'était un peu comme dans la Belle au bois dormant. Pour que la princesse ne meure pas en se piquant au doigt, les fées ont pris la décision de l'endormir, elle et tous ses proches, pendant cent ans. Nous aussi, nous allons devoir prendre du repos, rester chez nous et un jour, tout comme le prince sauve la belle d'un baiser, nous pourrons nous embrasser à nouveau.³⁶

As was the case with Lambron, fiction not only becomes a source of knowledge and insight but serves above all to make the unknown understandable in a figurative way. The first part of her diary is supplemented by a photo of a rural idyll in Normandy, which provoked much criticism. What bothered Slimani's audience was less her use of literary references than her privilege: the privilege of being able to flee to the countryside before the pandemic hit, expressed in her romanticized portrayal of her first impressions of the pandemic:

Cette nuit, je n'ai pas trouvé le sommeil. Par la fenêtre de ma chambre, j'ai regardé l'aube se lever sur les collines. L'herbe verglacée, les tilleuls sur les branches desquels apparaissent les premiers bourgeons. Depuis vendredi 13 mars, je suis à la

34 Cf. Leïla Slimani. "En ces temps de solitude et de mélancolie, Francis Scott Fitzgerald est un merveilleux compagnon." *Le Monde* 20.03.2020, https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/03/20/leila-slimani-en-ces-temps-de-solitude-et-de-melancolie-francis-scott-fitzgerald-est-un-merveilleux-compagnon_6033877_3232.html (03.11.2022).

35 Cf. Leïla Slimani. "En prison, 'Le Comte de Monte-Cristo', maître de l'évasion, remporte tous les suffrages." *Le Monde* 22.03.2020, https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/03/22/leila-slimani-en-prison-le-comte-de-monte-cristo-maitre-de-l-evasion-remporte-tous-les-suffrages_6033997_3232.html (03.11.2022).

36 Leïla Slimani. "J'ai dit à mes enfants que c'était un peu comme dans la Belle au bois dormant." *Le Monde* 18.03.2020, https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/03/18/le-journal-du-confinement-de-leila-slimani-jour-1-j-ai-dit-a-mes-enfants-que-c-etait-un-peu-comme-dans-la-belle-au-bois-dormant_6033596_3232.html (03.11.2022).

campagne, dans la maison où je passe tous mes weekends depuis des années. Pour éviter que mes enfants côtoient ma mère, il a fallu trouver une solution.³⁷

Very soon after – in fact one day later – the French writer Diane Ducret reacted to Slimani's contribution in the French news magazine *Marianne*, reproaching her for taking such a romanticized perspective:

Je pourrais vous dire que depuis ma fenêtre, Paris n'a jamais été si belle depuis que les hommes l'ont désertée. Que j'ai regardé l'aube se lever sur les immeubles, que j'ai vu les cerisiers japonais fleurir, que cela sentait bon le printemps. Que les mouettes appelant le touriste sur l'île Saint-Louis au loin m'ont fait penser aux vacances d'été à Belle-Île-en-mer. Qu'en préparant mon café, j'ai songé à la Joconde prisonnière du Louvre, esseulée elle aussi, se languissant des regards émerveillés posés sur elle, au Baiser de Rodin, à ces amants de marbre que personne ne photographie plus. Au foyer de l'Opéra de Paris, qui se demande où ses danseurs prodigieux ont bien pu passer depuis qu'ils l'ont quitté. Aux cygnes du jardin du Luxembourg qui s'en veulent d'avoir voulu mordre les enfants qui approchaient leurs doigts d'un peu trop près. A ces livres de la bibliothèque Sainte Catherine, qui soupirent d'ennui à présent qu'aucun doigt humide ne vient tourner leurs pages. Je pourrais vous dire que malgré la peur, je ne me sens pas seule car je suis entourée de ces trésors iconiques, et que, décidée à vivre ce confinement comme dans un roman, enivrée par les premières senteurs du printemps, et ouvert la fenêtre et mis la vie en rose... Mais je ne suis pas Leïla Slimani.³⁸

Ducret, who at the time lived alone in a small Parisian apartment, offered a different picture of life in the pandemic, drawing attention to the underprivileged – the old, the underpaid, the poor, the crippled:

J'ai vu aux informations de 13H des Parisiens quitter Paris pour leurs maisons de campagnes, leur résidence secondaire. De préférence au bord de la mer. Les célibataires, les petits salaires, les banlieusards, les sans famille, les gens en somme, nous n'avons nulle part où aller. Nous n'avons pas de vie de secours.³⁹

Ducret's criticism does not concern the literary quality of the texts; instead, it seems to be part of a continuing French discourse directed against bourgeois attitudes. The mere fact that Slimani benefitted from her secondary residence in the countryside appears to be the source of Ducret's reproach, which ignores the reflections on social inequality that Slimani had already voiced in her first diary entry:

Les jours qui viennent vont au contraire creuser, avec une cruauté certaine, les inégalités. Ceux qui ont peu, ceux qui n'ont rien, ceux pour qui l'avenir est tous les

37 Ibid.

38 Diane Ducret. "Journal du confinement. La vie un peu trop rose de Leïla Slimani." *Marianne* 19.03.2020, <https://www.marianne.net/agora/humeurs/journal-du-confinement-la-vie-un-peu-trop-rose-de-leila-slimani> (03.11.2022).

39 Ibid.

jours incertain, ceux-là n'ont pas la même chance que moi. Je n'ai pas faim, je n'ai pas froid, j'ai une chambre à moi d'où je vous écris ces mots. J'ai le loisir de m'évader, dans des livres, dans des films.⁴⁰

The roots of this harsh critique of Slimani's (but also Darrieussecq's) escape from Paris can be found in the "gilets jaunes" movement, which represented a certain anti-Parisianism mixed with anti-bourgeois and anti-elite sentiments:⁴¹

De fait, les deux écrivaines ont été toutes les deux victimes d'un énorme ressentiment anti-élites, elles furent emportées par la vague de ressentiment qu'exprime le mot-dièse #Guillotine2020. En effet, face à la contradiction entre richesse matérielle de l'intérieur des vedettes et la posture pseudo-solidaire prise pendant le confinement (Santolaria 2020), la colère populaire s'est cherché une issue ; l'utilisation du terme 'guillotine' est ici riche en potentialités historiques.⁴²

Some also questioned why Slimani was being condemned for her diary while male authors like Wajdi Mouawad and Marc Lambron were not criticized for their diaries and problematic statements (for example Lambron's observation that the coronavirus was perhaps a "democratic illness"). Hélène Pierson views this trend as a symptom of an insidious but powerful sexism:

Ce qui m'a frappée tout de suite, c'est la spécificité du vocabulaire employé pour critiquer ou parodier le texte, et par extension, l'écrivaine : elle est frivole, mièvre, égocentrique, hypocrite, légère, elle romantise la situation, sa vision des choses est trop rose... Un ensemble de défauts qui, dans notre imaginaire collectif, sont très fortement associés au féminin, ou à une certaine féminité plus ou moins fantasmée.⁴³

In line with what Pierson writes, the critical reception of Slimani's diary influenced her writing by resulting in a form of "self-censorship". Indeed, unlike Lambron, in the first episode Slimani shares her emotional state with her readers directly, describing the paralyzing effects of the pandemic and expressing impressions that were shared by many in its early days:

Je devrais me réjouir, tenter de tirer quelques pages de cette expérience folle. Mais je n'arrive pas à penser ni à écrire. Je ne parviens pas à me concentrer sur le livre que j'ai ouvert et qui traîne sur mon lit depuis des heures. Je regarde de manière compulsive les informations, je relis dix fois les mêmes articles, je cherche quelque chose mais je ne sais pas quoi. Je suis dans un état de sidération c'est-à-dire privée

40 Slimani. "J'ai dit à mes enfants que c'était un peu comme dans la Belle au bois dormant."

41 Cf. Timo Obergöker. "Les journaux de confinement de Leïla Slimani et de Marie Darrieussecq – Histoire d'un malentendu." *PhiN-Beihft* 24/2020, pp. 371-382.

42 Ibid., 375.

43 Hélène Pierson. "Leïla Slimani – Wajdi Mouawad, le sexisme déconfiné." *Zone critique* 25.03.2020, <https://zone-critique.com/2020/03/25/slimani-mouawad-sexisme-deconfine/> (03.11.2022).

de mots, de sensations. Comme si j' avais reçu un coup de poing en plein visage et que j' essayais, lentement, de me relever.⁴⁴

Perhaps due to the critical reception of the first instalment of her diary, Slimani changed tack soon thereafter. In the second episode of her diary, she adopts a much less personal tone. In the third episode, she focuses on the living conditions of prisoners, thus trying to conform to the moral posture demanded of her.⁴⁵ Did the quick reception of her work by literary critics thereby transform the very nature of her quick-response project? Slimani's quick-response literature was significantly influenced by the equally quick responses and reviews it provoked, which seems to have influenced the diary's content and style. If Slimani's decision to change the style and content of her diary can indeed be traced back to such criticism, a second 'quick response' can therefore be said to have occurred. This example of quick-response literature thus reveals an interesting dynamic at play between the literary work and its critics – one that is mainly due to the speed with which both were published.

4. Thomas Glavinic: Serial novel or diary?

While quick-response literature has triggered a veritable discourse in France, it has remained rather quiet in the German-speaking world. In contrast to the dynamism between literature and book critics and the discourse triggered by Slimani's corona diary, Austrian writer Thomas Glavinic's corona diary was all but ignored by critics – with a few exceptions. Following the publication of Glavinic's first diary entry, Sascha Seiler noted: "Ob Glavinic tatsächlich eine Art Tagebuch verfasst, einen autofiktionalen Text oder aber einen Roman, bei dem die Grenzen von Realität (die 'Außenwelt') und möglicher Fiktion (die Figur) verschwimmen, wird spannend zu beobachten sein."⁴⁶ This sums up Glavinic's project well, even though at that point only one episode had been published. Glavinic's prose lacks style and coherence; one is indeed given the impression, as Lily Meyer writes, of "chaos and mess". The narrator's thoughts are unsorted, sometimes confused. Indeed, what begins as a supposedly "serial novel" soon descends into a kind of autofictional diary, focused on a lonely writer in his apartment in Vienna. This autofictional style has been noted by other critics as well:

Man erkennt schon an diesem Bandwurmsatz: Es ist alles vorhanden, was Leserinnen und Leser an Thomas Glavinic so schätzen. Der Wille zur

44 Slimani. "J'ai dit à mes enfants que c'était un peu comme dans la Belle au bois dormant."

45 Cf. Pierson. "Leïla Slimani – Wajdi Mouawad, le sexisme deconfiné."

46 Sascha Seiler. "Thomas Glavinic verfasst für die 'Welt' einen Fortsetzungsroman zur Corona-Krise." *Literaturkritik.de* 4 (2020), <https://literaturkritik.de/lesen-corona-krise-teil-1-thomas-glavinic,26613.html> (03.11.2022).

schmerzhaften Autofiktion. Ein liebevoll gehegter Menschenhass. Humor und Hypochondrie. Sowie nicht zuletzt ein milder selbstironischer Größenwahn.⁴⁷

From March to April 2020, Glavinic published 27 contributions in the German daily newspaper *Welt*. With the exception of the first instalment, the episodes appear behind a paywall, accessible only by subscription. The description above each post reads: “Die Welt steht still, wir sitzen verängstigt in unseren Wohnungen. Der österreichische Schriftsteller und Hypochonder Thomas Glavinic verarbeitet die Corona-Krise in einem täglichen Fortsetzungsroman. Exklusiv auf WELT.” Each article is accompanied by a graphic showing the writer in front of a stormy sky, next to a red coronavirus symbol. The image is somewhat blurry and distorted, giving the impression of an approaching thunderstorm. Indeed, the image seems to get at the heart of Glavinic’s corona diary, which revolves around the dramatically represented impressions of a hypochondriac (Glavinic’s own hypochondria is repeatedly emphasized). The narrator at the heart of the diary faces financial problems; suffering from clinical depression following an eleven-month paralysis and a brief time in a coma,⁴⁸ he describes himself as a “Vollbluthypochonder”,⁴⁹ an insomniac who is frightened by the sound of his own doorbell.

The term “Fortsetzungsroman”, or “serial novel”, does not accurately capture these contributions, which are focused on a narrator alone in his apartment – on his thoughts about God, distance, the practice of washing cash when the groceries are delivered. Here, it can be assumed that the original idea was to produce a kind of serial novel but that the project took on a life of its own, drifting into an autofictional diary centered on a psychologically unstable first-person narrator who views writing as self-therapy. This self-perpetuating dynamic, which ignores genre conventions and offers no possibility of revision due to time constraints, can be considered a further characteristic of quick-response literature. This dynamic can also be found in Slimani’s diary, although in her case the impulses come from outside, through the voices of literary critics.

As in Lambron’s diary, Glavinic documents political announcements related to the corona pandemic, thus situating himself as a direct witness of the latest events – one who is trying to understand the new situation and who allows readers to participate directly in this process of understanding. This project can be seen as a direct form of personal processing – a process that seems not only to connect the three writers but also writer and reader, who share the challenges of the unknown. Like Lambron and Slimani, Glavinic seeks solace and

47 Florian Werner. “Neues Genre Corona-Literatur. Lesen ist ansteckend.” *Deutschlandfunk Kultur* 1.04.2020, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/neues-genre-corona-literatur-lesen-ist-ansteckend-100.html> (03.11.2022).

48 Thomas Glavinic. “Kampf zwischen Verdrängungstalent und Beobachtungsgabe.” *Welt* 19.03.2020, <https://www.welt.de/kultur/article206628297/Thomas-Glavinic-Corona-Roman-Teil-1.html> (03.11.2022).

49 Thomas Glavinic. “Ich kann meinen Puls auf den Herzschlag genau bestimmen”. *Welt* 23.03.2020, <https://www.welt.de/kultur/plus206722811/Der-Corona-Roman-Teil-5-Ich-kann-meinen-Puls-auf-den-Herzschlag-genau-bestimmen.html> (03.11.2022).

understanding in media aesthetic representations; unlike his French colleagues, however, Glavinic goes one step further and addresses his readers directly as fellow sufferers, providing them with advice on how loneliness can be managed through a sense of community:

[...] schauen Sie sich auf Netflix ein paar Folgen “Rick & Morty” an. So traurig und allein kann man gar nicht sein, dass man sich danach nicht zumindest ein klein wenig als Teil einer Gemeinschaft fühlt, als einer von Milliarden Menschen, die allesamt ein bisschen traurig und ein bisschen allein sind und die vielleicht sogar ein wenig Angst haben, denen aber gerade in Krisenzeiten immer die besten Ideen kommen, ob es der Entwurf einer neuen, modernen, weniger habgierigen Gesellschaft ist oder der Entschluss, den Nachbarn zu fragen, ob es ihm gut geht und ob er etwas braucht.⁵⁰

The focus, as with Lambron and Slimani, is on understanding the pandemic. When he reflects on distance in a more traditional essay style, however, his thoughts seem to shift from his immediate experiences to general life lessons:

Zu den größten Herausforderungen im Leben zählt die Notwendigkeit, den richtigen zeitlichen und räumlichen Abstand zu anderen Menschen zu finden. Lässt man sie zu nahe an sich ran, verstellen sie einem die Aussicht. Zieht man sich zu weit zurück, findet man sie womöglich nie wieder. Vollständige Isolation würde früher oder später selbst der ärgste Misanthrop nicht mehr ertragen, denn ein Ich ohne Du löst sich auf, mal ganz abgesehen davon, dass ein Misanthrop auch nur ein übersensibler Philanthrop ist. Man merkt, es ist wichtig, die richtige Balance zwischen dem Bedürfnis nach Nähe und dem Wunsch nach Distanz zu finden. Aber nur weil man das merkt, heißt das nicht, dass man sie auch findet. Ich habe sie nie gefunden, und allmählich zweifle ich, dass so etwas wie Balance überhaupt existiert.⁵¹

From the hypochondriac’s perspective, however, a much more dramatic approach to the situation emerges (one that has been emphasized by critics, but also by Glavinic himself). The narrator is mainly interested in comparing figures on how many have died, been infected, and/or recovered in Austria, Germany, Italy and the US, referring to the website <https://covid19info.live/>, which provides a live “virus alert”. This reinforces the thesis that this type of quick-response literature serves equally as quick-reception literature: the statistics are only relevant at a certain point in time and are almost immediately out of date (just as the link itself may be). Embedding links that allow the reader to verify the data (in the digital version) gives the appearance of truthfulness, but it is questionable

50 Thomas Glavinic. “Früher gab’s Hausarrest für unartige Kinder – heute für ganz Europa.” *Welt* 22.03.2020, <https://www.welt.de/kultur/plus206698525/Der-Corona-Roman-Teil-4-Fruher-gab-s-Hausarrest-fuer-unartige-Kinder-heute-fuer-ganz-Europa.html> (03.11.2022).

51 Thomas Glavinic. “Das Abenteuer des Apothekengangs.” *Welt* 20.03.2020, <https://www.welt.de/kultur/plus206647635/Thomas-Glavinic-Corona-Roman-Teil-2.html> (03.11.2022).

whether this is a genuine link or whether it was deliberately incorporated by Glavinic as a humorous reference to transience, perhaps even the transience of quick-response literature itself. Precisely this unclarity about whether the link is outdated or a fake shows that Glavinic's quick-response literature no longer works in the same way (compared to its first publication) and may even allow for new – unintended – readings more than two years after its creation. Another problem is that the newspaper's editors have inserted their own links in Glavinic's texts, such that the links provided by Glavinic himself are only recognized as such when referenced explicitly.

Glavinic's project may have failed as a novel, but as an example of quick-response literature the text's momentum is exciting to observe. Glavinic's quick-response project does not adhere to genre conventions and boundaries, instead allowing the text to run free.

5. Quick-response literature as quick-reception literature

German book critic Rainer Moritz writes in the *Neue Zürcher Zeitung*: “Wenn einmal die Welle der Corona-Bücher über uns hereinbricht, werden wir wissen, dass wir das Schlimmste überstanden haben.”⁵² The three corona diaries we have been discussing here, which were published in the first months of the pandemic, would seem to undermine this statement. Although they were not published as (and did not aim to be published as) printed books, they represent an early wave of corona literature.

Even if none of these diaries invites in-depth interpretation, what they show about the relationship between writer and reader and the reception process (or circumstances of reception) is significant. It seems to make a major difference whether the diaries are read directly upon their publication – as “instant literature” – or more than two years later. In addition to quick-response literature, we can speak of the quick reception of quick-response literature. Reading such texts shortly after their publication leads to a closer connection between writer and reader, who at that moment are both being confronted with a new situation, can relate in terms of their suffering, and are likely experiencing similar emotions in the face of the unknown. In this way, the corona diary can be viewed not only as a means of self-therapy but also as an attempt at community building. This community becomes visible, for example, in readers' responses in the form of comments. With that said, reading the texts two years later does not have the same effect as reading them immediately following their publication. The texts seem to be outdated in terms of content and knowledge, and since they offer little refinement on a formal level, they are no longer intriguing from a literary perspective. Indeed, two years on, they lack depth of content and aesthetic

52 Rainer Moritz. “Die Pandemie, so scheint es, war in den letzten zwei Jahren überall. Ausser in der Literatur. Das hat seine Gründe – doch da könnte noch was kommen.” *Neue Zürcher Zeitung* 02.02.2022, <https://www.nzz.ch/feuilleton/pandemie-kommt-sie-in-die-literatur-ist-sie-vorbei-ld.1664821> (03.11.2022).

complexity. It is thus no wonder they have not been published as self-standing books.

If not from a literary perspective, however (at least in the case of the three corona diaries analyzed here), quick-response literature would nonetheless seem to be of interest from a media aesthetic perspective. Importantly, the chosen medium, the newspaper, seems to facilitate both rapid production/publication and rapid reception/dissemination. Rather than seeking out such texts directly, readers are likely to stumble upon them as they turn the page or scroll down, as the case may be.

When Lily Meyer identifies “mess and chaos” as characteristic of corona literature, this can be understood as follows: The writers of such texts would seem to have been too preoccupied with ordering their thoughts and observations to develop a sophisticated corona aesthetic. Their references to other media and arts can be seen more as a means of coping with the unknown than as a sophisticated artifice. The widespread urge to turn to the classics (Thomas Mann, Camus, the Decameron) during the pandemic confirms art’s enduring role as a source of answers to contemporary questions. Before the pandemic can be aestheticized, however, it must first be understood. This also means that the present first becomes comprehensible in the past. Decades must sometimes pass before epochal historical events become literary. While distance from an event allows for depth, proximity seems to create snapshots that generate their own aesthetic (intermedial references, the momentum of the text, which frees it from the restrictions of genre) and discourses, as the reception of Slimani’s diary shows.

The corona diary can thus be regarded as a genre ‘for the moment’: writers and readers share a momentary experience of an event, the pandemic, and the writer allows the reader to participate in a process of understanding and processing without claiming to be one step ahead. It is perhaps precisely this immediacy, but also the community between writer and reader generated by the shared event, that constitutes quick-response literature. Corona diaries do not claim to teach readers about the pandemic, nor do they pretend to be aesthetic masterpieces; rather, they (and their authors) are “fellow sufferers” of the moment. In such times, there are sure to be readers who are looking for precisely this type of immediate exchange.

Sascha Seiler (Mainz)

Watching the Doomsday Clock

Quick-Response Art During the COVID-19 Pandemic. An essay

I. Introduction

“The pandemic has changed everything.” Probably no other words have been articulated more often in the last two-and-a-half years, and for the arts these words are especially valid in terms of production mechanisms as well as in regards to the general reception of texts, music, or film. It is, in fact, a broad field, in which artists have had to look for ways to be able to stay creative and at the same time get their art to the public, since many doors have been closed, at least temporarily, and not a few – the tendencies are clearly noticeable socially – will not open again. Many artists could even no longer pursue their profession because of the pandemic.

The most obvious victims were among performing musicians, who were no longer able to perform. In times when, unlike in the past, it is no longer possible to earn money with record releases only due to the triumph of music-streaming they are dependent on the proceeds from ticket sales or – increasingly – merchandising sold at concerts. This is a fatal situation that threatens their existence.

Studio recordings were also no longer possible due to the various lockdowns. Although the latest studio technology allows file sharing, which has been frequently used in the past few years, the personal exchange for composing, jamming and gradually working out songs was suddenly no longer possible. The comparatively large number of acoustic solo albums bears witness to this temporary development, which fortunately remained temporary, but nevertheless had a major impact on the way the already struggling industry continued to develop. As a result, the term “Lockdown Album” became something of a running gag amongst musicians, journalists, and fans, at the same time serving as a symbol for the impossibilities of creating music as a joint venture.

In film, as so often, much depended on budgets and financial possibilities, but even Hollywood suffered greatly in the beginning of the pandemic from the impossibility of making a film without violating security measures, so at first the shootings were extremely scaled down. Then, when sufficient safeguards in the form of testing were possible, the machine started rolling again, but again the question arose: who would see the films if the theaters remained closed? Again, the unfortunate answer was – streaming. Probably no industry changed as radically in times of the pandemic as the film industry. Previously, the triumphant advance of streaming services such as Netflix, Disney+ or Amazon Prime had been viewed more as competition and production companies only very cautiously opened up to these new possibilities. Now, even the major studios had no choice but to get involved with the streaming services (or to found some

themselves), as the cinema had mutated into a place threatened with extinction virtually overnight.

Interestingly, this affected both major productions and independent cinema, where the dichotomy became even greater. On the one hand, cineastes naturally want to see a film in theaters in keeping with their status, but in times when sophisticated cinematic works of art can hardly be seen in movie theaters outside the big cities, isn't streaming, with its limitless availability options, actually a blessing?

One might think that literature must have come out of the pandemic not only well, but perhaps even stronger. If, as previously written, a rock musician suddenly starts recording acoustic solo albums in the privacy of his own home because the lockdown makes him stay at home, this is actually the everyday life of every writer. What's more, reduced social and professional obligations mean that there is finally time for writing. Even if the earnings from readings or book presentations unfortunately fail to materialize (and this in turn has a negative effect on sales). But in fact, in interviews I conducted with them, many authors – among them Verena Güntner, Leona Stahlmann, Leonard Hieronymi and Jakob Nolte – stated that they were able to use the time of the pandemic and the lockdowns more productively and certainly were able to spend significantly more time with their books than they would have without those social impediments. At the same time, however, they also complained not only about the complete loss of royalties for readings, but also about the loss of sales, since people could no longer go to the bookstores to purchase the books or discover them by chance. This, of course, affected established writers way less than debut authors. Of the young authors interviewed, apart from the above mentioned there were also Daniel Borgeldt and Sophie Stein, all complained of falling extremely short of the sales expectations set by the publisher, but at the same time were optimistic that they would be able to place their next book, then written during the pandemic, better on the market because it was written with a lot of time.

Corona can thus be seen as a curse for the arts for the most part, but also as a blessing in some contexts. It is interesting to look in a first retrospective at the extent to which the production conditions have influenced not only the concrete production process (as well as the distribution process), but also the artwork itself. Specifically, does the aesthetic vision of a film not only deviate from the original intention due to separate production conditions, but do those conditions ultimately also influence the content and/or formal level? On a rock album, do lyrics and music change in a decisive way to reflect – again, in terms of content as well as form – that situation which led to the special production conditions (i. e., in our case, the COVID-19 pandemic)?

To this end, I would first like to discuss the 2020 feature film *In The Earth* by British director Ben Wheatley, which uses an overarching allegory to address the COVID-19 pandemic and the fractured relationship between humans and culture. In this film, the pandemic plays a role not only on the level of content, but

also in terms of the difficult production conditions, along with specific allusions that are incorporated into the plot.

Then I would like to talk about the album *An Hour Before It's Dark* by the British band Marillion, who had to rethink their way of composing, established over decades, by jamming for months, which in turn led to an examination of the pandemic in the song lyrics, culminating in an unusual, but catchy pop song that addresses the deadly danger that can emanate from an embrace.

II. *In The Earth*

In his 2020 film *In the Earth*, British filmmaker Ben Wheatley deals with the conflict between nature, progress and technology in the context of the COVID-19 pandemic; his film is thus not only one of the first cinematographic commentaries on the global state of emergency caused by COVID-19, *In the Earth* also shows clear traces of the difficult production conditions under which it was shot. This took place in just three weeks in a wooded area near London on a low budget. The thematization of the pandemic serves Wheatley primarily to construct an allegory of the lost bond between man and nature, as well as of man's doomed attempts to tame a sudden, widespread ecological catastrophe either with the help of scientific knowledge or through desperate recourses to the healing power of ancient, animistic myths.

If one tries to assign the film to a genre, *In The Earth* could be understood as 'ecological folk horror'. The essence of the horror subgenre generally called *Folk Horror*, which has been extremely popular since the 2010s, lies in the thematization of man's destroyed relationship to a nature that has become increasingly alien and even hostile to him, as well as in the depiction of his enduring efforts to appease it with ancient pagan rituals. This implies a constant recourse to pre-Enlightenment ages in the midst of a modernity characterized by all-encompassing mechanization, digitization, and globalization, with its worldview tailored exclusively to humanity. Folk horror thus expresses, as Keir-La Janesse also notes in her seminal 2020 documentary *Woodlands Dark and Days Bewitched*, a strongly ambivalent attitude toward any notion of progress.

The sub-genre's appeal lies primarily in its ever-present moral ambivalence, as well as the questions it poses to a modern, enlightened, rational-thinking audience suddenly confronted with value systems that are subject to different moral conceptions. Those value systems are part of a pre-Christian tradition that has not, however, disappeared from the world, but merely become invisible, buried in the earth and re-emerging into people's consciousness through the act of *unearthing* central to numerous Folk Horror movies.

The frequently appearing motif of the earth, which reveals the secrets of the past, is crucial here – that already mentioned word *unearthing* playing an important role, since it is imagined in folk horror both as a metaphor and as a concrete act – its physical unveiling (in the form of skulls, magic stones or ornaments) not infrequently igniting a storm that afflicts this modern, enlightened society and is symptomatic of the core narrative of folk horror. The earth, as a concrete

manifestation of the all-embracing nature that gives people a home and a foothold and envelops them after their passing, ultimately allowing them to become part of itself again, stands for the irrevocable cycle of nature, which, as it were, has something dark and threatening inherent in this inexorability. This latter, central trope of folk horror is taken up by Ben Wheatley in *In the Earth*, but at the same time he undermines it by revealing nature, in Lovecraftian terms of a ‘cosmic horror’, as indifferent to man’s every earthly striving and endeavor, especially when confronted with a deadly pandemic.

The film primarily plays with genre set pieces but, as seen, accentuates above all the trope of the lost bond with nature and man’s attempt to restore it by means of acting out an archaic ritual that seems devoid of meaning in modern society – which, not least, also moves the film close to an eco-dystopia depicting a society desperately trying to find a way to fight a deadly virus.

In the Earth centers on Martin Lowery, an agricultural researcher specializing in microorganisms, who goes to a remote location in a dense, sprawling forest near the southwestern English city of Bristol to assist his former mentor Olivia Wendle with her on-site research. Wendle has discovered that in that place deep in the forest, the fertility of the soil is mysteriously special. The government wants to take advantage of this fertility, which is probably due to mycorrhizae, and Wendle’s original purpose there was to explore the possibility of applying the fungal form to the efficiency of agricultural plantings. As it will later turn out, Wendle has come to believe that all the trees not only of this forest but of the entire British Isle are symbiotically connected, forming a unique, self-sufficient ecosystem that seems to function much like a human brain.

At the beginning of the film, after several months of quarantine, Lowery arrives at the so-called ‘Gantalow Lodge Control Station’, located on the forest line, where he must undergo numerous health checks. It is never actually said, but it seems that some time ago a mysterious, highly contagious virus had infected humanity – perhaps it is a mutation of COVID-19, or perhaps it is something else entirely – and Martin had his long quarantine imposed because of a ringworm infestation associated with that virus. The people’s handling of the prescribed protective measures seems as listless as it is resigned. The mask, to some extent the symbol of the Corona pandemic, in the middle of which the film was broadcast, is worn in the station either carelessly or deliberately ineffectively, and the protective measures are routinely but carelessly carried out. This is interesting, because at the time the film was made, the pandemic was still in a phase in which most people considered protective measures to be sensible and important.

Together with the forestry officer Alma, who is supposed to guide him safely through the labyrinth of trees, Martin finally sets off the following day on a two-day hike through the increasingly eerie forest, whose natural soundscape frightens and unsettles the city dweller.

Before their departure, Alma had explained to the astonished Martin the painting hanging on a wall in the Gantalow Lodge, on which the so-called ‘Ritual of Parnag Fegg’ is depicted. In this ancient ritual, with the help of the

combination of light, sound and an offering, a connection is to be established with the 'Spirit of the Forest', who, according to the legend, has for centuries been living locked up in a Standing Stone in a forest clearing.

In the center of the image showing that ritual of Parnag Fegg, two white-clad figures – the ritual sacrifices – are depicted being offered to an obelisk with a round opening. Another scene shows the same white-robed figures being consecrated by a third figure, possibly a pagan priest, from whose body a tree is growing. In the surrounding trees, again, hang numerous pictures on which various objects are depicted. Furthermore, the picture is decorated with numerous ornamentally drawn details. All these elements will play a significant role in the course of the film, but, other than in most folk horror-narratives, the ritual will not turn out to be a meaningful re-enactment of ancient traditions by a contemporary cult, but rather a desperate attempt of an individual to appease nature with the help of archaic rites. In any case, before setting off for the forest walk, the serene Alma describes the folk tale underlying the ritual as a purely purposeful and rational one; its function has always been to prevent children from straying too far into the forest.

On the second night of their journey, the two are attacked and robbed of their shoes without properly catching sight of their attackers in the darkness. When they have to continue their way without footwear, Lowery suffers a serious injury to his foot, which quickly becomes infected. The following day they encounter a hermit who introduces himself as Zach and, as is apparently not uncommon in these times, is living illegally in the woods. Zach initially offers the two food and shoes, but it quickly turns out that he is the one who had attacked Alma and Martin the previous night. The herbal potion that he served them before unfolds its anesthetic effect, and Zach now begins to reenact the ritual of Parnag Fegg with the defenseless victims freely according to the picture hanging in the lodge and to record his results photographically. He explains that it is the combination of art and sound that will lead the latter to address his voice to Zach and help him unravel the mystery of the ecological catastrophe that has afflicted humanity. Said 'ruler of the forest', Zach explains to his victim, was once a powerful sorcerer who had implanted his essence in a Standing Stone, at which the sacrificial act must now be performed, and which, with its conspicuous circular hollow, serves as a portal to another dimension.

Martin and Alma, however, overcome the increasingly erratic Zach, who proves far less competent in his planning of the ritual process than it first appeared, and thus mutates more into a caricature of a folk horror priest, in which the ambivalence Wheatley alluded to at the outset becomes apparent early on in his approach to the genre in *In The Earth*.

Alma and David's escape through the forest leads them directly to a clearing covered with light and sound systems. Shrill sounds and stroboscopic effects are immediately activated via remote control upon their arrival, with atonal drones and flickering spotlights numbing their senses. Olivia Wendle reveals herself to be the cause of the surreal spectacle. However, it soon becomes clear to them that Wendle also wants to invoke the Ruler of the Forest, but with the methods of natural science. She reports that Zach is her former husband, whom she

once asked for help with her experiments, but that he had become too obsessed with the archaic ritual, whereas in her opinion it could be approached exclusively with the help of scientific methods, without, however, neglecting the basic building blocks of the ritual, since light and sound play a central role in it. When Alma and Martin want to leave Wendle's research camp, they are prevented from doing so by an impenetrable haze of hallucinogenic fungal dust emanating from the forest ecosystem, the study of which is the main concern of the government commissioning Wendle. Subsequently, we witness Alma's unsuccessful attempts, under Wendle's guidance, to penetrate the cloud, staged in a manner reminiscent of the hallucinogenic sequences in Wheatley's film *A Field In England* from 2012.

In the end, it turns out that Olivia and Zach work together, balancing art, myth and science, to invoke the Ruler of the Forest who dwells in the stone. For this they need a "pure" victim, which they believe they have found in Martin. Shortly before the conclusion of the ritual sacrifice, Alma manages to overcome her tormentors in a deliberately chaotic sequence; she kills Zach, Olivia also collapses dead, and Alma says to Martin the last cryptic sentence of the film, which she also speaks in a strangely distorted voice: "Let me guide you out of the woods."

Of course, *In the Earth* can, indeed must, be read as an allegory for the Corona pandemic, which influenced the film not only thematically, but also formally. The production conditions were extremely problematic due to the pandemic, so that Wheatley's staging always has something restrained, almost cheap about it, which he in turn knows how to use skillfully to create an aura of ambiguity. Admittedly, the virus is of a different nature than COVID-19 – or it has already mutated decisively – since Martin had to undergo his four-month quarantine due to a ringworm infestation, as Olivia and Zach did before. Nevertheless, the protective measures resemble those that were part of everyday life almost worldwide in the period in which the film was made. In the forest itself, a hallucinogenic fungus vapor spreads around Olivia's research camp, which Alma tries unsuccessfully to penetrate with biological protective equipment. However, the vapor is too fine-pored to be stopped by the equipment from penetrating the body. Before that, rune-like scarring forms on Martin's skin, which is not discussed further, but for the treatment of which he apparently has an ointment in his luggage; they thus seem to be an already known part of the illness caused by the unnamed virus.

First of all, the reference to the Corona virus is shown right at the beginning with Martin's arrival at the lodge, with hygiene rituals that are familiar to the viewer, but played out in a listless routine by the protagonists in the film: The emphatically carelessly worn protective masks (only the recently recovered Martin doesn't wear any), the quarantine that has been passed, the tests, the clarification of the symptoms; all of this suggests a long-running battle against a virus that has lost little of its dangerousness but much of its horror. At the same time, these modern hygiene rituals and the bored casualness with which they are performed also counteract Zach's meticulous reconstruction of the archaic ritual

of Parnag Fegg, the purpose of which is ultimately to transcend modern society and access nature with the knowledge of the ancients.

In terms of plot, the focus on the virus is also obvious because already at the beginning of the film it is reported how a virus has infected the world – especially the urban spaces – to which Martin's parents have also succumbed, whom, as he writes in his diary, he would have liked to have “led out of the city into the forests” beforehand, and who should thus have gone the opposite way to salvation than the one that is granted to him in the last scene of the film. For even the forests no longer offer protection, because the destruction is part of a single, interconnected ecosystem in which nature and man are inseparable, and which man has destroyed from within. Ultimately, the flaw in modern man's thinking is that he is no longer able to comprehend the symbiotic nature of this union, and that he subsequently perceives nature and man as two distinct entities. Wendle's references to a single, gigantic ecosystem similar to the human brain is thus not so much the discovery of a (horror movie compliant) monstrous organism, but a description of the natural constitution of the earth and the living beings that exist there.

This naturally raises the question of why the attempt to contact the Ruler of the Forest, and thus the attempt to reconcile man with nature, has probably failed. An obvious answer could be that nature does not tolerate man interfering with its processes, so the sending of the virus is not a cry for help or a warning, but a natural evolutionary process that should not be interrupted or even stopped.

The way into the forest, into an ecological bubble far away from any civilization, stands therefore first for the attempt of an escape from the virus (to all appearances urban connoted by humans). This is combined with the attempt to reconcile with nature, which in this case stands for the pure, untouched and – at least at first glance – harmless, but also for an abstract unity of its own, perceived as separate from human existence. But it is then also that nature which ultimately rejects man's attempts at rapprochement, rules out reconciliation and finally turns out to be the source of a virus which was initially thought to be the result of a failed laboratory experiment.

Nature has thus sent the virus into the world to punish man for his alienation from as well as destruction of the common ecosystem. The fact that Wendle's scientific methods of approaching the spirit of the forest and receiving from it a message to reconcile man with nature – which is equally representative of a way to defeat the virus and is therefore doomed to failure, because the virus is precisely an irrevocable part of nature – do not work, still seem obvious in the context of folk horror tropes, with which the film works offensively. Unusually for the subgenre, however, the shamanic approach of Zach, who wants to approach the spirit of the forest with art and sound, are equally rebuffed by a nature that seems irreconcilable. The fact that it is finally the rational, instinctively acting Alma who ‘understands’ the forest and is able to lead Martin out of it back into civilization indicates a final divisiveness of man and nature, which sends him the virus and finally, as a consequence, completely refuses him because it has finished with man and rejects his culture – both the pre-Enlightenment one,

laid down in ritual, and the post-Enlightenment one, which relies on the power of scientific knowledge.

If critics repeatedly have pointed out the difficult production conditions of *In The Earth* due to the pandemic, it must always be added that Wheatley has not only accepted these conditions, but has made them productively usable in an astonishing way on the aesthetic as well as on the narrative level of his film. At first glance, *In The Earth* is thus not a film about COVID-19, but one that uses the pandemic as an occasion to point out the disturbed relationship between man and nature with the help of aesthetic components of folk horror as well as the fatality of this disruption, since man seems to have forgotten that he himself is an integral part of nature. The recourse to animistic rituals as well as to modern science appear as desperate cries for help to find an explanation for phenomena that have irrevocably led to an irreversible destruction.

III. *An Hour Before It's Dark*

Things are a little less complex on the album *An Hour Before It's Dark* by the British progressive rock band Marillion, released in February 2022. On the cover, you can see a circle formed by colorful notches; it resembles a clock with one notch sticking out at the 11 o'clock mark, so it's literally five minutes to midnight. At the same time, the circle with its protruding notches also resembles a virus cell, as we have often seen in recent years as a symbolic image for the Corona virus. The title of the album, in turn, refers to an English expression that parents often used in the past when they wanted to tell their children to get home from play on time before dark, and at the same time could be read as an English equivalent of the German expression "Fünf vor Zwölf" ("Five to twelve").

The six songs (plus an instrumental transition, which operates as a song) themselves deal with various topics, but the development of social coexistence in the shadow of the Corona pandemic moves into the center of many, especially in the two core pieces of the album, the catchy single "Murder Machines" and the three-part epic "Care" at the end of the album. Both pieces will be discussed separately later. Two songs give a somewhat incongruous impression, but this is normal for albums of the band, since their working method focuses on the collage of musical as well as lyrical ideas. Here, "The Crow And The Nightingale" is a tribute to songwriter Leonard Cohen. "Sierra Leone" is about an African garbage collector who finds a diamond among the rubble in his homeland and feels the spirit of freedom for the first time, including the one of being able to just throw the diamond away again, which he eventually does.

"Be Hard On Yourself", which opens the album, is about the climate catastrophe and the need to become stricter with oneself to possibly still be able to avert it. "Reprogram The Genes" is the first song that already in rudiments depicts the Corona society by cynically addressing man's excessive belief in science. "Murder Machines" paints an apocalyptic picture of a society in which a single embrace can lead to death, thus depicting the reality of the first Corona months. "Care",

finally, is an ode to people who are there for others in such difficult times, a deliberately vague text about love, dying and care in times of a deadly virus, but one that can certainly be interpreted in a generalized way.

However, the production conditions for this album were not easy at first, and cannot be considered representative of the way of working in the pandemic, because the band did not want to deviate from their traditional way of working even in these difficult times and tried to develop the songs together in a rehearsal room, at least as far as it was possible. At the same time, the five members were also aware of the dangerousness of the virus, and even during its creation they repeatedly emphasized that they absolutely wanted to act responsibly towards society.

As a rule, Marillion songs are created through extensive jamming, this often lasting months. The sessions are recorded in their entirety and their producer Mike Hunter then meticulously goes through the tapes to find interesting parts. He then presents these to the band so that they can improvise further, or, if the selected passages sound congruent, he already cuts some parts together himself. After intensive fine-tuning, a composition slowly emerges, which singer Steve Hogarth, who at first sings mostly unintelligible over the parts, then enriches with lyrics.

This way of working is often criticized in the media, because the finished, often overlong songs are less compositions in a traditional sense, but often seem more like patchwork, but this is exactly how the band wants to work and accordingly never pretends to proceed differently.

So, during the first lockdown in the UK, they refrained from working on new songs. Although the musicians sent material back and forth to each other and worked on it, jamming together was cancelled. When it was finally possible to meet and work together under the new hygiene measures, guitarist Steve Rothery decided not to participate due to his severe diabetes, although the band had set up their rehearsal room accordingly. This had a strong impact on the work on the songs, not only because Rothery's guitar has always been an essential part of the sound design but also because they had to leave partial gaps in the songs that the guitarist would later fill. Above all, he was absent during the immediate elaboration of the songs, which definitely influenced their sound.

But it was above all the sound-aesthetic restrictions that ultimately led to the elaboration of the lyrical themes that the band focuses on on *An Hour Before It's Dark*, i. e. a reflection on the critical situation of mankind in the face of the increasingly clear divisiveness with nature, of which man is actually an integral part. In this respect, the basic idea of *An Hour Before It's Dark* and that of *In The Earth* are similar, although the basic aesthetic disposition is quite different.

With "Murder Machines" the band and their producer Mike Hunter have arranged a song that deals quite directly with the absurdity of the horrors in the Corona pandemic. Basically, it's about the symbol of forbidden closeness, the danger of the emergence of situations in which love can turn deadly. In the chorus, singer Steve Hogarth repeats over and over the lines "I put my arms around her / and I killed her with love"; words that are quite literal, but of course build on the traditional figure of speech of "killing" someone "with love", that is,

showering them with love. In the context of the Corona pandemic, love becomes the path to death, and the human body infected with viruses becomes murderous because of the murder machines – i.e. the virus – inside them: “Murder machines / fragments of life / too small to see”, and, referring to the first phase of the pandemic: “Tested positive / no antibodies / no vaccine / no escape.”

The three-part epic “Care” is somewhat less direct, addressing the rather abstract topos of interpersonal closeness. Singer Hogarth was inspired by a mural he noticed in a British town: a nurse wearing a Bansky-style face mask: “I saw a man paint a woman on the wall / Mask on her face, screen over her eyes / Hospital clothing, worried and exhausted / A thing of beauty, a thing of care”.

This iconization of nurses as true heroes of the corona pandemic is the focus of the song; originally, the painting was also to be the cover of the album, but it was decided against for legal reasons, as the artist could not be located at first. So in the song’s pathos-laden finale, over Steve Rothery’s characteristic guitar-solos, Hogarth sings to the nursing staff with the line “The angels of this world are not in the walls of churches,” repeated like a mantra. Before that, we hear the perspective of a seriously ill man who survives only thanks to devoted care, we get to see how his view of the world changes precisely because of human cohesion during the pandemic, and how he finally sings a hymn at the end to those people who care for each other.

The positive message also rounds off the album in that the lines from “Murder Machines”, “She wrapped her arms around me, and she killed me with love” are repeated, but on the one hand without the second part of the sentence, and on the other hand in a completely different context, namely that of unconditional love, which is able to defeat any external threat. Love no longer becomes a vehicle for the murderous viruses, but a symbol of victory over the viruses. And also the motto of the album, “An Hour Before It’s Dark” is repeated and also put into a different context, namely that of an awareness and less of the threat to humanity, as still in the first song “Be Hard On Yourself”.

Thus, it is not surprising that despite the dark, apocalyptic themes, the band advertises their album as an essentially positive one that is meant to send a conciliatory message in the midst of the pandemic, precisely because the process of its creation was so influenced by the pandemic. Similarly, *In The Earth*, a horror film without an actual horror, takes numerous trappings of horror, or more specifically, folk horror, and decontextualizes them in the context of the pandemic. Wheatley thus delivers an initially sobering message: nature is unforgiving and does not seek ways of redress because nature acts as it naturally acts. At the same time, it also shows how human cohesion can lead to at least a personal moment of reconciliation when the film’s final words, “Let me guide you out of the woods,” ring out. In the end, it is a virus we are fighting against that has always been a part of that ecosystem to which we are also inescapably connected. The “doomsday clock” that adorns the cover of Marillion’s album is ticking, and we are in the fortunate position – to put it cynically – of being able to process these apocalyptic events directly into art, into music, into film, into literature, and to disseminate them in the shortest possible time.

Marina Ortrud M. Hertrampf (Passau)

French Calais Jungle Narratives or the Emergence of a New Form of Engaged Literature

The following article is about a certain kind of contemporary French narrative, that is the so-called Calais Jungle Narratives, which I define to be fictional narrative works dealing with the unofficial refugee camp in Calais, northern France.

First, I will present the idea of a new form of engaged literature distinct from traditional *littérature engagée* and the circumstances of the irregular migrant camp in Calais and its media significance. Subsequently, selected examples of Calais Jungle Narratives such as *Les nouvelles de la Jungle (de Calais)* (2017) by Lisa Mandel and Yasmine Bouagga, *Entre deux mondes* (2017) by Olivier Norek and *Une fille dans la jungle* (2017) by Delphine Coulin will demonstrate that quick-response literature uses various narrative strategies in order to link fact and fiction, poetic value and social commitment. Furthermore, I will show that literary quick-response writing does not necessarily equate with aesthetic weakness, nor is it of contingent and ephemeral literary value.

1. New forms of *littérature engagée*: from engaged circumstantial narratives to involved quick-response narratives

For several decades, a trend towards hybrid narrative forms has surfaced worldwide, in which fact and fiction merge into docufictional narratives. Initially, primarily historical events were re-worked in a semi-fictional manner. In recent years, however, there has been a tendency towards docufictional narratives that react directly to social grievances, catastrophes, and crises.¹

Anchoring literary works in the immediate present is in itself not a new phenomenon. From various forms of occasional literature, which appeared from antiquity through the centuries of different national literatures, to Rafael Alberti's *teatro de urgencia*, Max Aub's *teatro de circunstancias*, Sartre's *littérature engagée* or Ahmed Hanifi's *littérature de l'urgence*, authors have always had the more or less urgent need to write in order to help sort out the complexities of their time, to express the immediacy of crises, and/or to chronicle the various tragedies of suffering and deprivation.² In fact, literature of urgency is a literature that can only be produced from a specific context and circumstance. Following Sartre, the present forms of 'circumstantial' or 'urgent narratives' see the author's responsibility toward readers as both socially and artistically based and are thus

1 Cf. Emmanuel Bouju. Ed. *L'engagement littéraire*. Rennes: Presses Univ. de Rennes, 2005; Chloé Chaudet. *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation. L'engagement littéraire contemporain ou la dénonciation d'un inacceptable*. Paris: Classiques Garnier, 2016.

2 Cf. Benoît Denis. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris: Seuil, 2000.

strongly committed to society and to the belief in the enormous power of literature to make a social change.

As Bruno Blanckeman points out, however, the concept of *littérature engagée* as a term shaped by literary history is not really suitable to describe this new trend.³ In order to do justice to the differences to Sartre's concept, he proposes the term '*littérature d'implication*.' Blanckeman's term is applicable to my thesis here, namely that this new form of engaged literature encompasses literary works that react almost instantly to certain events and make a particularly strong claim to authenticity.

As the French literary scholar Dominique Viart aptly points out, the differences between the new form of engaged literature and that of Alberti, Aub, Sartre or Hanifi lie above all in the fact that the critical fictions of the present are neither propagandistic nor activist: "Notons d'abord qu'elle [l'intervention littéraire] n'est pas assertive ni démonstrative. Le système argumentatif qui s'y déploie ne vise pas à convaincre mais s'emploie à élucider, à rechercher, à remettre en question."⁴ Another central aspect often apparent in the new forms of engaged literature is that of investigation – sometimes also presented in literary form. Instead of formulating prefabricated theses or explicitly asserting political-ideological opinions and evaluations, the focus is not infrequently on investigating and revealing the true conditions.⁵ Thus, 'involved quick-response narratives' include literary works that arise on the spot out of an emergency situation. They express the strong ethical need for social responsibility and function as values in the sense of a non-polemic and non-propagandistic articulation of opinion, whether in the mode of consternation or in the mode of speaking up (*prise de parole*).

Due to their tendency to have a strongly emotive and referential function, quick-response texts tend to run the risk of losing their social and political relevance after a short period of time, just like daily journalistic texts, even if their documentary value as a testimony remains intact. In fact, this characterizes, for example, a large part of quick-response literature produced in the context of the first Corona Lockdown in 2020, and is, among other reasons, due to the lack of temporal distance to the event or phenomenon reacted to. Therefore, quick-response literature obviously hardly shows neither any deeper critical reflections nor a particularly high degree of abstraction. Indeed, these are reasons why occasional or circumstantial literature has also been – and very often

3 Cf. Bruno Blanckeman. "De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué: figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle." *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*. Ed. Catherine Brun/ Alain Schaffner. Dijon:Éditions Universitaires de Dijon, 2015, pp. 161-169, p. 168.

4 Dominique Viart. "Fictions critiques': la littérature contemporaine et la question du politique." *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*. Ed. Jean Kaemper/ Sonya Florey/Jérôme Meizoz. Lausanne: Éditions Antipodes, 2006, pp. 185-204, p. 197.

5 Cf. Viart. "Fictions critiques': la littérature contemporaine et la question du politique.," p. 199.

still continues – to be regarded as aesthetically less valuable.⁶ This judgement, of course, cannot be generalised, although the narrative and aesthetic differences are undeniably enormous.

While almost all forms of quick-response literature aim to awaken a very special awareness of societal crises and thus ultimately aim to contribute to community building and to promote social, ethnic and religious inclusiveness, a very special form of quick-response literature has emerged with the so-called ‘human rights literature,’ which utilizes the power of literature to drive, change, and motivate people to take action in an innovative way.⁷ In fact, human-rights literature is a ‘low-threshold’ literature in terms of production and participation, i. e. a literature by all for all. Without going further into the human-rights literature movement, the following analysis will show that involved quick-response narratives are transgressive in themselves. In fact, the boundaries between classical ‘sophisticated’ literature, which is primarily aimed at an educated adult readership, and (intermedial) forms of literature that have long been dismissed under normative criteria as ‘trivial’ or ‘popular’ have become increasingly permeable in recent decades. At the same time, literary tendencies such as docufiction and critical fiction are also manifesting themselves in (sub-)genres traditionally labelled as ‘popular’ such as comics, graphic novels, children’s books. or thrillers.

Before presenting some exemplary analyses of involved quick-response narratives on the Calais Jungle, I will briefly outline the background of the camp and address the question of how the Calais Jungle developed into a subject of involved quick response literature at all.

2. The Calais Jungle as meta-narrative of the French ‘migration crisis’

Officially known as Camp de la Lande, the Calais Jungle was a refugee and migrant encampment that existed from January 2015 to October 2016.⁸ Other camps known as jungles had existed in previous years, but this particular shanty town drew global media attention during the peak of the European migrant crisis in 2015, when its population grew rapidly. Migrants stayed at the camp

⁶ Critical voices about the literary quality of Corona fiction have recently been raised again and again; referring to literarily sophisticated works of fiction about 9/11, which sometimes only appeared 10 to 20 years later, literary critics such as Daniel Scheck argue that really good literature that deals with current material of our day needs time, cf. Michelle Fitzpatrick. “La première vague de romans sur la pandémie va déferler en librairie.” *L’Orient – Le Jour*, 27/10/2021, <https://www.lorientlejour.com/article/1279357/la-premiere-vague-de-romans-sur-la-pandemie-va-deferler-en-librairie.html>. See also: Gerrit Bartels. “Der Hype um die Corona-Literatur.” *Tagesspiegel*, 06/05/2020, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/es-gibt-sie-wie-bald-martin-meyers-erzahlung-corona-es-gibt-sie-nicht-4699117.html>.

⁷ Cf. James Dawes. *The Novel of Human Rights*. Havard: Havard UP, 2018.

⁸ For a detailed study of the Calais Jungle cf. Michel Agier. *The Jungle: Calais’s Camps and Migrants*. Translated by David Fernbach. Cambridge: Polity Press, 2018.

while they attempted to enter the United Kingdom, or while they waited for their French asylum claims to be processed. According to estimates, around 8,143 people of different ethnic and religious backgrounds lived there, including many unaccompanied minors. In fact, within a very short time, a social infrastructure of misery was built up within the camp, so that in addition to the miserable dwellings, short term existing shops, restaurants, hairdressers, schools, places of worship and even a boxing club emerged.

Initially, the French Government tolerated the camp but did not advocate for the establishment of basic hygiene and sanitation measures. As a result of massive criticism at the national level (the treatment of refugees and migrants in a country advocating for human rights is indeed appalling in many respects), shipping containers were finally set up as temporary emergency shelters to rehouse 1,500 migrants. In 2016, however, France changed political course and partial evictions and arrests eventually led to expulsions. In this time, which sometimes included very violent police operations, the Calais Jungle became a symbol of the failed French (and European) migration policy. The government's unconstructive policy led to an unprecedented solidarity among organization and people with migrants. While the state ultimately only tried to prevent the irregular migrants from fleeing across the English Channel to Great Britain with metre-high fences and tight lorry controls, a wide variety of social and human rights organisations got involved to guarantee the residents minimum dignity and to provide them with food, clothing and medicine. Despite this engagement to help the camp's residents who had no rights, the camp was finally completely cleared and dissolved in October 2016.

In fact, it is remarkable how quickly the Calais Jungle has become a kind of meta-narrative of the French (and European) 'migration crisis'. Looking at the media coverage of the camp itself and the living conditions there, one can observe the following: The camp is presented as a highly precarious anti-living space and an encroachment of what Marc Augé has described as *non-lieu* (non-place), as a constantly changing, ahistorical and dynamic transit space that negatively affects the people in this space psychologically: "The space of the non-place creates no particular identity and no particular relation, but loneliness and similarity."⁹ The space of refuge, therefore, does not appear as a protective space, but as a prolongation of the experience of being lost and homeless, which most migrants have already had to experience in a very similar way on their way to France. The narrative of the Calais Jungle as a *non-lieu* is divided into two opposing sub-narratives. On the one hand, the Jungle is seen as a quasi-legal *non-lieu* characterised by violence and crime. The (predominantly male) migrants are described as actors who actively disregard the rules and laws of France. On the other hand, the Calais Jungle is staged (often in the form of politically engaged criticism of the system) as an inhumane *non-lieu* that France's migration policy knowingly accepts, to which the inhabitants as victims are at the mercy of the French legal and state system. Thus, the media-constructed narratives of the

9 Marc Augé. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994, p. 121. Translation by M. O. H.

Calais Jungle already clearly provide a broad basis for literary reworkings that, however, never just copy these narratives but add their personal experiences to them – not at least by fictionalising facts. In the following, I present some examples that show that the Calais Jungle Narratives can be described as involved quick-response narratives.

3. Calais Jungle Narratives as involved quick-response narratives

The relatively great abundance of (semi-)fictional narratives that deal with the narrative of the Calais Jungle in a literary-artistic way is indeed astonishing and substantiate the thesis that the sub-genre of the Calais Jungle narrative has emerged as an involved quick-response narrative. The range of literary elaboration is quite wide, starting with the small icono-textual booklet *Bienvenue à Calais. Les raisons de la colère* by Marie-Françoise Colombani and Damien Roudeau (2016) to Lisa Mandel and Yasmine Bouagga's journalistic graphic novel *Les nouvelles de la Jungle (de Calais)* (2017), and then moving from Delphine Coulin's multi-perspective novel *Une fille dans la jungle* (2017) to Olivier Norek's thriller *Entre deux mondes* (2017) to Pascal Teulade's children's book *Le petit prince de Calais* (2016). What all these works have in common, however, is that they all belong to the (transnational) trend towards docufictional writing that has been observable for years. Likewise, they demonstrate a current tendency in literary production that represents a reaction to the exhaustion of postmodern playfulness at the end of the 20th century, and probably not least, has risen against the background of inflationary fake news in the digital world. Actually, the works mentioned above were all written as a result of self-conducted investigations into and visits to the Calais Jungle; they thus fulfil the argument of critical fiction and literary enquiry articulated above as well, namely with the author's intention to shake up readers and raise their critical awareness of the topic. The fact that the works appeal to readers of very different recipient groups (readers of newspapers,¹⁰ readers of graphic novels, thrillers and children's books) shows the authors' need to sensitise people of different ages and different intellectual and socio-political interests to the deplorable state of affairs in France's handling of so-called illegal migration and to make it clear that this 'normality' represents an unacceptable abnormality. In this context, the mode of semi-fictional presentation is not insignificant: while the claim of authenticity emphasises the factual relevance and the urgency of personal

10 In fact, *Les Nouvelles de la jungle (de Calais)* was initially published in single episodes of a chronicle in diary or letter form in the daily newspaper *Le Monde* and thus reached a comparatively large part of the French population. The first publication of the iconotextual episodes in a daily newspaper underlines their quality as quick-response texts. The subsequent publication in print form, however, refers to the authors' wish to make their graphic reportage accessible beyond the temporality of daily news. This goes hand in hand with the awareness that the authors have dealt with a current topic that is relevant in the long term.

engagement, the fictional parts – in contrast to sober media reports and empirical sociological studies – can lead to empathy for those affected and thus perhaps to a better understanding of the precarious life situation of irregular migrants.

In the comic documentary *Les Nouvelles de la jungle (de Calais)*,¹¹ the artist Lisa Mandel and the sociologist Yasmine Bouagga report on their impressions and experiences as well as on the everyday life and narratives of the people in the camp. Migrants, but also the countless volunteers and helpers, as well as politicians and security forces, are portrayed with a caricatural touch. The committed appeal of the work is reflected, among other things, in the fact that the individual episodes are addressed to “Chère France” in a kind of letter report; this is also the case in the ‘situation report’, in which the first impression as well as the geographical location and structure of the Calais Jungle appear in an uninviting way (see fig. 1): The nearby sea is not visible, but the hermetic sealing off of the area by the CRS (Compagnies Républicaines de Sécurité = Republican Security Corps) is. Instead of a gentle sea breeze, the air is filled with a repulsive, acrid stench that nips all the migrants’ hopes for a better life in the bud – one immediately senses, according to the commentary, that this is a space characterised by deceit and deception.

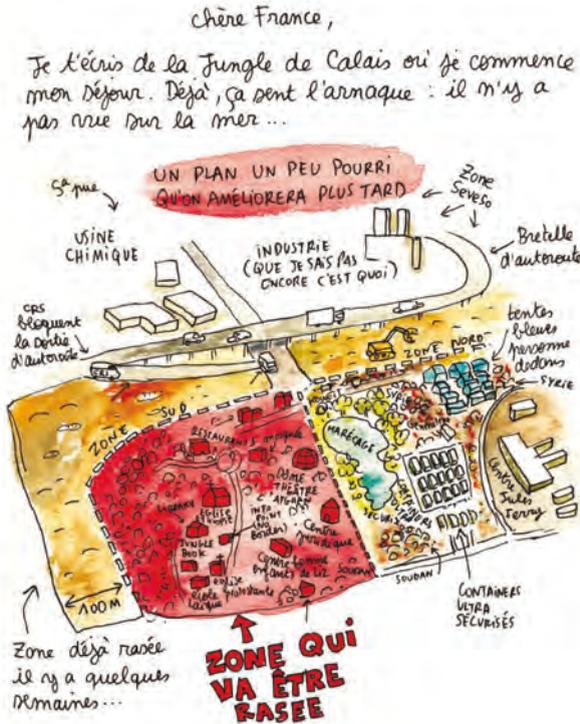


Fig. 1: *Les Nouvelles de la jungle (de Calais)* (2017, p. 40) © Casterman

11 Lisa Mandel/Yasmine Bouagga. *Les Nouvelles de la jungle (de Calais)*. Brussels: Casterman, 2017.

Located on the periurban periphery of Calais, in the immediate vicinity of industrial plants and close to the motorway, this place is a non-place in every respect. While one part still has an urban infrastructure, a large area of the other part is a marsh (*marécage*). Moreover, 'the' camp is constantly changing its spatial structure, be it through the numerous fires or through the partial evacuations by officials. The fact that the *non-lieu* of the Calais Jungle is a dehumanising and deeply de-individualising space is expressed by the two authors, not without sarcasm, in that the French national motto of equality is taken to absurdity (see fig. 2).



Fig. 2: *Les Nouvelles de la jungle (de Calais)* (2017, p. 162) © Casterman

People are robbed of their individuality, but also of their (social) competences and qualifications; according to their current political status, they simply become refugees and migrants. Once in France – or more concretely, in a French camp – they are all 'equal', even equal in the sense that without papers they have no rights at all and are quite literally left unprotected in the rain. The colourful diversity is lost in a levelling grey of misery. The only differentiation that ultimately remains concerns the age group of migrants (child or unaccompanied minor) relevant for the recognition procedure. Even if the concrete situation

here is the Calais Jungle, the authors deal with a (unfortunately) structural problem of European migration policy, which continues to have an effect even today, after the camp has been dissolved, and thus lends the book, in addition to its time-related significance as a reportage, a critical nuance that transcends time.

Even if the basic tone is critical of the system, the authors create not only the one narrative of the Calais Jungle: as shocked as the two are about the desolate situation of the homeless people and as shocking as the insights they give are, their analyses of the 'mixed situation' and the complex interrelationships are multi-layered and differentiated. This avoids categorical condemnations and apportioning of blame as well as a superficial gesture of consternation or simplistic euphemisms. The Calais Jungle is also a space where violent clashes between migrants of different cultural, ethnic, and religious backgrounds occur time and again.

In fact, violence is at the centre of Olivier Norek's thriller *Entre deux mondes*. The novel, which won the Étoile du Parisien du meilleur polar, is presented as a crime novel, but it is a suspense novel based on facts, the authenticity of which stems from the fact that the author himself lived in the camp for some time.

The polyperspective novel initially tells two parallel storylines. On the one hand stands the migration story of Adam Sakis, a Syrian policeman who worked underground for a rebel unit of the Free Syrian Army and who, shortly before his cover was blown, entrusted his wife and daughter to smugglers who were to bring them to France. Adam also manages to escape, but when he arrives in the Calais Jungle, his wife and daughter are nowhere to be found – as it eventually turns out, they already drowned during the Mediterranean passage. On the other hand exists the story of an internal migration, that of Bastien Miller, who moves with his family from Bordeaux to Calais to take up a new post as police inspector.

With the two new arrivals, the reader is led through the camp from Bastien's outside perspective and Adam's inside perspective. The horror of the conditions is identical; the camp is an unimaginable non-place:

Sous les yeux de Bastien, des dunes à perte de vue, sur près d'un millier de mètres carrés, entourées d'une forêt épaisse. De là où il se trouvait, personne n'aurait pu dire de quoi était fait le sol, chaque espace libre étant occupé par des tentes et des baraquements fragiles, faits de métal rouillé par la pluie, de morceaux de bois et de bâches en plastique. Toutes ces habitations suivaient la courbe des dunes et donnaient l'impression d'un océan agité de vagues de détritifs.

Bienvenue dans la Jungle, lieutenant. Le plus grand bidonville d'Europe.

Feux de camp. Caravanes sans roues rescapées des fourrières. Des visages par milliers, d'Afrique du Nord, d'Afrique noire, d'Asie et du Moyen-Orient. Des chiens errants, la queue entre les jambes. Des chants d'enfants. Une musique pop pakistanaise quelque part au loin. Des relents de poubelle se mélangeant aux odeurs de cuisine. Quelques humanitaires aux têtes blondes portant des tee-shirts de la Croix-Rouge, des Médecins sans Frontières ou d'autres associations dont Bastien n'avait jamais entendu parler. Des hommes en djelaba et à la barbe longue, d'autres en jean, cigarette et bière à la main, pas de femmes, quelques gamins seuls, sales, souriants, se courant après.¹²

12 Olivier Norek, *Entre deux mondes*. Paris: Michel Lafon, 2017, pp. 126-127.

While Bastien is overwhelmed by the profusion of repulsive impressions of this vast slum, for Adam, who is sustained by the narrative of France as the land of human rights, the similarity of this non-lieu to refugee camps in the Global South is particularly disturbing:

Adam avait déjà vu un camp de populations déplacées. De nombreux, même, vu l'état de son pays. Mais l'habitude ne fait pas le cuir plus épais. Il était aussi allé sur Internet pour se préparer à leur arrive dans la Jungle et pourtant, il avait espéré, venant d'un pays comme la France, une logistique d'accueil plus humaine. Tous ces gens semblaient livrés à eux-mêmes, abandonnés loin des regards, assis par terre face aux innombrables feux de camp qui, au matin, faisaient flotter une odeur de bois humide brûlé.¹³

But not only the catastrophic living conditions themselves are deeply shocking, but also the omnipresent violence. By staging the narrative of the Calais Jungle as a quasi-legal space where the police do not enter and where rape, murder, and death go unpunished, Norek brings the two storylines together. The initial event is the brutal rape of a Sudanese child in which Adam intervenes:

Un gamin black d'une dizaine d'années, allongé sur le ventre. Un homme au-dessus de lui, lui maintenant les deux mains dans le dos, un genou entre ses omoplates, l'immobilisant totalement. Un autre homme, pantalon baissé, agrippant fermement les petites hanches. Les regards surpris se posèrent sur Adam, et avant qu'ils comprennent la situation. La lame était posée sur la gorge du violeur. Son complice fit deux pas en arrière et courut vers la sortie, sans demander son reste. Adam n'avait que quelques secondes pour réagir. Il balaya l'homme d'un coup de pied latéral, bloqua sa tête bien entre ses deux mains, et la frappa au sol à plusieurs reprises, jusqu'à ce que le corps se détende comme une poupée de chiffon. Il s'arrêta avant de le tuer.¹⁴

Adam brings the child to the CRS posts and goes with him to the hospital, where he meets Bastien. Both protagonists quickly become united by an exceptionally strong sense of justice and humanity. This driving force ultimately makes them strong enough to overcome the feeling of powerlessness that has caused the majority of migrants, policemen, policewomen, residents, and local women to resign themselves to that powerlessness. By not looking away despite all the conflicts, by not being indifferent to the fate of the people in the camp, and by rebelling against the daily rapes, abuses and murders, Adam and Bastien become role models of humane behaviour. In fact, Norek as author does not explicitly criticise; instead of categorically condemning one side, he tries to create understanding for both sides – migrants and French security forces – through the two narrative strands of inside and outside perspectives on the camp.

The devastating conditions in the Calais Jungle motivated Norek to write the novel. The design of the novel, with its sometimes very detailed explanations of

13 Norek, *Entre deux mondes*, p. 135.

14 Norek, *Entre deux mondes*, p. 157.

the origins and conditions in the camp, which seem rather redundant and superfluous to readers in the years of publication, indicate that the author is aware of the problem of disappearing knowledge and is already counteracting the loss of actuality in his novel. The quick-response thriller is consequently designed to become a fictional novel about a specific historical moment. At the end of *Entre deux mondes*, part of the camp is cleared.

The fact that the clearing of the camp ultimately leads to a further deterioration of the living conditions and produces new provisional dwellings is vividly described in Delphine Coulin's novel *Une fille dans la jungle*, in which the fate of six unaccompanied minors is told from their respective perspectives:

Cela ressemblait moins que jamais à une jungle, ou alors une jungle froide, de bois et de boue, avec des animaux crottés, et des monstres de métal au loin, sous le crachin. Pas le genre qui fait rêver, avec les perroquets et les feuilles vertes et grasses, où on transpire dans une odeur d'humus. Une jungle du pauvre. Ici, il n'y avait pas un arbre, pas une feuille, pas de chaleur. Rien n'avait de couleur. C'était gris. Ça puait la fumée et les ordures. Et aujourd'hui, c'était silencieux. Cette jungle qui avait été un chaos où des milliers de personnes vivaient, mangeaient, parlaient, se battaient, était devenue un désert, où ils étaient seuls, tous les six.¹⁵

Coulin shows how the narrative of the jungle is further reduced to absurdity by the dissolution of the camp. For after the huts and tents have been cleared, the *tertium comparationis* of the jungle metaphor, the 'wild' and 'impenetrable', has been dissolved; what remains is a barren wasteland, a non-place emphasising forlornness, and precisely not a natural space of exuberant life. Although the novel is written in reaction to the acute situation and refers to the inhumane form of the eviction of the Calais Jungle with literary forcefulness, the work retains relevance with its implicit criticism of the inhumane living conditions of people who are forced to leave their homes for the most diverse reasons. Ultimately, the Calais Jungle represents only one particularly prominent example of 'illegal' camps that still exist today.

4. Conclusion

As the example of the Calais Jungle Narratives show, narratives of genres traditionally described as 'popular' also make use of the new form of engaged literature, which I labelled as involved quick-response narratives. One might argue, especially in this area of the literary field, that the authors use the immediate topicality of the subject solely for strategic sales reasons. Despite the lack of temporal distance to deeper critical reflection, however, a very considered and responsible approach is evident, which reflects the ethical dimension of these works. Furthermore, the narrative texts, despite their rapid production, are of quite high quality narratively and aesthetically. Moreover, – and perhaps in contrast to a large part of the narratively less elaborate Corona diaries, which serve

15 Delphine Coulin. *Une fille dans la jungle*. Paris: Bernard Grasset, 2017, p. 15.

primarily in a therapeutic sense as (personal) forms of crisis processing – the Calais Jungle Narratives go beyond the momentary nature of the testimonial report in that they take up the topic of migration, which has long been the subject of critical fiction, and are also thematically relevant beyond the time-related occasion of their creation. Thus, even though these works refer to a problem that was of explosive topicality in 2015/2016 and deal with it in a quasi-documentary literary way, the authors can refer to already established discourses on the migration issue and to their own literary processing strategies that they used in previous works. In this respect, the Calais Jungle narratives are examples of involved quick-response narratives that, through their claim to fictionalised authenticity, are likely to be of lasting interest to readers as contemporary documents, but also as works about migration with interesting narrative qualities.

Daniel Brandlechner (Wien)

“Réagir à chaud”

Yanick Lahens’ Quick-Response Writing in the Context of Francophone Literature

Mais ces écrits littéraires ou théoriques sont majoritairement produits pour l’extérieur.¹

Yanick Lahens

Breaking news stories affect what we buy, read, appreciate, and despise – in short (and in more economic terms): demand. Literature reacts quickly to the novelty of unpredictable events in two respects: (1) by referring to and recommending former book titles, such as the classics.² In addition to the rapid excavation of the past, (2) literature is often concerned with the present. Not only politicians and other public figures appear and mediate what is happening. Writers participate in restoring order by giving interviews, writing newspaper articles, announcing thematic titles for the next publishing program, and responding quickly to the changing demands of the current time. One of the characteristics of these contributions is that they are published very quickly. In the context of the COVID-19 pandemic, Lily Meyer spoke of “quick-response art”³. With its focus on quickness, quick-response art would seem to belong to a temporal category. However, reducing quick response to a concept of time seems to be a shortening, which may be shown by referring to the economic concept of *Quick-Response Management* (QRM). QRM tackles the problem of unpredictability by “responding to that customer’s needs by rapidly designing and manufacturing products customised to those needs”⁴. From a global view, focusing on the customer’s needs is not

1 Yanick Lahens. *Littérature haïtienne : urgence(s) d’écrire, rêve(s) d’habiter : Leçon inaugurale prononcée au Collège de France le jeudi 21 mars 2019*. Paris: Collège de France, 2019, <https://books.openedition.org/cdf/7261> (05.10.2022).

2 See, for example, the young adult book *Die Wolke* (1986) by Gudrun Pausewang, which became a bestseller in Germany after the Tohoku earthquake in Japan on March 11, 2011. Another example is *La Peste* (1947) from Albert Camus, which in the spring of 2020 led to a reception phenomenon in the face of the COVID-19-pandemic, first in France and later in other European countries such as Austria, Germany, Italy, and other European countries. These fluctuations also affect the reception of non-fiction, as demonstrated by Russia’s war against Ukraine in the spring of 2022 when Karl Schlögel’s book *Kiew: Ukrainische Lektionen* (Munich: Carl Hanser, 2015) became a bestseller.

3 Lily Meyer. “The Literature of the Pandemic Is Already Here.” *The Atlantic*, 22.07.2020, <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/07/zadie-smith-decameron-project-pandemic-literature/614458/> (05.10.2022).

4 Rajan Suri. *It’s About Time: The Competitive Advantage of Quick Response Manufacturing*. New York: Taylor & Francis Group, 2010, p. 2.

only a matter of time but also a matter of space. It represents a located approach and responds to the customer's needs at the point of sale. What applies to the economy can also apply to literature, as I will demonstrate with examples from different quick reactions by the French-Haitian writer Yanick Lahens. Quick-response literature – I would like to argue beyond Lily Meyer – responds to specific needs within or outside a community and represents a situational practice. What matters is not just the fact that there has been a reaction, nor the latency between a particular event and the response. The question is who is responding to whom, where and from where. Such a located approach includes the question of media and mediation along the lines that one does not simply skip over the mediality and materiality of transfer processes. In other words, the text formally bears the hallmark of quickness, but this quickness also materially situates the text. We are thus obliged to draw attention to global transfer processes, which are particularly relevant against the background of the quick production and reception of literature in a global context.

This article examines the placement of Yanick Lahens, a francophone writer who lives in Port-au-Prince, and gets published in France. In a lecture at the *Collège de France*, Lahens has set herself the task of decolonising the Eurocentric concept of *Francophonie*:

Signe que le moment est venu de dépouiller ce vocable de *francophone* de son eurocentrisme. Ce savoir unique, le moment est venu de le décoloniser. Ce mot fait peur, dérange ou met mal à l'aise comme ceux de post-colonial ou de décolonial. Mais il faudra prendre le risque de l'inconfort pour les prononcer, les articuler, parce qu'il s'agit d'ensembles réflexifs qui se mettent en place [...]⁵

To what extent can quick responding be considered a strategy of francophone writing? Lahens has not only repeatedly taken a stand on events in Haiti but has done so very quickly, publishing in French newspapers and books. The fact that these contributions materialise in France demands more attention. As an author of Haitian origin living in a Creole-dominated society, her French presence points to a transfer driven by inclusion (and exclusion) in the French public sphere and book market. In France, Lahens has the status of a mediator who can speak about everything (but exclusively) that has to do with Haiti. Lahens uses this leap of faith by placing her texts on a postcolonial horizon and entering the field of an ongoing debate around the concept of *Francophonie*. In 2007, Michel Le Bris, the founder of the francophone festival *Étonnants Voyageur*, published the anthology *Pour une littérature-monde* with Jean Rouaud, bringing together important voices of the francophone movement.⁶ In his opening article, *Pour une littérature-monde en français*, Le Bris gives an overview of the new Francophone literature, which he sees as a “Littérature-monde en français”, that is distinct from French literature in terms of its polyphonic: “Littérature-monde, [...] à l'heure où sur un tronc désormais commun se multiplient les hybridations,

⁵ Yanick Lahens. *Littérature haïtienne*.

⁶ Michel Le Bris/Jean Rouaud. *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.

dessinant la carte d'un monde polyphonique, sans plus de centre, devenue rond [...]”⁷ Taking up Le Bris’ reflections, Lahens points out that the literary language of Haiti includes Creole and French, but also English and Spanish, which decentralises language: “Dans ce monde en train de se faire, les langues ne sauraient plus avoir une seule patrie, un seul drapeau.”⁸ The French language, like most languages, would no longer belong to one nation, but would become more and more decentralised. However, this decentralisation is accompanied by localisation, as we will see. Lahens uses newsworthy events in Haiti to decolonise and delocalise the Eurocentric concept of Francophonie. Thus, quick response is less about information and more about formation. This thesis is already apparent in the titles of the texts published in France, which always include a reference to Haiti: “Gomorra à la haïtienne” (2008), “Haïti ou la santé du malheur” (2010) and “Haïti n’est ni un cauchemar ni une carte postale” (2021).

The three parts of this article elaborate on this thesis. The first part, entitled *Journal Writing: Towards Quick-Response Literature*, focuses on a newspaper article by Yanick Lahens published in the French daily *Libération* in 2008. In *Restoring Order through Quick Writing: The 2010 Haiti Earthquake*, the second part of this article, the French reactions of Lahens after the earthquake in Haiti are discussed. Before concluding this article, the third part, *Urgent writing: The Assassination of the President*, looks at the quick response of Lahens after the assassination of the Haitian president in 2021.

1. Journal Writing: Towards Quick-Response Literature

The first example of Lahens’ quick publishing in France leads to the newspaper article “Gomorra à la haïtienne”, which appeared in the French daily newspaper *Libération* in 2008.⁹ Along with the liberal democratic newspaper *Le Monde* and the conservative newspaper *Le Figaro*, the left-wing newspaper *Libération* represents one of the most important daily newspapers in France.

In her article, Lahens describes everyday life in Haiti. One follows the writer reflecting on the history and future of Haiti, describing a training program for young people run by a charity, or reflecting on corruption in the country. In other words, Lahens’ contribution does not respond to a singular event, but she comments on daily events taking place in Haiti and, thus, performs as a mediator in France.

7 Michel Le Bris. “Pour une littérature-monde en français”. Ed. Michel Le Bris/Jean Rouaud. Paris: Gallimard, 2007, pp. 23-53, p. 41f. See also the concept of exophony. On the emergence of the concept of exophony out of Francophone studies cf. Christine Ivanovic. “Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins.” *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*. Ed. Christine Ivanovic. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2010, pp. 171-206, p. 171f.

8 Yanick Lahens. *Littérature haïtienne*.

9 Yanick Lahens. “Gomorra à la haïtienne.” *Libération* 20.12.2008, p. 31.

Each week, the newspaper selects a different intellectual, writer, or artist to comment on the events from their place and point of view. They write daily reflections, which are published once every Saturday. Diary writing is the basis of the layout. Each daily contribution is arranged according to the respective day of the week and headed with a headline which gives coherence to the sometimes unrelated daily contributions.

The focus is on global contexts and provides insights into events taking place globally, achieved by the selection of the contributors. For the following week, the newspaper announced the Nigerian writer Sefi Atta. Contributions are not limited to the French language and cross the borders of the francophone world. A week before Lahens, the Indian journalist and writer Raj Kamal Jha wrote a report that could be read in the French translation by Edith Ochs. To sum up, the contribution of Lahens appears in a global series.

With the title “Gomorra à la haïtienne”, Lahens gives a direct account of this global context. Using the word Gomorra, there is an intertextual reference to the 2006 book *Gomorra* by the Italian writer Roberto Saviano, who wrote a “global bestseller”¹⁰ on the globally active crimes of the Mafia in southern Italy.¹¹ The success of Saviano stands for the globalisation of literature as few other writers in the first decade of the 21st century. Serena Bassi has studied the English-language reception of *Gomorra*, examining how especially the translation of the title and subtitle “creates a structure of anticipation that undermines the book’s narrative of the Camorra as a global rather than a national phenomenon.”¹² The starting point of her reflections is the strategy of international book market framing of Roberto Saviano as the Italian Salman Rushdie. With Yanick Lahens, we can see a similar strategy. The article title establishes a connection between the writer Yanick Lahens and Roberto Saviano. Accordingly, Haiti, like Naples in southern Italy, is pushed to the periphery, far from the centre, where the criminal acts described would be unthinkable. Lahens becomes Haiti’s Roberto Saviano in France, who knows how to report on the illegal activities in her environment. On Tuesday, for example, Lahens writes about corruption. She describes how a plane landed the night before, long after the airport was already closed, which she attributes to the distribution of the “poudre de la mort”¹³. She states, “C’est une Gomorra à la haïtienne.”¹⁴

Against the global background, the situation of the narrator is interesting. The first entry begins as follows: “Aujourd’hui, la rumeur, qui arrivera du

10 Serena Bassi. “Italy’s Salman Rushdie: The renarration of “Roberto Saviano” in English for the post-9/11 cultural market.” *Translation Studies* 8 (2015), pp. 48-62, p. 48.

11 The international success of *Gomorra* is also due to the agent Roberto Santachiara. He was responsible for the rapid translation of the book into numerous languages, such as the French translation of Vincent Raynaud in 2007, published by Gallimard. The film adaptation by Matteo Garrone (*Gomorra*. Italy: Fandango/Rai Cinema/Sky, 2008) also contributed significantly to worldwide popularisation.

12 Bassi. “Italy’s Salman Rushdie: The renarration of “Roberto Saviano”, p. 54.

13 Lahens. “Gomorra à la haïtienne”, p. 31.

14 Ibid.

champignonnage inextricable de toits en tôle jusqu'à moi, ne sera pas celle des jours d'école. On est samedi."¹⁵ The narrator stays in her room, which she positions between two sides. On one, the right side, she perceives the children learning French in vain, the men who play dominoes all day long, and the caring mothers. In other words, her room opens a view of the "fourth world", as she says, from which only a "ravine" separates her: "Un ravin sépare ma chambre d'un quart-monde."¹⁶

On the opposite side, the left side of her room, she gains a different view. She looks at modern houses with green plants on the terraces, fancy restaurants, stores, and banks: "Le côté gauche de ma chambre ouvre sur quelque chose qui voudrait ressembler à l'Occident"¹⁷ – or in other words, the first world.

Lahens situates herself in the middle, between the two worlds. She can observe both sides without feeling like she belongs to one or the other. From the outside, she is indeed assigned to one group or the other, as is often done by employees of international organisations, as she says: "Certains sont là pour nous définir, moi et ceux qui sont du côté droit de ma chambre."¹⁸ She, however, relies on her position in the middle.

Against this background, her self-image is interesting. In a 1993 interview with Clarisse Zimra, the young intellectual Lahens called herself "a natural born go-between"¹⁹. Fifteen years later, she did not move away from this self-image. She continuously refers to this in-between position in her newspaper article in 2008. The first two daily contributions of "Gomorra à la haïtienne" thematise this position in-between best. The diary entries from Saturday and Sunday belong together and refer to each other, which is already evident by the same title ("Ma chambre est un cœur du monde") and the breakdown into a first and a second part.²⁰ Lahens breaks with a binary division, however, when she adds a third side, the television, the third window to the world:

Juste en face de mon lit, la télévision me déverse des images de toute la planète. En boucle. Les temps se télescopent, les espaces aussi. France 2, TV5 Monde, RFO Guadeloupe, Martinique, Guyane, CNN, ABC, PBS, MSNBC, RDI, Télé-Québec, une chaîne mexicaine, Télé Caraïbes et cinq chaînes locales. Et là tout y passe: Goma, le Darfour, les guerres de la drogue au Mexique, l'Irak, l'Afghanistan, la déforestation en Amazonie, la destruction acharnée de la faune marine, la pollution causée par les accidents maritimes, la guerre des *maras*, les gangs latino-américains, la crise financière.²¹

15 Ibid.

16 Ibid.

17 Ibid.

18 Ibid.

19 Clarisse Zimra. "Haitian Literature After Duvalier: An Interview With Yanick Lahens." *Callaloo* 16 (1993), pp. 77-93, p. 78.

20 The reference to her room ("ma chambre") suggests echoes of Virginia Woolf, who called for *A Room of One's Own*. She is one of Lahens' models, as Lahens stands up for women's rights and is an active feminist.

21 Lahens. "Gomorra à la haïtienne", p. 31.

Television delivers images from around the world in an endless loop, overlapping time and space, as she writes. Through television, she can receive various channels, both local and international programmes and a wide range of news. However, the TV does not satisfy her as she says: “Je ne trouve dans aucune des nouvelles qui m’arrivent matière à réjouissance.”²² Instead, she becomes self-reflexive: „Et tous les jours, je me pose les deux mêmes questions: ‘*Le monde, comment va ta douleur?*’ ‘*Comment, et que écrire dans le monde tel qu’il va ?*’”²³

Asking how and what to write, Lahens approaches a strategy of quick-response writing. This strategy, however, is merely limited to the role of writing. Significantly, Lahens leaves out one central question, that of readership. She asks how and what she can write given grief and pain, but not for whom she writes. Yet this is the central question on which the answers strongly depend. Especially for Yanick Lahens, this question about her readership is crucial. She lives in Port-au-Prince but writes in French and participates in the French public and the literary scene of France. This question of readership is even more relevant two years later in the aftermath of the Haitian earthquake.

2. Restoring Order through Quick Writing: The 2010 Haiti Earthquake

In January 2010, a strong earthquake struck the Haitian capital Port-au-Prince. A few months later, Yanick Lahens’ quick response *Faïlles* (2010) was published by the French publisher Sabine Wespieser Éditeur.²⁴ The short time between writing and the publication in October has left its mark on the book.

The book consists of 31 chapters, most of which are no longer than three pages. Each chapter is numbered and has a short title.²⁵ Thesequential numbering and the chronological arrangement represent an attempt to order the heterogeneous texts in *Faïlles*. The text begins in January 2010, immediately after the earthquake and accompanies the narrator into August. Nevertheless, this arrangement cannot hide the chaos and disorder below the surface of the text. The book is a *mélange* consisting of parts from the novel *La couleur de l’aube* (2008), sketches for a new book around a pair of lovers named Nathalie and Guillaume,²⁶ a letter, several newspaper texts, and diaristic material reflecting on the personal experience of the earthquake and dealing with the days since.

22 Ibid.

23 Ibid.

24 Yanick Lahens. *Faïlles: Récit*. Paris: Sabine Wespieser Éditeur, 2010. Founded in 2002, the French publisher Sabine Wespieser published more than 200 titles of Francophone literature over the past twenty years.

25 In this way, they resemble chronicles published in proximity after catastrophic events, such as Kathrin Röggla’s book compilation of different essays previously published in newspapers *really ground zero. 11. september und folgendes* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2001).

26 Lahens’ novel *Guillaume et Nathalie* appeared in 2013.

This shift in genres, however, is less to be seen as a characteristic of globalised texts, as John Patrick Walsh has pointed out.²⁷ The disparate structure is more in line with Lily Meyer’s finding that “mess and chaos-not polished elegance-are the forms to best mimic a crisis”²⁸.

The subtitle already refers to this. *Faillies* is the only book by Lahens to bear the subtitle “Récit”. In this respect, it already differs from other works of Lahens, which consist of novels (“Roman”) and short stories (“Nouvelles”). Thus, *Faillies* gets a unique role in the oeuvre of Yanick Lahens. The genre attribution given in the subtitle, however, deserves further attention.

At the beginning of his *Discours du Récit* (1972), Gerard Genette spoke of an ambiguity of the term *récit*: “Nous employons couramment le mot (français) *récit* sans nous soucier de son ambiguïté, parfois sans la percevoir, et certaines difficultés de la narratologie tiennent peut-être à cette confusion.”²⁹ Genette distinguishes three uses of the word: (1) the term *récit* refers to a narrative utterance, an oral or written speech, that presents the context of an event or series of events; (2) the term *récit* refers to the sequence of events that are the subject of the narrative, whether real or fictional, and their various relations such as linkage, opposition, repetition, etc.; and (3) *récit* as the act of narration itself.³⁰ *Faillies* can be related to all these three uses of the French word *récit*, insofar as *Faillies* is a personal account that presents the earthquake as an event, addresses different aspects of the earthquake and the aftermath, and always reflects on the act of narration itself, making it the object of her discourse.

Much more interesting, however, is the fact that the publisher Sabine Wespieser uses the ambiguous term *récit* to assign the ambivalent text to a genre. The publisher uses this genre designation for books that cannot be easily classified. In the context of quick-response literature, this genre attribution is a way of dealing with chaos and disorder. *Faillies* is neither one nor the other – but a hybrid entity. Writing novels takes time, which leads to the emergence of new, ambivalent, hybrid genres in a short time.

The title *Faillies* refers to the fault lines, primarily geological ones, but also geographical and historical, as Lahens herself expressed in a newspaper article.³¹ One can read it also as an allusion to the book structure, which is chronologically ordered but thematically disorganised. Furthermore, the title can be referred to the Haiti-special *Lignes de faille*, published just a few days after the earthquake. On Tuesday, January 19, 2010, less than a week after the earthquake in Haiti, the French daily *Libération* published a total of eight texts by Haitian writers, as well as images by Haitian artists, edited by French journalist Natalie

27 John Patrick Walsh: “The Global Frame of Haiti in Yanick Lahens’ *Faillies*.” *Contemporary French and Francophone Studies* 19/3 (2015), pp. 293-302, p. 296.

28 Meyer. “The Literature of the Pandemic Is Already Here”.

29 Gérard Genette: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 71.

30 Cf. Genette, *Figures III*, p. 71.

31 Cf. Yanick Lahens. “Haïti ou la santé du malheur.” *Libération (Lignes de faille: Spécial Haïti)*, 19.01.2010, pp. II-III, p. II.

Levisalles.³² A short introduction from the editor accompanies the collection, in which she paints a picture of a country marked by contrasts. On the one hand, Haiti is known for “dictateurs, des cyclones, et maintenant des tremblements de terre”³³ and the high number of poor people who cannot read or write. Out of these circumstances arises the contradiction that Haiti, on the other hand, is a country rich of culture, or as Levisalles writes: “une terre d’écrivains”³⁴. By doing so, Levisalles tracks a Haitian commonplace of a country of contrasts.

Lahens has repeatedly commented on this commonplace, identifying it as a cliché or a stereotype. In her 2008 article “Gomorra à la haïtienne”, she referred to a passage by the French poet René Char that she had often given in response to questions regarding the cultural richness of Haiti: “la santé du malheur”.³⁵ She applied this concept two years later after the earthquake, quoting the passage in her article “Haïti ou la santé du malheur”: “Mais Haïti donne une autre mesure tout essentielle du monde, celle de la créativité. Parce que nous avons aussi forgé notre résistance au pire dans la constante métamorphose de la douleur en créativité lumineuse. Dans ce que René Char appelle ‘la santé du malheur’.”³⁶ The title of the newspaper article derives from this passage, identifying the country of Haiti with the health of misfortune, which is creativity.

Indeed, a characteristic of Haiti is the active literary community. One reason is that many Haitian writers had left the island and found new readership abroad in the diaspora. Many began to publish and participate in the literary scene far away from Haiti as francophone authors. Besides France, the most popular destinations are Canada and the USA. After the earthquake, an extraordinary number of these writers reacted quickly. Many of these writers were in Haiti because of a literary festival. In 2007, the French literary festival *Étonnants Voyageurs*, organised by Lyonel Trouillot, Dany Laferrière and Michel Le Bris, was held for the first time in the Haitian capital Port-au-Prince. The second edition was going to take place from January 14 to 17, 2010, and Yanick Lahens was among the participants. However, she was unconvinced of responding quickly to a

32 The special brings together a total of eight texts by the Haitian writers Yanick Lahens (“Haïti ou la santé du malheur”), Evelyne Trouillot (“Vivre”), Louis-Philippe Dalemberbert (“Et pourtant elle tourne”), Emmelie Prophète (“L’urgence de dire”), Beethova Obas (“Non, tu n’es pas maudite”), Kettly Mars (“Un réveil en enfer”), Jean-René Lemoine (“Haïti, année zero”) and Jean Métellus (“Terre meurtrière et d’immortalité”). In addition to texts, the special edition added pictures by Haitian artists. The cover page shows a picture by Haitian artist Élodie Barthélemy. In addition, there are four other pictures from the collection of the Haitian art gallery Galerie Monnin. Among the artists are Préfète Duffaut (*États-Unis, France et Canada supportent Haïti. Les Amis d’Haïti, 2006*), Saint Louis Blaise (*L’Enterrement*), Fritzner Lamour (*Le Médecin de famille*) and Patrick Ganthier ‘Killy’ (*Through the Valley of Death*).

33 Natalie Levisalles. “Une île d’écrivains.” *Libération (Lignes de faille: Spécial Haïti)*, 19.01.2010, p. II.

34 Levisalles. “Une île d’écrivains”, p. II.

35 Cf. Lahens. “Gomorra à la haïtienne”, p. 31. Cf. René Char. “A une sérénité crispée.” *Œuvre complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1983, pp. 747-761, p. 752.

36 Lahens. “Haïti ou la santé du malheur”, p. III.

French newspaper article, as she wrote in *Failles* about half a year later. When publisher Sabine Wespieser contacted her about the project by *Libération*, she reacted cautiously to the request, asking her publisher for a reflection period of forty-eight hours.³⁷ Nevertheless, the article appeared on January 19, 2010, on the first double-page of the special issue just below the brief introduction by the editor under the title “Haïti ou la santé du malheur”.³⁸

Her article consists of three parts. The first part, written mainly from the first-person perspective of the author, describes her experience during the earthquake. In doing so, she raises a question for the first time, which she will deal with in the following: Why has Haiti been hit a second time? To answer this question, she refers in the second part to different contexts of the country, which she describes as a series of coincidences (“suite de hasards”). She blames the combination of geological, geographical, and historical ‘coincidences’ for the poverty in the country. In the third part, the author denies the peripheral status of Haiti and positions it at the centre of the world.

The subheading introduces Yanick Lahens as a writer who teaches literature in Port-au-Prince. Along with her profession, the subheading mentions the first message of Lahens written a few days before. She pointed to the welfare of her family (“La famille est vivante”), which is astonishing, as the rest of the article does not mention her family. Thus, we can say that the subheading identifies Lahens as a female author, a label recently explored by Nicole Seifert in her book *Frauenliteratur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt* (2021). In this volume, the literary scholar and critic explores the public perception of female authors. She has found that there are many more extra-literary aspects involved in reviewing books by female authors than in the books of their male counterparts.³⁹ Reviewing and editing are two different kinds of activity. However, we may encounter similar assumptions, clichés, and stereotypes when we turn to the inclusion of Yanick Lahens. By putting an article in the correct form, providing a headline and subheading, and supplementing different elements such as images, the editorial team places the occurrence in underlying patterns of perception. This process raises the question of whether a quick response makes texts more susceptible to clichés and stereotypes or combats them.

How was this handled in the book published just a few months after, representing a quick response to the earthquake? The entire newspaper article, except for the subheading, was included and supplemented by an introductory comment. It is not simply a repetition of the same statement but a new assertion; it is expressed less by the change in materiality than by adding a commentary.⁴⁰ Lahens writes:

37 Cf. Lahens. *Failles*, p. 59.

38 A marginal note at the end of the article reveals that she wrote the article on January 17, 2010.

39 Cf. Nicole Seifert. *Frauenliteratur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*. Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 2021, p. 38.

40 Cf. Michel Foucault. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969, p. 136.

J'achève l'article pour le journal *Libération* avec une émotion encore tiède, battante comme le sang, l'émotion des premiers moments qui ont suivi le 12 janvier. Les pensées sont sorties comme un flot. À mesure qu'elles surgissaient, j'ai tenté d'y mettre un ordre, d'abord pour moi-même. P. a tempéré quelques débordements. Et tant mieux.⁴¹

Lahens writes her commentary in the French tense *Présent* ("J'achève"). She does not take a reevaluation of her newspaper article weeks or months after its completion to integrate her thoughts in a larger context. She comments immediately after finishing the newspaper article. Thus, the commentary reflects on the writing process under the impression of the earthquake. Lahens expresses this by pointing out that she wrote the article primarily for herself ("j'ai tenté d'y mettre un ordre, d'abord pour moi-même") – quick response as self-therapy, in other words.⁴²

Interestingly, she does not reflect her function as a mediator in France. On the contrary, she leaves out any reflection regarding her readership and says she writes the article for her. Considering her question about how to write about these events, this decision is more than interesting, especially since she will return to this question more than ten years later.

3. Urgent Writing: The Assassination of the President

In January 2018, Lahens' fifth and, for the time being, last novel, *Douces Déroutes*, was published by Sabine Wespieser in France.⁴³ This novel depicts the violent, corruption-driven side of the country and opens with the assassination of a lawyer called Raymond Berthier. Three years later, Haitian president Jovenel Moïse was assassinated on the night of July 7, 2021.

Among the press reactions to *Douces Déroutes* on the website of Sabine Wespieser is a newspaper article published by Yanick Lahens in the French daily *Le Monde* in 2021.⁴⁴ On July 22, *Le Monde* published a guest article by Yanick Lahens entitled "Haïti n'est ni un cauchemar ni une carte postale". The assassination brought Haiti to the attention of the world community and called for appropriate mediators. By reacting to the assassination of Haiti's head of state, Lahens appears again quickly in the French public as a mediator for Haiti. Unlike in 2008 and 2010, however, Lahens has since reflected on her role as a Haitian writer in France. In 2019, she expressed these reflections for the first time as the annual Chair of Francophone Worlds at the Collège de France. In her quick response in *Le Monde*, Lahens comes back to these reflections.

Her self-reflexive approach can be observed in the first sentence of "Haïti n'est ni un cauchemar ni une carte postale". She states right at the beginning of her

41 Lahens. *Faïles*, p. 67.

42 Cf. the article by Martina Kopf on the Corona diaries in this dossier.

43 Yanick Lahens. *Douces Déroutes. Roman*. Paris: Sabine Wespieser Éditeur, 2018.

44 Sabine Wespieser Éditeur. "Revue de Presse. Douces déroutes." <https://www.swediteur.com/revues-de-presse/douces-deroutes/> (07.10.2022).

article that she did not actually want to respond to the event: “Ne voulant surtout pas réagir à chaud à l’assassinat du chef de l’Etat haïtien, j’ai décliné les sollicitations des journalistes.”⁴⁵ She defends her attitude by a discussion on the possible risks of quick responding, expressed in a precise critique: “Réagir à chaud, c’est souvent amputer un événement de ses causalités profondes. A travers les inévitables raccourcis par lesquels on traite les informations qui font la ‘une’, on finit par alimenter, malgré soi, le réservoir abyssal des clichés et préjugés.”⁴⁶ She uses the French expression “Réagir à chaud”, which might translate into English as “react on the spot”. According to the French dictionary *Larousse* it refers to the moment when an important event has just taken place.⁴⁷ Lahens uses the expression pejoratively. According to her, immediate reference runs the risk of substituting subtleties and deeper, more complex meaning in favour of simplistic narratives. This danger is especially given when dealing with a country like Haiti, as Lahens says: “Et quand un événement aussi spectaculaire s’est déroulé dans un pays comme Haïti, la tentation est encore plus grande de se retourner vers l’abyme des poncifs.”⁴⁸ Lahens tries to escape from this risk by linking the events to the “incontournable faisceau d’explications”⁴⁹, as she says; the colonial history of Haiti.

In her inaugural lecture *Littérature haïtienne : urgence(s) d’écrire, rêve(s) d’habiter*, delivered at the Collège de France on March 21, 2019, Lahens has already profoundly elaborated these reflections. Founded for the first time with Lahens, the *Chaire Mondes francophones* aims at bringing the work of figures in the field of Francophonie to a greater audience.⁵⁰ The affiliation with the prestigious Collège de France is significant in this regard, as the public university in Paris represents a central institution of France and thus of Eurocentric thought.

Lahens relates the urgency to write to the formation of a shared identity (“de faire communauté”⁵¹). On the one hand, this Haitian community choose the French language for an inner sense of unity: “La littérature écrite en langue française est donc celle d’une infime minorité sommée d’écrire pour dire un “nous” capable de fonder une communauté de citoyens.”⁵² In her lecture, however, Lahens also reflects on the importance of writing for an outside. She says that

45 Yanick Lahens. “Haïti n’est ni un cauchemar ni une carte postale.” *Le Monde*, 22.07.2021, https://www.lemonde.fr/idees/article/2021/07/22/yanick-lahens-haiti-n-est-ni-un-cauchemar-ni-une-carte-postale_6089118_3232.html (05.10.2022).

46 Ibid.

47 “chaud”. La Rousse. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chaud/14942#152513> (06.10.2022): “au moment où vient d’avoir lieu un événement important”.

48 Lahens. “Haïti n’est ni un cauchemar ni une carte postale.”

49 Ibid.

50 The Mondes francophones chair at the prestigious Collège de France was founded in 2018, with Yanick Lahens as the first chair. The main objective is to raise awareness for the research and teaching of great personalities of the Francophone world. Cf. Collège de France. *Chaire annuelle Mondes francophones*. <https://www.college-de-france.fr/chaire-annuelle/chaire-annuelle-mondes-francophones> (05.11.2022).

51 Ibid.

52 Lahens. *Littérature haïtienne*.

the French language, on the other hand, was important to the nascent nation for its legitimacy: “Mais, en Haïti, la littérature est de surcroît le lieu où doit être attestée la valeur d’humanité de cette première communauté noire du Nouveau Monde, isolée face à un monde occidental qui s’évertue à affirmer l’inverse.”⁵³ As examples, Lahens mentions Henri Christophe, who created an art academy in the North of Haiti, and Anténor Firmin, who wrote his essay *De l’égalité des races humaines*, one of the first well-founded anti-racist works of the modern era, in response to Arthur de Gobineau’s *Essai sur l’inégalité des races humaines*: “Mais ces écrits littéraires ou théoriques sont majoritairement produits pour l’extérieur. Cet État-nation en train de se constituer avait besoin de ces voix pour tenter de s’imposer sur la scène internationale et dire sa légitimité.”⁵⁴ The fact that many of these writings were written for an outside world is evident not least from the authors’ material presence in France, as Lahens points further out: “Bon nombre d’écrivains publieront dans des revues françaises, noueront des liens d’amitié avec des écrivains comme Victor Hugo, Lamartine, et échangeront avec eux à travers des revues haïtiennes et françaises.”⁵⁵

Reading these lines, one might think Lahens is writing about herself. Just like the writers she describes in her lecture, Lahens publishes in French newspapers and publishing houses and maintains friendships with people in France. Lahens’ French writing aims at the outside world. It is not without reason that Lahens addresses her audience as “Chers amis, chères amies” and refers to her friendly ties at the Collège de France, a stronghold of the French community.

We can place the quick response of Yanick Lahens after the assassination of Jovenel Moïse in this necessity of urgent writing. In her quick response to the killing of the Haitian president, Lahens repeats the main arguments she formulated in previous reflections and illuminates these in light of the current event. “J’aime revenir à mes leitmotivs”⁵⁶, as Lahens used to write in an article in 2018. The themes of Lahens are the role of Haiti in the world, international aid, corruption, and the importance of writing about these issues. In three short sections (*Politique des grandes puissances*, *Paysannerie appauvrie*, *Ne pas “exotiser” le malheur*) she elaborates on these considerations.

“Malheur” can be called a keyword of Yanick Lahens. It represents an intertextual reference to the already mentioned French poet René Char who used it in the motto of his collection *A une sérénité crispée* (1952).⁵⁷ Lahens has repeatedly responded to the question regarding creativity in Haiti by referring to poems by Char.

With the earthquake in 2010, the fascination with the word ‘malheur’ reached its first climax. But it is not only since the earthquake in 2010 that Lahens has

53 Ibid.

54 Ibid.

55 Ibid.

56 Yanick Lahens. “Francophonie en Haïti : brève chronique d’une délocalisation.” *Libération*, 25.02.2018, https://www.liberation.fr/debats/2018/02/25/francophonie-en-haiti-breve-chronique-d-une-delocalisation_1632225/ (05.10.2022).

57 Cf. Char. “A une sérénité crispée.”, p. 748.

repeatedly reflected on this word. She already dealt with it in her 2008 *Libération* article. In 2021, however, she perceives the term differently. Her reflections on multilingualism involved a decentralisation of the concept of language. Following the assassination of the Haitian president, Lahens expands this perspective, pointing out that not only a language delocalises, but also “malheure”⁵⁸.

She refers to her narrative *Failles*, in which she asked herself how one could write without simultaneously running the risk of exoticisation: “Dans le récit *Failles* (Sabine Wespieser, 2010), que j’ai écrit à la suite du tremblement de terre, je me suis, tout au long des pages, demandé comment écrire sans ‘exotiser’ le malheur.”⁵⁹ In *Failles*, Lahens had still perceived the earthquake as a local calamity. But her question implies that Lahens was concerned about her target audience, which she located outside (exo-). This outside is, of course, related to France, as the choice of her place of publication in a French publishing house demonstrates. It is less related to the French language. More than ten years later, during one of the hugest health crises of the globalised world, the author seems to have found an answer to this question first posed after the 2010 earthquake:

Refusons le déni mais ne versons ni dans l’autoflagellation ni dans le malheur comme fonds de commerce. Parce que si malheur il y a, il n’est pas uniquement celui d’Haïti, il est celui du premier monde, du deuxième, du tiers et du quart-monde. Il est le malheur de notre modèle-monde dominant. Il n’est pas exotique, il est le malheur de tous.⁶⁰

Lahens perceives the murder of the Haitian president under the impression of the global pandemic as the delocalisation of ‘malheure’ shows. In the contemporary world, it no longer belongs to one nation, but affects everyone equally, “est le malheur de tous.”⁶¹

4. Conclusions

We saw that the Haitian writer Yanick Lahens responded to current events in Haiti, and she did so very quickly. In this article, we have looked at three “quick responses” published in different newspapers: a weekly journal in *Libération*, her response to the 2010 Haitian earthquake in a special dossier of *Libération*, and a text written in the aftermath of the assassination of the Haitian president Jovenel Moïse in 2021 published in *Le Monde*. The practice of quick responding in the press is relevant because Lahens writes for the French and not (only) for the press in Haiti, where she lives and from where she writes. The quick-response writing of Lahens can thus be related to her francophone writing. We can see quick responding as a strategy of francophone writing: to demand presence outside Haiti, namely in France. Lahens uses newsworthy events in Haiti,

58 Lahens. “Haïti n’est ni un cauchemar ni une carte postale.”

59 Ibid.

60 Ibid.

61 Ibid.

such as the 2010 earthquake and the assassination of the president in 2021, to decolonise and relocate the Eurocentric concept of Francophonie. It connects her to a post- and anti-colonial practice of Haitian writers and artists who wrote for a French exterior to legitimatise Haiti's existence in the world. Thus, quick response is less about information and more about formation. The francophone writing of Lahens places her French presence in a post- or anti-colonial context, which is even more true as she refers directly to the colonial and thus to the common French-Haitian history.

Sandra Vlasta (Genua)

Aesthetic and Narrative Strategies in Ali Smith's Quick-Response Literature

The Seasonal Quartet (2016-2020)

When the first volume of Ali Smith's seasonal quartet, *Autumn*, was published in 2016, Smith recounted in a series of interviews and articles how the idea for the tetralogy had arisen: as she had been so late in handing in the manuscript of her former novel, *How to be both* (2014), her publisher had hardly had any time to go through it. The book was printed within only six weeks of submission. Smith was surprised: "Six weeks! It set me thinking about the time it habitually takes between delivery and publication – usually at least nine months, often more like a year and a half."¹ This gave Smith the idea for what she calls a time-sensitive experiment, i. e., a set of novels written very close to their time of publication. She had had a book project about the seasons in mind for some time and decided to implement it as follows: "Now I asked [my publisher] if it'd be possible for us to do these books [the seasonal quartet] as a sort of time-sensitive experiment. Four books, written close to their own publication", that "would be about not just their own times, but the place where time and the novel meet."²

In the introduction to this dossier, we identify possible literary precursors to this kind of writing. As we will see, Ali Smith herself refers to the Victorian mode of serial publishing, in particular to Charles Dickens. Still, I would like to argue that with this project she is proposing something new – something which, in line with this dossier, I would like to call 'quick-response literature', calling back to but slightly twisting Lily Meyers's term "quick-response art."³ The term quick-response literature applies to Smith's seasonal quartet given how the books were written and published, that is, as a fast, almost immediate, response to events in the world. In what follows, I will show that this designation is also apt because the novels are anchored in the immediate present (at least in part), a present which is shared by the protagonists, the narrator, the author and the reader. At the same time, the books have many characteristics in common with Smith's earlier works and thus highlight the timeliness of her writing in general.

In this article, I will refer to earlier forms of quick-response writing and publication, in particular to the serial literature of the Victorian age, in order to compare them with Smith's own brand of quick-response literature. I will then

1 Ali Smith. "I thought it would be about the seasons": Ali Smith on writing *Autumn*." *The Guardian* 21.09.2019, <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/21/initially-thought-it-would-be-about-the-season-ali-smith-on-writing-autumn>.

2 Smith. "I thought it would be about the seasons."

3 Lily Meyer. "The Literature of the Pandemic Is Already Here." *The Atlantic* 22.07.2020, <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2020/07/zadie-smith-decameron-project-pandemic-literature/614458/>.

analyze the effects of this experiment on Smith's texts in terms of form and content, thereby underscoring the novelty of her literary project.

1. Ali Smith and the seasonal quartet

Ali Smith was born in Inverness, Scotland, in 1962 and currently lives in Cambridge. She is the author of short stories, plays and novels and has been awarded several prizes for her work; most recently, she was awarded the Austrian State Prize for European Literature (2022). She has been well received by literary critics both in the UK and abroad and writes for several newspapers herself, including the *Guardian*.

The academic reception of her work is in its infancy: to date, two collections of articles⁴ and three theses (written at Scottish, German and Italian universities) have been dedicated to her writings. Whereas these monographic studies concentrate on various aspects of Smith's work, in other publications, where she is analyzed as one among many authors, she is situated as an example either of Scottish literature, of women's writing or of environmentalist poetics.⁵

The four volumes that form the seasonal quartet – *Autumn* (2016), *Winter* (2017), *Spring* (2019) and *Summer* (2020) – were published by Hamish Hamilton (part of the Penguin Random House group). They were conceived and published in the way described above – that is, Smith began writing them only shortly prior to their printing. At one reading, she confirmed that she had begun the writing process three months before submitting the manuscript to the publisher.

The four volumes are connected in various ways: by the seasons alluded to in their titles, by the fact that their respective plots are largely set in the present and by their paratextual elements, in particular their covers, which feature artwork by David Hockney. These pictures – each depicting the same countryside path in different seasons – were chosen by Hockney himself, at the request of Smith and the publisher.⁶

4 Cf. Monica Germanà/Emily Horton (eds.). *Ali Smith: contemporary critical perspectives*. London: Bloomsbury, 2013 and Ema Jelínková/Rachael Sumner (eds.). *The Literary Art of Ali Smith. All We Are is Eyes*. Berlin: Peter Lang, 2020.

5 Cf. for instance Monica Germanà. *Re-working the magic, 1978-2001: a parallel study of six Scottish women writers of the late twentieth century: Margaret Elphinstone, Alison Fell, Sian Hayton, Ali Smith, Emma Tennant and Alice Thompson*. Dissertation, University of Glasgow, 2004; Jorge Sacido-Romero. "Ghostly Visitations in Contemporary Short Fiction by Women: Fay Weldon, Janice Galloway and Ali Smith." *Atlantis* 2 (2016), pp. 83-102 and Justyna Kostkowska. *Ecocriticism and Women Writers. Environmentalist Poetics of Virginia Woolf, Jeannette Winterson, and Ali Smith*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

6 Hockney's pictures are entitled: *Early November Tunnel*, 2006, *Winter Tunnel with Snow, March*, 2006, *Late Spring Tunnel, May*, 2006 and *Early July Tunnel*, 2006, respectively. Ali's latest novel, *Companion Piece*, 2022, joins this list as its cover also features artwork by David Hockney, entitled *Felled Trees on Woldgate*, 2008. From

The four books can be read as independent novels: they have different protagonists (although characters from one volume sometimes appear as minor figures in another and, in the last volume in particular, some characters reappear for longer sections),⁷ different settings, and different plots – although it is often difficult to decipher a straightforward plot in Ali Smith's writing, which often focuses on themes, characters, and how we speak to and about each other. Accordingly, literary critic Alex Preston writes of the four volumes that they “work together as a complex, interrelated collage of reflections on the way we live now”.⁸ Yet the four volumes also transcend the present in the sense that they include storylines that are set in the past. In *Summer*, for instance, one storyline is set in the Hutchinson Internment Camp on the Isle of Man during the Second World War, where Smith retraces the experiences of two detainees, the artists Kurt Schwitters and Fred Uhlmann. In a similar manner, references to artists such as Pauline Boty (1938-1966; in *Autumn*) and Lorenza Mazzetti (1927-2020; in *Summer*) point to the past.

2. The seasonal quartet and earlier forms of quick-response literature

Writing in close proximity to the time of publication is not a new phenomenon. In fact, Smith herself associates her project with serialized literature, i. e. with the *roman-feuilleton* or serial novel in “the old Victorian mode, published practically as soon as written”.⁹ Smith articulates this connection in interviews but also in the novels themselves, through intertextual references. In the first lines of *Autumn*, for example, we read: “It was the worst of times, it was the worst of times”,¹⁰ an easily recognizable reference to Charles Dickens's *A Tale of Two Cities*, first published as a weekly serial between 30 April 1859 and 26 November 1859.¹¹

October 2021 to February 2022, David Hockney's seasonal pictures were exhibited at the Musée de l'Orangerie in Paris; cf. <https://www.musee-orangerie.fr/en/whats-on/exhibitions/david-hockney-year-normandie>.

7 For example, the young woman Elisabeth from *Autumn* reappears as Richard's daughter in *Spring*; the 101-year-old Daniel Gluck from *Autumn* sends a letter to a character in *Winter* and is again depicted as a World War Two detainee in the Hutchinson Internment Camp on the Isle of Man in *Summer*; Art and Charlotte, who first appear in *Winter*, are also protagonists in *Summer*.

8 Alex Preston. “Summer by Ali Smith review – a remarkable end to an extraordinary quartet.” *The Guardian* 02.08.2020, <https://www.theguardian.com/books/2020/aug/02/summer-by-ali-smith-review-a-remarkable-end-to-an-extraordinary-quartet>.

9 Smith. “I thought it would be about the seasons.”

10 Ali Smith. *Autumn*. London: Hamish Hamilton, 2016, p. 3.

11 The original passage from Dickens's novel reads as follows: “It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was

Serialized literature was especially popular in the 19th century, when novels were published in instalments in periodical publications such as magazines and newspapers. Authors such as Charles Dickens, Fyodor Dostoevsky, Alexandre Dumas, George Sand, Eugène Sue and Émile Zola published many (or even most) of their novels first as serials and only later in book form. This mode of publication is therefore often seen as an important historical step towards establishing the genre of the novel as we know it today.

Despite Smith's references, her seasonal quartet lacks certain features that are characteristic of the *roman-feuilleton*. For instance, Smith's texts were not published in a magazine or newspaper but as self-standing novels. The use of cliffhangers, the incorporation of readers' suggestions, and the inclusion of parallel storylines to create suspense are not recognizable features of Smith's seasonal quartet.

With that said, more recent studies have shown that such features were not as ubiquitous to the *roman-feuilleton* as is commonly assumed. Rather, what seems to bind instances of this literary form is their specific mode of publication (as serial instalments in a newspaper) rather than any other formal features.¹² For instance, while some serial novels were composed in parallel with their publication (so as to allow the authors to consider suggestions by the readers), this was certainly not common to all. Although examples of the incorporation of readers' ideas can be found in certain serials, most 19th-century serials followed the original structure conceived by the author prior to publication.¹³ Once the *roman-feuilleton* had become very popular, newspapers even hired agencies (called 'fiction bureaux' in England) for the acquisition of suitable texts. The novels were often bought in their final, completed form, and thus there was no intention to update them to fit current affairs or suggestions.¹⁴

Ali Smith, by contrast, consciously set herself a time limit for beginning work on each volume and agreed on a tight deadline with her publisher. This does not mean that she worked without structure, but the composition process carried on right up to the time of publication, and Smith consciously allowed the writing process to be influenced by events taking place at that time, such as the Brexit referendum and its effects, migration, and the COVID-19 pandemic.

Smith states that her project set her "thinking [...] about why the novel is called the novel, and about the form's relationship both to time and to its own time."¹⁵ Here, she alludes to the etymology of the word 'novel' but also to the genre's development, to its place and time – in general and in the concrete context in which it emerges. In fact, both the 'novel' and the 'news' share the same

the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way [...]" Charles Dickens. *The Adventures of Oliver Twist and A Tale of Two Cities*. London: Chapman & Hall, 1895, p. 341.

12 Cf. Norbert Bachleitner. *Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans*. Tübingen: Narr, 1999, p. 2.

13 Cf. Bachleitner. *Kleine Geschichte*, p. 8.

14 Cf. Bachleitner. *Kleine Geschichte*, p. 8.

15 Smith. "I thought it would be about the seasons."

origin – both etymologically and in terms of where they were first published, i. e. in newspapers and magazines – and are closely related, as Lennard J. Davis has shown.¹⁶ In the 17th century, the Latin word *novella* meant ‘newspaper’, and well into the 19th century a ‘novelist’ was somebody who reported news, that is, a journalist, as Norbert Bachleitner explains.¹⁷ Smith’s project reminds us of this close relation and of how the novel both ‘brings news’ and at the same time analyzes it aesthetically. As her texts underscore, however – and to quote Ezra Pound – “literature is news that stays news”.¹⁸ This again refers to Victorian serial literature: the literary version of the news, the *feuilleton* – which in the 19th century could be found below the ‘line’ that separated proper news from other content, on the so-called ‘ground floor’ of the page – was in fact less ephemeral than the news and was thus worth publishing as a book. Ali Smith’s texts came out directly in book form; there is thus no need to draw any clear distinction between news and novel, between fact and fiction, in her case.

We can thus say, in sum, that despite Smith’s own references to serial literature of the 19th century, her project differs in many respects from such publications. Rather, in her work she is creating something new – something that I call 21st-century quick-response literature.

3. The novelty of Ali Smith’s quick-response literature

Ali Smith’s quick-response literature has certain distinctive features, such as the writing process she uses, formal features including the serial nature of the seasonal quartet, intertextual and intermedial references, a focus on certain topics and motifs (Brexit, the COVID-19 pandemic, racism, populism) and a certain social and political commitment that brings her texts in proximity to the tradition of *littérature engagée*. In what follows, I will discuss these particular features of Smith’s quick-response literature.

In Smith’s quick-response literature, the time between writing, printing and (in many cases) reading is short; this also means that Smith had little time to revise the texts. But does this lead to “mess and chaos – not polished elegance”, formal features that, according to critic Lily Meyer, are more appropriate to quick-response art (in her case, art that is responding to the COVID-19 pandemic)? Meyer argues that literature

relies on the ability to channel inner experience outward, and because no inner experience of the coronavirus pandemic could plausibly be described as complete, prose that renders it static and comprehensible rings false. In the shaky realm of literature reacting quickly to a crisis in motion, mess and chaos are the forms that speak best to painful realities.¹⁹

16 Cf. Lennard J. Davis. *Resisting Novels. Ideology and Fiction*. Abingdon: Routledge, [1987] 2014.

17 Cf. Bachleitner. *Kleine Geschichte*, p. 18.

18 Ezra Pound. *The ABC of Reading*. Berkshire: Faber & Faber, p. 29.

19 Meyer. “The Literature of the Pandemic.”

Ali Smith's prose strives to be inclusive not only at the level of content, as I will show, but also on a formal level, as it includes both "mess and chaos" and "polished elegance". On the one hand, Smith gives space to mess and chaos: she allows the immediate presence to break into her texts in the form of topics and quotes taken from the media (from the news, political discussions, and everyday discourse) and in the form of different media themselves, for example when she quotes her protagonists' Google searches or when, in *Winter*, she quotes the character Art's entries in his blog 'Art in Nature'. This chaos is also reflected in the formal arrangement of the text's various parts; as stated above, Smith's books are at times more like a collage of different plots and themes than a classic novel. Her use of ragged right alignment rather than justified text – here and in earlier books – can be read as an expression of the mess and chaos that comes along with contemporaneity (see Illustration 1).

Everybody said: so?

As in so what? As in shoulder shrug, or what do you expect me to do about it? or I so don't really give a fuck, or actually I approve of it, it's fine by me.

Okay, not everybody said it. I'm speaking colloquially, like in that phrase *everybody's doing it*. What I mean is, it was a clear marker, just then, of that particular time; a kind of litmus, this dismissive note. It got fashionable around then to act like you didn't care. It got fashionable, too, to insist the people who did care, or said they cared, were either hopeless losers or were just showing off.

It's like a lifetime ago.

But it isn't – it's literally only a few months since a time when people who'd lived in this country all their lives or most of their lives started to get

3

Illustration 1: Reproduction of the first page of Ali Smith's *Summer* to illustrate the ragged right alignment typical of her texts.²⁰

These idiosyncrasies are reminiscent of Édouard Glissant's "pensée de la trace", which, he proposes, is the way of thinking that is most suitable to the varied and complex world in which we live:

Je crois qu'il faudra nous rapprocher de la pensée de la trace, d'un non-système de pensée qui ne sera ni dominateur ni systématique ni imposant mais qui sera peut-être un non-système de pensée intuitif, fragile, ambigu, qui conviendra le mieux

20 Smith. *Summer*, p. 3.

à l'extraordinaire complexité et à l'extraordinaire dimension de multiplicité du monde dans lequel nous vivons.²¹

Like Glissant, Meyer and Smith resort to a way of thinking and narrating that is not systematic and dominant but rather fragile in its messiness and that allows for ambiguity and intuition when it comes to understanding the contemporary world.

Already in 2017, writer Jonathan Lee asked: "Why is it that so few novels published in the last few years in Britain and America [...] have addressed politics, or freedom of expression, or civil liberties, or protest, in any meaningful way?"²² He came up with a few exceptions (Smith was not among them) and underscored that these texts "raise questions about the world without forcing answers on us."²³ Smith's prose works in a similar manner: as the narrator expresses explicitly in her latest novel, *Companion Piece* (a work which, as already noted, is similar to the seasonal quartet in many ways): "A story is never an answer. A story is always a question."²⁴ Once again, the text's incompleteness and the fact that there are different versions and different perspectives are highlighted.

On the other hand, Smith's prose is characterized by careful planning: each of the four volumes of the seasonal quartet includes detailed references to a female artist (Pauline Boty, Tacita Dean, Barbara Hepworth and Lorenza Mazzetti) that are essential to the plot. Works by the artists are reprinted in the volumes (mostly on the front and back endpapers) and cited in intermedial references; they are thus an integral part of the publication as a whole. The incorporation of these artists and their art requires the opposite of a messy and chaotic production process; it in fact suggests that a central part of the idea for the work – similar to what we have seen with regard to serialized literature above – was already determined well in advance and was later taken up in the rapid writing process.²⁵

Smith's quick-response literature is furthermore characterized by several formal features that emphasize the serial nature of the seasonal quartet. This serial character is first of all created by the fact that the four volumes function as a quartet; from the very first volume, it is made clear that the seasons will be a connecting theme and that *Autumn* will thus be one of four. In addition, the four volumes appear as a series due to their appearance: the use of color and material (the four original volumes are cloth-bound in different, distinct colors) and of

21 Édouard Glissant. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 21.

22 Jonathan Lee in the following interview: Joe Fassler. "The Peculiar Power of a Zadie Smith Sentence." *The Atlantic* 07.03.2017 <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/03/how-big-should-the-circle-around-a-writer-be/518799/>.

23 Fassler. "The Peculiar Power."

24 Ali Smith. *Companion Piece*. London: Hamish Hamilton, 2022, p. 155.

25 In Smith's latest novel, *Companion Piece*, the main protagonist and first-person narrator Sand is an artist who specialises in "layer-painting" poems (a technique often used by Smith herself).

David Hockney's depictions of the seasons creates a strong visual connection.²⁶ These paratextual connecting aspects are only featured in the UK editions, however. The US editions have different covers, and the translations neither feature the original cover illustrations nor use the same layout.²⁷

In addition, the four volumes share certain structural similarities. One example of this is the space dedicated to female artists, both within the plot and on the endpapers. In earlier works, Smith likewise refers to artists – mostly little-known or forgotten female artists – yet in the tetralogy the four artists seem to form their own quartet. They connect the four volumes, even though each is referred to in just one of the texts.

Another structural similarity is the mixing of different storylines set at various points in time, namely in the immediate present and in the past. Thus *Autumn* is set (in part) in the 1950s and 1960s, at a time when the British painter and founder of the pop art movement, Pauline Boty, was active, while *Summer* is set (in part) in the Second World War. The bringing together of different lines of action is of course not a new method in literature. Still, in Smith's novels the mixing of contemporary, often ongoing issues (such as the wearing of face masks during the COVID-19 pandemic) with historical ones is striking. It forms part of the distinct poetics developed in these novels, which seems to convey the idea that in order to understand the present, in order to be able to deal with it, we must refer to the past.

Finally, all four volumes are characterized by various intertextual references: Shakespeare is a constant point of reference, as is Dickens. These references are most obvious in the epigraphs in the different volumes. In each volume, we find an epigraph taken from Shakespeare (from *Cymbeline*, *Pericles*, *The Tempest* and *The Winter's Tale*). One of the epigraphs in the second volume, *Winter*, reads "Darkness is cheap", a fragment from Dickens's *A Christmas Carol* ("Darkness is cheap, and Scrooge liked it"). The main texts themselves are also full of references, such as the reference to Dickens's *A Tale of Two Cities* mentioned above. In *Winter*, Shakespeare's *Cymbeline* was what motivated Lux, one of the protagonists, to migrate to England. In *Spring*, the character Florence is modelled on Marina, Pericles' daughter in the homonymous play.

Finally, a common motif unites the four volumes, namely the figure of the reader, who reappears time and again.²⁸ There are always readers in Smith's books, and the quartet is no exception in this regard. For instance, there is Elisabeth in *Autumn*, who reads *Brave New World* and Charles Dickens's *A Tale of Two Cities*. In the same volume there is the 101-year-old Daniel Gluck, who

26 In 2022, the seasonal quartet was complemented by another volume, *Companion Piece*, which, like the former, is cloth-bound (in a striking purple) and features artwork by David Hockney (though not from the same series as those on the seasonal quartet; see footnote 6).

27 Cf. for instance the US edition (Anchor Books 2017), the German translation *Herbst* (Luchterhand 2019) and the Italian translation *Autunno* (Edizioni Sur 2018).

28 On the theme of readers in Ali Smith's works, cf. Jessica Orr's doctoral thesis: Jessica Orr. *'Leav(ing) room for the reader': the agency of characters who read in the fiction of Ali Smith*. Thesis (Ph. D.), University of St Andrews, 2019.

starts every conversation with Elisabeth – who was his next-door neighbor when she was a child – with the question “What are you reading?”²⁹ and speaks with her about literature, for instance James Joyce’s short stories. Gluck reappears in the volume *Summer*, where, in a letter to his sister, he quotes John Keats and tells her that he’s been reading Dickens’s *David Copperfield*.³⁰ To give a final example, Paddy, a character in *Winter*, reads Rainer Maria Rilke and Katherine Mansfield (both writers also appear as characters in the same book).

Apart from these formal and structural features, Smith’s quick-response literature is strongly characterized by the topics she introduces and by the way she transforms them into literature. One of these topics is Brexit. In fact, *Autumn* was called one of the first ‘Brexit novels’ as it describes the atmosphere of division in the country following the 2016 referendum, as can be seen in the following quote:³¹

All across the country, there was misery and rejoicing. All across the country, what had happened whipped about by itself as if a live electric wire had snapped off a pylon in a storm and was whipping about in the air above the trees, the roofs, the traffic.

All across the country, people felt it was the wrong thing. All across the country, people felt it was the right thing. All across the country, people felt they’d really lost. All across the country, people felt they’d really won.³²

Here again, Dickens’s “it was the worst of times...”, which describes the ambiguity at the time of the French Revolution, comes to mind. In this passage, the divide between those who agree with the result of the referendum and Brexit and those who disagree is expressed in a concentrated form. But the rift felt in the UK runs through the whole of the first volume, *Autumn*. For instance, it is stated that people either speak with “a new kind of detachment”³³ or that they do not speak to each other at all: “[Elisabeth’s] mother [...] tells her [...] that half the village isn’t speaking to the other half of the village.”³⁴

The racism and anti-immigrant sentiments that came with Brexit are represented in the novel through quotations of media clips (for instance a radio report about immigration in the UK)³⁵ but also through fictional depictions, such as when a group of Spanish tourists is subjected to anti-Europe abuse in *Autumn* (“This isn’t Europe, they shouted. Go back to Europe”).³⁶ Anti-refugee

29 Smith. *Autumn*, p. 209.

30 Cf. Ali Smith. *Summer*. London: Hamish Hamilton, 2020, p. 187.

31 Cf. Sarah Lyall. “From Ali Smith, It’s the First Great Brexit Novel.” *The New York Times* 17.02.2017 <https://www.nytimes.com/2017/02/17/books/review/autumn-ali-smith.html> and Sibyl Adam. “It Was the Worst of Times, It Was the Worst of Times”: Brexit and Literary Mood in Ali Smith’s *Autumn*.” *Contemporary Women’s Writing* 1 (2022), pp. 60-78.

32 Smith. *Autumn*, p. 59.

33 Smith. *Autumn*, p. 54.

34 Smith. *Autumn*, p. 54.

35 Cf. Smith. *Autumn*, p. 111.

36 Smith. *Autumn*, p. 130.

sentiments are represented in the form of a fence erected close to the home of one of the protagonists, most likely to fence in an immigration detention center. This element refers not only to Brexit but also to the so-called refugee crisis that arose in the summer of 2015. In the volume *Winter*, the nationalist feelings and ideas that would eventually come to characterize post-Brexit UK are expressed in an epigraph, in which Smith quotes Theresa May: “But if you believe you’re a citizen of the world, you’re a citizen of nowhere.”³⁷ This stands in contrast to many of the protagonists in Smith’s novels, who may have a British passport but who view themselves as citizens of the world (although they are of course affected by events such as Brexit).

Another topic that is repeatedly dealt with is populism and the state of politics, particularly in the UK and often linked to Brexit and its aftermath. *Spring*, for instance, opens with the following:

Now what we don’t want is Facts. What we want is bewilderment. What we want is repetition. What we want is repetition. What we want is people in power saying the truth is not the truth. What we want is elected members of parliament saying knife getting heated stuck in her front and twisted things like bring your own noose we want governing members of parliament in the house of commons shouting kill yourself at opposition members of parliament we want powerful people saying they want other powerful people chopped up in bags in my freezer [...]³⁸

Here, Smith uses quotes from the media and the House of Parliament, weaving them together in a long monologue at the beginning of her novel. The grim outlook sets the tone for what is to follow. Smith does similar things throughout the four volumes, introducing bits and pieces from the internet, newspapers, advertisements and public discourses into her text. In this way, she lets the actual texts speak for themselves. She weaves them into her own text but leaves them as they are, as an expression of the reality that surrounds the novels and their production.

Critics called *Summer*, the final volume of the quartet (published August 2020), the first novel about the corona virus.³⁹ The pandemic is not a major topic of the plot, but it eventually seeps into the final part of this volume, where Smith writes: “Things can change fast. They just do. The whole world’s learning that lesson.”⁴⁰ Some of the features that have characterized the COVID-19 pandemic appear in the plot: masks and gloves (as well as the making of masks) are referred to, people isolate, characters mention the efforts of those who work in the NHS and the challenges they face. The pandemic is taken up again in Smith’s latest novel, *Companion Piece* (2022), in which the main character and first-person narrator, Sand/Sandy, tries to distance herself from other people in order to protect her elderly father, who is in hospital. By then, masks and gloves are omnipresent, both in real life and in Smith’s text.

37 Ali Smith. *Winter*. London: Hamish Hamilton, 2017, epigraph on title page.

38 Ali Smith. *Spring*. London: Hamish Hamilton, 2019, p. 3.

39 Cf. Preston. “Summer by Ali Smith.”

40 Smith. *Summer*, p. 320.

Finally, Smith's quick-response literature is characterized by a social and political perspective that, as Marina Hertrampf points out in her contribution to this dossier, is neither propagandistic nor activist, thus marking a difference between Smith's work and Jean-Paul Sartre's and Max Aub's *littérature engagée*. Rather, Smith attempts to shine "a bright light on things that need to be seen",⁴¹ as one of her characters says in *Summer*. For instance, Smith advocates inclusive societies that are characterized by the diversity of their members with regard to age, gender, ethnic background, religion, sexual orientation, personal interests, etc. She does so by populating her quartet with very different characters who represent this variety and provide their own perspectives. Smith thus attempts to tell more than 'one story', as advocated by Chimamanda Ngozi Adichie, who likewise warns of the "danger of a single story".⁴² Multifaceted stories told by characters from different backgrounds, of different ages, with different stories, etc., enable the reader to gain a more complex and inclusive picture of the situation and/or society. Ali Smith thus sketches what Emily Horton describes as an "affective ethics".⁴³ This multi-layeredness is in large part what distinguishes Smith's texts from other novels that focus on the immediate present and on issues such as Brexit. Jonathan Coe's *Middle England* (2018), for instance, is set in the Midlands, and its protagonists are mainly white and low to middle class. Although these characters include both 'leavers' and 'remainers' (and thus have different political views about Brexit), they still share (and tell) a similar 'story' due to their similar social and cultural backgrounds.

Finally, the picture painted in Smith's work is ultimately positive: despite the many difficulties and problems explored in her books – Brexit, COVID-19, climate change, social inequality, etc. – we find people who are alert and active but rarely disillusioned. Rather, Smith shows us "small moments of connection, of recognition, of dignity"⁴⁴ between people, despite their challenging circumstances. This is in contrast to other novels that have been read as reactions to the immediate present, such as John Lanchester's *The Wall* (2019), which is set in a gloomy dystopian future in which there is little hope.

4. Conclusion

As I have shown, despite Smith's repeated paratextual and intertextual references to the *roman-feuilleton*, the parallels to this earlier form of quick-response literature are scarce: her texts were not first published in newspapers or magazines, and, unlike many 19th-century serials, Smith's novels were in fact written close to

41 Smith. *Summer*, p. 247.

42 Chimamanda Ngozi Adichie. "The danger of a single story." TEDGlobal, Oxford, UK, 21-24 July 2009, https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript.

43 Emily Horton. "Contemporary Space and Affective Ethics in Ali Smith's Short Stories." *Ali Smith: contemporary critical perspectives*. Ed. Monica Germanà/Emily Horton. London: Bloomsbury, 2013, pp. 9-22.

44 Preston. "Summer by Ali Smith review."

the date of publication. Instead, Smith's project introduces a new sub-genre of the novel that corresponds to what in this dossier we have called quick-response literature. She consciously takes up and presents a literary depiction of current events such as Brexit, climate change, the so-called refugee crisis, and the COVID-19 pandemic. In so doing, she brings her texts in line with the origin of the novel – conceived as 'news' – underscoring how literature – "news that stays news" – can help us to better understand the present.

Through both intertextual and intermedial references, through allusions to literature and art in general, Smith also underscores the fact that the news – "what's happening to us now"⁴⁵ – is not really new. If we go back in history, in particular the history of art, we see that everything is already there, as Smith puts it.⁴⁶ Ultimately, she invites the reader to refer to the past to better understand the present.

Finally, her prose is permeated by a strong, positive social and political commitment, depicting an inclusive society that acknowledges its diversity. Like other examples of quick-response literature discussed in this dossier, Smith borrows from the tradition of *littérature engagée*, which she transforms into a less activist – but perhaps more inclusive – new form.

45 Smith. "I thought it would be about the seasons."

46 Cf. Smith. "I thought it would be about the seasons."

Conference Report

Blankensee-Colloquium *Sketches of Black Europe: Imagining Europe/ans in African and African Diasporic Narratives*, March 23-25, 2022, Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) Berlin

Organizers: Sandra Folie (University of Vienna) and Gianna Zocco (ZfL)

Africa, Europe, Afropea. Recent years have seen a new peak in academic research about the African Diaspora and Blackness in Europe. Following discussions about transnationality and inclusivity, established terms like “African Diaspora” and the “Black Atlantic” have been supplemented by newer concepts like “African European(s)” and “Afropean(s)”. The Blankensee-Colloquium *Sketches of Black Europe*, organized by Sandra Folie (University of Vienna) and Gianna Zocco (ZfL Berlin), aimed to explore such transnational, comparative, and inclusive frameworks specifically for the study of Black literary imaginations of Europe. Its goal was to provide a space for discussions focusing on African and African diasporic literature, with a special interest in works written in minor or mid-size European languages, which often receive less academic attention than Anglophone or Francophone works.¹ The hybrid three-day event took place in the “Trajekteraum” (from the Latin “traiectus”: “crossing over, passage”) of the ZfL Berlin, and thus in a room whose name corresponds very well with the interdisciplinary and innovative orientation of the Blankensee Colloquia. These are international workshops, organized by young researchers in the Berlin region and funded by the Wissenschaftskolleg zu Berlin, that focus “on researching the processes of societal and cultural change of our time” – typically by combining “various disciplinary and methodological approaches” and pursuing “a comparative perspective”²

The colloquium began with welcoming remarks by the ZfL-director Eva Geulen and the organizers, who expressed special thanks to the Wissenschaftskolleg zu Berlin for their generous support. The first speaker, Gesine Drews-Sylla (Julius Maximilian University of Würzburg), opened the panel “Transnational Literary Entanglements and the Legacies of Colonialism”, chaired by Matthias Schwartz (ZfL). In her talk “The Russian Empire through African Eyes and the Palimpsest of Colonialisms: Silimu bin Abakari’s Travelogue to Germany, Russia, and Siberia (1896/1901)”, she elaborated on one of the oldest known African travel narratives. Born in Zanzibar, Abakari traveled to Germany as a servant

1 For a description of the conference and the program see: <https://www.zfl-berlin.org/event/sketches-of-black-europe-imagining-europe-ans-in-african-and-african-diasporic-narratives.html> [26 Aug. 2022].

2 <https://www.wiko-berlin.de/en/institute/initiatives-cooperations/blankensee-colloquia> [26 Aug. 2022].

and went on to see almost all of Europe and parts of Russia. Focusing on his descriptions of Russia, Drews-Sylla found him referring to colonial categories by describing the Russians as filthy, uncivilized, and cruel. She thereby showed his own entanglement in the colonial framework.

In the next talk “‘A letter to Jan van Riebeeck’: Contemporary (Afrikaans) Poets in Conversation about Europe and the Legacies of Colonialism”, Margriet van der Waal (University of Groningen) focused on literary representations of colonial entanglements between Europe and Africa in works written in the Black South African variant of Afrikaans (Kaaps). She analyzed different poems that deal with the colonial era and experience, giving a voice to local subjects mostly absent from colonial archives. Referring to the theoretical concepts of “minority literature” (Deleuze/Guattari) and “significant geographies” (Laachir/Marzagora/Orsini), van der Waal emphasized how the works are able to validate otherwise underrepresented lives, and to create and enhance spaces of actual importance, which are both real and imaginative, as well as conceptual.

In the following discussion, van der Waal characterized Kaaps as a language formed in the 1500s prior to Afrikaans. It is spoken by many people of the working class, whereas speakers of Afrikaans often have a middle-class social background. Concerning Abakari’s travelogue, the discussion centered around the influence of the editor Carl Velten. Not knowing if Abakari himself wrote the original narrative in Swahili, one must be careful when interpreting it, especially when the findings are pointing towards him using colonial language.

After a short break, the colloquium moved on to the next panel “Growing Up Black and Swedish/Czech: Narrating the Racial Regimes of Supposedly Raceless European Countries”, chaired by Anne Potjans (HU Berlin). Dobrota Pucherova (Slovak Academy of Sciences, Institute of World Literature) started with the topic “Growing up Afro-Czech during the Cold War: Tomáš Zmeškal and Obonete S. Ubam”. In her analysis of Zmeškal’s novel *Životopis Černobílého Jehněte* as well as the memoir *Sedum Let v Africe* and the anthology *Náš Černobílý Svet* by Czech-Nigerian writer Ubam, she focused on perceptions of Czechia and Czechoslovakia by non-white people. Zmeškal’s novel portrays racism in the cold war, at a time when the authorities in the East denied the existence of racism in their countries and treated it as an American issue. Ubam’s memoir is about a Nigerian boy growing up in Czechia who is a target of stereotypes and harassment. In his anthology *Náš Černobílý Svet*, different Afro-Czech celebrities are interviewed, telling their stories of being excluded, erotically objectified, or traumatized.

Monica L. Miller (Barnard College) joined the panel digitally with her talk “‘On paper, we are parentheses into which someone else has placed us’: Black Swedish Memoir and the Rhizomatics of Race”. Examining the Afro-Swedish experience of growing up as depicted in memoirs, she explored diasporic Blackness as a rhizomatic practice that creates a place of belonging without race. By analyzing books like Jason “Timbuktu” Diakité’s *En droppe midnatt* or *At the Bottom of the River* by Jamaica Kincaid, she showed how Blackness can heal the Black individual. The experience of Blackness might begin with racism, but by incorporating different parts of social identity it can become Black Swedishness.

In the following discussion, Miller emphasized the many different experiences of Blackness in Sweden and further explained her approach of working with the physical book as a printed archive. She wants to extend the ways we talk about Blackness by conceptualizing it in a transmedial way, drawing on scholars like Paul Gilroy and Michelle Wright. Both Pucherova and Miller also confirmed that the memoir as a genre is gaining popularity in today's culture. Pucherova further explained the Soviet ideology in Czechoslovakia: Even though there was multiethnicity, multiculturalism did not exist and Czech culture was clearly dominant. The propaganda of the country not being racist was strong.

The last panel of the day, "'Laughing, Singing, Shouting' – Performing Black Agency in Diasporic Spaces", chaired by Martin Lüthe (FU Berlin), started after a short break. A last-minute switch changed the original order of speakers – Sandra Folie filled in for Uhuru Portia Phalafala. Nick Jones (University of California, Davis) gave his talk "Staging Habla de Negros: Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain" digitally. Showing a snippet of the documentary *Gurumbé. Afro-Andalusian Memories*, Jones introduced the listeners to expressive Blackness. In his analysis of Black voices from 1500 to 1700 in Spanish theatre – the Golden Age –, he emphasized how the practice of *habla de negros* (Black speech), also called Africanized Castilian, was an empowering one. His interpretation revises the belief that the practice consisted only of racist stereotypes. By putting early modern Iberia in conversation with African Diaspora studies, he showed that the performative embodiments of Black expression are a counterpart to white supremacy.

Sandra Folie (University of Vienna) then jumped in with her talk "Re-Imagining Europe in the Fictional New Slave Narratives *On Black Sisters' Street* and *Joy*". Drawing on intersectionality, postcolonial theory, and imagology, she did a comparative analysis of the novel *On Black Sisters' Street* by Chika Unigwe and the film *Joy* by Sudabeh Mortezaei. Both works deal with Black Nigerian women getting caught up in the sex trafficking network in Europe and having to pay off their debts for the journey with sex work. The narratives reverse and complexify the white European gaze by looking at local monuments (e.g. the Brabo Fountain in Antwerp) and traditions (e.g. the Austrian Krampus) with a kind of exotic voyeurism. They are countering typical male Black Atlantic narratives and add the marginalized group of sex workers to the community of the African Diaspora. In the discussion, Folie elaborated on the genre and making of *Joy* – an Austrian feature film that alludes to the documentary genre and is loosely based on the report *Ware Frau* by Corinna Milborn and Mary Kreutzer. When it comes to the ways in which Blackness is remembered in Europe, Jones feels a change not just in academia (he named scholars like Jennifer Morgan and Saidiya Hartman), but also in public life; especially the younger generation in Spain and Portugal wants to make sense of the past, they want to remember and know more about the systematic erasure of African and Afropean history.

The second day started with a city walk through the African quarter in Berlin, which provided insights about German colonialism, the urban history of Berlin and the naming of streets such as "Dualstraße" and "Ghanastraße", as well as the presence of African and African diasporic people in today's Berlin.

The panel “Reversing ‘The Gaze’, Reconstituting Knowledges and Space”, chaired by Andreas Lipowsky (ZfL), started digitally with Jeannette Oholi’s (Justus Liebig University Gießen) talk “Imagining Afropean Futures: A Comparative Literary Perspective”. Drawing on Léonora Miano’s understanding of the concept “Afropea” as a multidimensional, dynamic, and open space of belonging and circulation, Oholi examined how Afropea and Afropean futures are imagined in German, French, and English works of the 21st century. She offered close readings of the memoir *The Terrible* by Yrsa Daley-Ward and the poem *heimatlos [versuch 984]* by Chantal-Fleur Sandjon. In these works, Afropea is conceived as a place where Afropean identities are created through movement, where Afropean voices can free themselves, and where a post-western future becomes possible.

Peter Simatei (Moi University) followed with his talk “‘The Prison from which Europeans Speak’: Sketches of Europe in Caryl Phillips’ Essays”. Drawing upon the three non-fiction works *The European Tribe* (1987), *A New World Order* (2001), and *Colour Me English* (2011), Simatei discussed Phillips’ depiction of Europe as a continent without self-awareness. For Phillips, Europe does not possess a cogent sense of history, it refuses to acknowledge Black institutions, and insists on perceiving the African presence as merely temporary. Phillips is also a pioneer in normalizing the Black gaze and “othering” Europeans in his works. He argues that Black people must be part of the future of the continent and that Europe will have a social, cultural, and political benefit when difference is encouraged.

Gianna Zocco (ZfL) also started her talk “Of European Tribes and Strangers in the Village. Ethnographic Gazes and Intertextual Relations in African Diasporic Texts” with a reference to Phillips’ *The European Tribe*. She pointed out that while Phillips took the position of the Black observant of a Europe inhabited by white “squabbling tribes”, Johnny Pitts – writing his travelogue thirty years after Phillips – emphasizes that today’s Europe is both populated and culturally shaped by the presence of Afropeans. Focusing on two earlier African American writers who traveled to Switzerland in the 1950s – James Baldwin and his lesser-known contemporary Vincent O. Carter –, Zocco discussed their thoughts on European culture, their reflections on different gazes, and their portrayal of Switzerland as a stand-in for Europe as a whole. By ironically contrasting the colonialist ethnographic gaze with an inversion, both writers provide a new perspective on Europe and Switzerland, and reflect about the problematic idea of a European “innocence”.

In the discussion, Oholi elaborated on the utopian aspects of Afropea, choosing to use it mostly as an identity-concept. She is interested in the mutual aesthetics of the texts, which might allow coining Afropea as a literary concept – not to subject it to a kind of unity, but rather to showcase diversity and difference in Black European literature. The question also arose whether “the reversed gaze” could be considered a theoretical concept. Neither Phillips nor Baldwin or Carter refer to it as such. They rather reflect the genre of their travelogues, play with it, and make it their own. Talking about positions, Baldwin tries to ascribe reliability to his own position, while Carter uses his own subjectivity

explicitly. Comparing the book *The European Tribe* to Phillips' later works, Simatei claimed that Phillips' perception of Europe has not changed. As the author stated himself, he would still write the same book today – but Johny Pitts seems to be more optimistic.

The last panel of the day, “Transatlantic Connections: Historical Continuities and Personal Disruptions”, chaired by Stefani Engelstein (ZfL/Duke University), began with Laila Amine's (University of Wisconsin-Madison) digital talk “Between Cosmopolitan and Native Son: Richard Wright's Return to Chicago”. Wright's essay *The Shame of Chicago* was written after the exiled returned to his hometown. The contradiction between his new role as a cosmopolitan, well-traveled visitor and the younger Wright of *Black Boy* and *Notes of a Native Son* is apparent throughout the text. While positioning himself as a critic of Southside and the race riots, he kept silent about the colonialism of his adopted French home.

In her talk “From a Colonial Memoir to *Avengers: Infinity War*: Historical Continuities of Racial Anxieties and Ecological Apocalypse”, Deborah Nyangulu (University of Münster) connected two works that are very far apart in terms of genre and time of creation: Hans Coudenhove's colonial memoir *My African Neighbors* (1925) and *Avengers: Infinity War* (2018), an American superhero film based on the Marvel comics. Drawing on critical eco-fascism studies, critical whiteness studies, and online knowledge by marvel fans, she framed her readings within the geopolitical context of Eurocentrism and racialized conceptions about Africa. Since both works use the trope of “caring about the planet” in connection with population control arguments, a certain continuity can be traced from colonialist thought and ‘scientific racism’ to eco-fascism today. In the discussion, Amine elaborated on Wright's stance on “colorblindness” in Europe and colonial France. He was criticized for his silence on the matter. However, speaking negatively about the colonial regime was forbidden and maybe he feared being deported from a place that had functioned as a haven from U.S. racism for himself. In connection with Nyangulu's talk, it was discussed that not only older texts but also continuities in dealing with race are forgotten. Critical new readings are all the more important in order to recognize what current dangerous ideologies refer to.

On the third and final day of the colloquium, Elisabeth Bekers (Vrije Universiteit Brussel) chaired the last panel “Migratory Routes to Western European Peripheries”. In her talk “Migrations/Migrazioni: Lyrics and Images across the Black Mediterranean”, Alessandra di Maio (University of Palermo) spoke about Italy as a place many refugees dream of. In reality, the situation is bad: many migrants do cheap work in factories and fields; women are often prostitutes. Migration is a socio-economic phenomenon with high risks for the humans involved, as Wole Soyinka stated. He and di Maio created the volume *Migrazioni / Migrations*, which contains sixteen poems by Italian and Nigerian poets. All of them emphasize the shared condition of humanity, and discuss resistance, barriers, and survival. The book is written in both English and Italian, which also shows that translation itself is an act of migration. The choice of sixteen poems refers to the meaning of sixteen in the cosmic order of the Yoruba tradition.

However, the anthology ended up with a seventeenth poem, written by Soyinka and dedicated to “Eshu”, the spirit of disorder.

The participants then delved into the sonic arts with Uhuru Portia Phalafala’s (Stellenbosch University) digital talk “Listening to Apartheid-Era Fugitive South African Black Arts in Sweden”. Phalafala approached her theme of Black women’s solidarity through the sonic modality of jazz and emphasized that records can be seen as archives of their own. Using the four cultural practices (chasing samples, digging through the crates, studying album cover art, reading liner notes) proposed by DJ-scholar Lynée Denise, she stumbled upon Lindiwe Mabuza, who collected poetry in the late 1970s and encouraged South African women in camps in exile to record themselves. Mabuza proceeded to publish the poems in the anthology *Malibongwe*, borrowing the title from the 1956 Black women’s march against carrying passes in Johannesburg. She circulated the work in the South African Swedish community; it was translated into several languages and even republished in 2020. Phalafala ended her talk with an appeal to “listen to history” – we should proceed to find unusual means of recovering Black history if we cannot find it in the colonial library.

In the following discussion, the importance of an ethics of care was brought up, and writing and sharing were described as forms of care. Phalafala also sees these acts as strategies of resistance. Di Maio jumped in by pointing out the need to act, to do radical counter-archiving work. As both contributions to the panel discussed anthologies, the importance of this genre for Black writing was also addressed.

The colloquium then proceeded to the last item on the agenda: a round table discussion on the topic “Imagining Europe/ans? African and African Diasporic Perspectives” with Elisabeth Bekers, Deborah Nyangulu, and Peter Simatei, chaired by both organizers. The discussion started with an opening statement by each participant. While Nyangulu provided reflections on the “African gaze” and the form of the reversal (which does not necessarily include a reversal of the power hierarchies), Bekers – a professor of British literature – stressed the necessity of integrating Black literature into the canon of British studies and elaborated on the genre of the neo-slave narrative and its special potential of combining oral and written self-narration. Simatei asked how African literatures can produce new conceptions of African subjectivities, which move away from the obsession with Europe.

Sandra Folie then opened the discussion and asked about the advantages, challenges, and risks of a European focus and whether an obsession with whiteness could also be an underlying cause for the obsession with Europe. Nyangulu sees the value in studying Europe – and thus also whiteness – in studying power structures. Looking at neo-colonialism while operating in the field of critical whiteness studies is therefore important. The discussion then moved on to the concepts “Afropea/n” and “Blackness” in Europe. Bekers raised the issue of many Black British writers just wanting to be writers – and not always instantly racialized. The Black presence in Europe dates far back and it is problematic to constantly market African writers as “the first Black person to...” – this erases history and sets up a false narrative. While there are still a lot of problems to be solved,

Simatei highlighted the increased interest in “Afropea” from both scholars and writers as a positive change. Concepts from the U.S., from African American theory and literature, are useful, but should also be used with care. In any case, it would be desirable if African European views were to evolve more strongly. Ending with a question by Gianna Zocco on how to relate comparative literature to African European studies, the participants offered a range of solutions. Bekers advocated for the diversification of the canon and the incorporation of different works into world literature – this also means focusing more on formerly forgotten works. Folie mentioned intertextuality and tracing Black literary genealogies, while di Maio named the practice of translation as a fundamental area because languages are linked to cultures.

After three days of talks, extensive discussions, and exchanges across languages, academic disciplines, and methods, the colloquium ended with a great deal of new input, substantially grown reading lists, new acquaintances, and transnational as well as interdisciplinary networks.

Some of the participants met again very soon at the 9th Congress of the European Society of Comparative Literature “Imagining Inclusive Communities in European Culture” (Rome, 5-9 September 2022) and at the 8th Biennial AfroEuropeans Network Conference “Intersectional Challenges in Afro-European Communities” (Brussels, 22-24 September 2022). The organizers of the Blankensee-Colloquium, Sandra Folie and Gianna Zocco, are preparing a special issue of *CompLit: Journal of European Literature, Arts and Society* on “Sketches of Black Europe”, which is expected to be published in October 2023. They look forward to publishing a selected number of presentations from the colloquium within this issue and to further collaborate with several of the conference participants.

Laura Kisser

Tagungsbericht

Autor:innenschaft und/als Arbeit: Zum Verhältnis von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen um 1800, 1900 und 2000, LFU Innsbruck, 15.-16.09.2022, Hybridtagung

Am 15. und 16. September 2022 fand an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck die Hybridtagung *Autor:innenschaft und/als Arbeit: Zum Verhältnis von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen um 1800, 1900 und 2000* statt. Die Veranstaltung wurde von Alena Heinritz vom Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Innsbruck und Julia Nantke, Juniorprofessorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg organisiert. Die Mischung aus Vorträgen sowohl in virtueller als auch in Präsenzform sorgte für ein abwechslungsreiches Programm. Den Auftakt der Tagung bildete die Keynote von Carolin Amlinger (Basel), basierend auf ihrer Monographie *Schreiben. Zur Soziologie literarischer Arbeit* (2021, Suhrkamp), woraufhin eine kurze Diskussion sowie drei thematische Sektionen mit jeweils vier bis fünf Vorträgen folgten.

Ziel der Tagung war es, eine praxeologische Perspektive auf das Verhältnis von Autor:innenschaft und Arbeit einzunehmen, um unter Einbeziehung aktueller Fragen der postdigitalen Gegenwart und der Expertise internationaler Wissenschaftler:innen aus unterschiedlichen Disziplinen erstens das Ineinandergreifen von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen bei der Konzeptualisierung literarischer Autor:innenschaft als Arbeit zu konkretisieren. Zweitens sollte die Zusammenführung unterschiedlicher disziplinärer Perspektiven einen Mehrwert im Hinblick auf das an der Grenze der jeweiligen Disziplinen angesiedelte Tagungsthema generieren. Als Ausgangsthese der Tagung stand die Überlegung, dass sich die Beziehungen von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen besonders gut anhand von Umbruchsituationen des jeweiligen medialen Dispositivs untersuchen lassen, da diese weitgehende Veränderungen der Subjektstrukturen nach sich ziehen. Die drei fokussierten Zeitpunkte sollten den Ausgang für eine historisch vergleichende Auseinandersetzung mit den Kontinuitäten und Veränderungen im Verhältnis zwischen Autor:innenschaft und Arbeit bilden.

In ihrer Keynote mit dem Titel „Schreibarbeit. Zur Soziologie literarischer Produktion“ stellte CAROLIN AMLINGER (Basel) ihre Studie zur Soziologie literarischer Arbeit vor und gab einen ersten Überblick über den Themenkomplex Literatur und/als Arbeit. Sie analysierte den zeitgenössischen deutschsprachigen Literaturbetrieb und definierte das literarische Arbeiten als einen fortlaufenden Produktionsprozess, der durch ein teils institutionalisiertes Ensemble ästhetischer Praktiken hervorgebracht wird. Amlinger griff auf Bourdieus *Die Regeln der Kunst* (1992) zurück und fasste die vertikale Differenzierung im literarischen Feld ins Auge, erkannte jedoch im Hinblick auf konkrete Arbeitsprozesse eine Leerstelle, an die sie im Folgenden anknüpfte. Ihre Ausführungen folgten

einem Konzept von Autor:innenschaft und seiner kapitalistischen Modernisierung von der prekären sozialen Lage von Schriftsteller:innen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über die Rolle von Literaturproduzent:innen nach 1945 bis zur Rolle von Autor:innenschaft und Arbeit in der Gegenwart, wobei sich eine widersprüchliche und langwierige Professionalisierung des Berufs Autor:in abzeichnete, die bis heute eine komplexe bleibt.

Die erste Sektion der Tagung zu „(Arbeits-)Bedingungen des Schreibens“ griff materielle und infrastrukturelle Rahmenbedingungen von Autor:innenschaft sowie das Zusammenspiel von Literatur, Ökonomie und Gender auf. DANIELA HENKE (Freiburg) eröffnete die Sektion mit ihrem Vortrag „Zwischen Hausarbeit und Subversion. Rahel Levin Varnhagens Selbstkonstitution als Autorin“. Rahel Varnhagen, häufig als Autorin ohne Werk behandelt, erlangte weniger als Schriftstellerin denn als jüdische Salondame Bekanntheit. Dem entgegen steht ein Korpus von rund 6.000 Briefen, von denen bisher lediglich um die 300 veröffentlicht wurden. Henke stellte heraus, wie Varnhagen über ihre Briefe einen eigenen epistolaren Stil entwickelte und u. a. das weibliche Schreiben ihrer Zeit sowie die zeitgenössische Geschlechterhierarchie thematisierte. In diesem Kontext, so Henkes These, machte sich Varnhagen das Briefgenre zunutze, um sich an der Grenze von privater (weiblich konnotierter) und öffentlicher Sphäre (als Bereich der produktiven Arbeit) zu positionieren und sich in dieser Halböffentlichkeit als weibliches schreibendes Subjekt zu konstituieren (aus diesem Grund wurden hier auch Parallelen zwischen einem Briefnetzwerk und heutigen sozialen Netzwerken gezogen). Davon zeugen Tagebucheinträge, in denen sich Varnhagen als Autorin inszenierte, zugleich aber ihre Rolle als Frau und damit als verhinderte Autorin reflektierte.

TANJA ANGELA KUNZ (Bielefeld) befasste sich in „Ökonomien der Autorinnenschaft: Zum Verhältnis von materiellen, medialen und geistigen Währungen in der Selbst- und Fremdbewertung der Arbeitsverständnisse schreibender Frauen“ mit Zusammenhängen zwischen weiblichem Schreiben und dessen Räumlichkeiten. Im Rückgriff auf Virginia Woolfs *Ein Zimmer für sich allein* thematisierte sie den Raum des Schreibens zunächst als einen Ort der Ruhe und Abschottung, wobei sie in einem Sprung ins 21. Jahrhundert zeigte, dass das Schreiben von Frauen oftmals von der (Mit-)Benutzung multifunktionaler Räume geprägt ist. In einer Betonung des Materiellen, einem Fokus auf Ökonomie, Alltag, Wohnsituation und gesellschaftliche Stellung der schreibenden Frau und den damit verknüpften ideellen Voraussetzungen, fasste Kunz das Schreiben als Szene (vgl. Mainberger u. Campe) bzw. die Schreib-Szene(n) von Autorinnen ins Auge. Anhand von Selbstaussagen und Autorinnenportraits ausgewählter Schriftstellerinnen der Gegenwart (z. B. Sibylle Berg und Felicitas Hoppe) stellte Kunz heraus, wie diese (Selbst-)Inszenierungen einem Modell folgen, das sie als „Virginia-Muster“ bezeichnet: Die Vorbedingung der erfolgreichen Inszenierung eines Autorinnensubjekts mitsamt seiner Schreibpraxis und seiner öffentlichen Wahrnehmung ist hier ein geistiger und konkreter Raum, d. h. ein realer Raum mit materiellem Schreibvorgang und die Vorstellung eines solchen Raumes, den Schriftstellerinnen hervorbringen. Nach diesem Muster, so Kunz, inszenieren sich schreibende Frauen als ökonomische Subjekte bzw. im neuen

Sehnsuchtsrahmen der teuren Immobilie als verhinderte ökonomische Subjekte. Dem wohnt ein impliziter Anspruch auf die Aufwertung ökonomischer Schreibarbeit, besonders weiblicher Schreibarbeit, inne.

MARTIN SEXL (Innsbruck) näherte sich der Bedeutung sexuellen Kapitals für das literarische Schreiben. Zunächst ist für die Kategorie von Arbeit im literarischen Feld die Arbeit an sich selbst notwendig, um im ökonomischen Sinne Erfolg zu haben. Diese Subjektivierung erfolgt durch Anrufung von Identität als eine Form der Selbstinterpretation von Subjekten, wobei Sex die zentrale Kategorie der Subjektivierung markiert. Damit diese Anrufung gelingt, ist ökonomisches, soziales, kulturelles und sexuelles Kapital vonnöten. Den Begriff „sexuelles Kapital“ versteht Sexl in einer Erweiterung von Illouz und Kaplan (2021). Die Wahrnehmung literarischer Texte stellt dabei ein komplexes Konglomerat an Bedeutungszuschreibungen dar, wobei von einem digitalen/„skopischen Kapitalismus“ (Illouz) bzw. ‚photo capitalism‘ (Osborne) auszugehen ist. Ausgehend von diesen Prämissen formulierte Sexl zwei Thesen: Der Besitz sexuellen Kapitals sei im literarischen Feld zentral, wobei die Zuschreibung bei Autoren eine andere sei als bei Autorinnen. Das literarische Schaffen werde bei Männern etwa häufig als Zeugungsakt markiert, während das weibliche Schreiben meist mit einem Geburtsakt in Verbindung stehe. In seiner zweiten These ging Sexl davon aus, dass das literarische Schreiben weit stärker als das literaturwissenschaftliche Schreiben sexualisiert sei. Eigenschaften, die literarischen Autor:innen zugeschrieben werden, wie etwa Risikobereitschaft oder Einzigartigkeit, gelten etwa als attraktive Subjekteigenschaften. Zudem sei das literarische Schreiben, mehr als andere Formen des Schreibens, an Schreibszenen gebunden und damit an die Körperlichkeit des schreibenden Subjekts. Literarische Arbeit ist damit Arbeit mit dem Körper und damit sexuelle Arbeit, die es unmöglich macht, das sexuelle Kapital der Autor:innen vom Werk zu trennen.

SIMONE LETTNER, zugeschaltet aus Salzburg, ging in ihrem Vortrag zu „Stefan Zweigs (Be-)Schreibszenen“ zunächst auf den Zusammenhang von Zweigs umfangreicher Autographensammlung, der damit einhergehenden Sammelpraxis und seiner Schreibpraxis ein. Als (Be-)Schreibszenen bezeichnete Lettner im Anschluss Textpassagen Zweigs, in denen der Autor, selbstschreibend, das Schreiben anderer beschrieb, um mittels dieser erzählerischen Erkundungen dem kreativen Arbeitsprozess näherzukommen. Drei Beispiele zu Goethe, Händel und Balzac verdeutlichen, wie Zweigs Beschreibungen dieser anderen/„fremden“ kreativen Schöpfungsmomente zugleich zu seiner eigenen Inszenierung als Schriftsteller beitrugen. Künstlerisches Schreiben wurde als Einzeltätigkeit männlicher Meister inszeniert, bei der andere Personen höchstens als stumme Zuschauer:innen beteiligt waren. Das Schreiben assoziierte Zweig mit Bezügen zur biblischen Schöpfung (bei Händel und Balzac) und in einer Verschränkung der Innerlichkeit des Dichters und den äußeren Bedingungen des Schreibaktes (bes. bei Goethe). Ausgehend von den jeweils realen Begebenheiten der beschriebenen Schreibszenen nahm Zweig Fiktionalisierungen vor, die zugunsten einer Übersteigerung und Emotionalisierung des Schöpfungsaktes tatsächliche Arbeitspraktiken verschleiern. Zweig versuchte damit,

den traditionsreichen Begriff des Genies in die Moderne zu retten und ihn so nicht zuletzt mit seinem eigenen Schaffen in Verbindung zu bringen.

Im Vortrag „Aufgedeckt... – Karteikarten und plurale Autor:innenschaft im literarischen Unternehmen Nabokov“ stellte JESSICA MAASSEN (Erfurt) das Ausmaß der Mitarbeit Véra Nabokovs am literarischen Schaffen Vladimir Nabokovs heraus. Trotz der Widmungen in allen publizierten Werken Nabokovs wurde seine Frau nirgendwo als Ko-Autorin oder Mitarbeitende am Text ausgewiesen, sondern für Außenstehende lediglich als Muse und Inspirationsquelle kenntlich gemacht. In einer verschränkten Analyse der auktorialen Selbstinszenierung der Nabokovs mithilfe von Interviews und Fotografien sowie gezielter Lektüren fiktionalisierter Schreibszenen aus den Romanen *Die Gabe* und *The Real Life of Sebastian Knight* stellte Maaßen die These des Familienunternehmens Nabokov auf, das anhand eines „Multiusersystems“ (Krajewski) der Karteikarten eine multiple Autor:innenschaft hervorbrachte. Anhand der Analyse von Schreibszenen aus den beiden Romanen gelang es Maaßen zu verdeutlichen, dass diese häufig als Editionsszenen imaginiert wurden und damit die Genese der Autorschaft (bes. in *Die Gabe*) als Geschichte des Gedrucktwerdens erzählen. Die Unterstützerinnen von Nabokovs männlichen Autorfiguren wurden durchgehend positiv semantisiert, während ihre männlichen Äquivalente häufig als Verhinderer fungierten, die eigennützig handelten und den Anspruch auf die wahre Autorschaft erhoben. Die fotografische Darstellung des Ehepaars in Magazinen verhält sich nahezu identisch zu den im Vortrag vorgestellten Schreibszenen, die Vera als Inszenierung der klassischen Sekretärin darstellen, während Nabokov selbst als Verweis und zugleich Korrektiv zu Goethe, seinem Schreiber diktierend, verstanden werden kann. Die in der Inszenierung ausgestellte Praktik wird, so Maaßen, erst durch die Verwendung von Karteikarten mit Mehrfachnutzung (zeitlich aber auch personell) ermöglicht.

Die zweite Sektion des ersten Tages zum Thema „Akteur:innen des Schreibens“ wurde eröffnet durch SVETLANA EFIMOVA (München) mit ihrem Vortrag „AI: When a Robot Writes a Play (2021): Arbeitspraktiken und Inszenierungen der maschinellen Autor:innenschaft“. Darin analysierte Efimova das Wechselspiel zwischen der Entstehung des kollektiven und mithilfe von AI geschriebenen Theaterstücks *AI: When a Robot Writes a Play* und den begleitenden Inszenierungspraktiken im öffentlichen Raum. An dem Projekt waren – in der Reihenfolge ihrer Nennung – das Computerprogramm THEaiTROBOT, zwei Dramaturgen und zwei Computerwissenschaftler beteiligt; das Kollektiv trat jedoch bei der medialen Inszenierung in den Hintergrund, zugunsten einer amplifizierten Darstellung der Rolle des Schreibtools. Das Theaterstück als Fallstudie betrachtend, widmete sich Efimova zunächst dem Werbeslogan der Kampagne, über deren Behauptung, 90% des Textes gingen auf die KI zurück, bereits eine Anthropomorphisierung der KI vorgenommen wurde. In einem nächsten Schritt wurden Plakat und Trailer zum Stück analysiert, die ein Spannungsverhältnis zwischen der ursprünglich kollaborativen Praxis und deren medialer Inszenierung ergaben, bevor im letzten Schritt der Analyse die wissenschaftliche Dokumentation der Entstehung des Stücks untersucht wurde. Die komplexe Autor:innenschaft des Projekts ist laut Efimova mit dem Kampf

um ökonomische und gesellschaftliche Anerkennung verbunden. Daraus resultiert eine hierarchische Arbeitsteilung, da die unterschiedlichen Praktiken mit verschiedenen Ansprüchen auf das symbolische Kapital des Stücks verbunden sind und die KI ganz unten platzieren. Somit aktualisieren KI-Experimente einen traditionellen Autor:innenbegriff, der unabhängig von der KI-Beteiligung epochenübergreifende Gültigkeit zu haben scheint. Der einzige Unterschied sei die veränderte Arbeitsaufteilung zwischen den unterschiedlichen Akteur:innen.

Die Frage nach einer veränderten Sicht auf den Autor:innenbegriff wurde auch im Online-Vortrag von CLAAS MORGENROTH (Dortmund), „Arbeit oder Dichtung? Das Notizbuch als Akteur bei Bertold Brecht“, aufgegriffen. Mithilfe von Bruno Latours Actor-Network-Theory (ANT) wurde ein unkonventioneller Verständnis von Arbeit verfolgt, wobei Morgenroth die Notizbücher Brechts als Fallstudie diente, in denen Morgenroth eine im Werden begriffene Literatur verortete und einen anders akzentuierten Begriff von Autor:innenschaft betonte. Morgenroth zufolge können Brechts Notizbücher als Ergründung der Politisierung des Marxismus gelesen werden, die eine Theoriediskussion zum Schreiben als Arbeit sowie zur Verbindung zwischen Materialität und Materialismus des Schreibens anregen. Die Frage danach, warum ein Notizbuch ein Akteur ist, beantwortete Morgenroth, indem er die Argumentationslinie der ANT verfolgte und Parallelen zum Performanzbegriff sowie den Debatten um Autor:innenschaft zog. Die Auffassung von Wissen, Literatur und Autor:in als ‚Pronomina von Praktiken‘ verrät etwas über die Selbstbeschreibungsmodalitäten unserer Gesellschaft. Zuschreibung ist hier die eigentliche Operation oder Praxis, aus der Autor:innen hervorgehen, die wiederum im Netzwerk des Schreibens lediglich ein:e Akteur:in unter vielen sind. Brechts Notizbuch Nr. 25 aus den Jahren 1929/30 sei eines unter vielen in diversen Formaten und Funktionen und zeuge von Brechts intensiver Beschäftigung mit dem Marxismus und der marxistischen Dialektik, stellt aber gleichzeitig auch den Inbegriff einer konstanten poetischen Mobilisierung dar, nicht zuletzt durch seine Mobilität und Anpassungsfähigkeit. Somit aktualisiert das Notizbuch, so Morgenroth, das Verhältnis zwischen Werk und Werkzeug sowie in diesem Fall Autor und Akteur im Latour’schen Sinne und wird zum Austragungsort der Totalitätsdebatte.

Passend zu Morgenroths Überlegungen knüpfte NINA TOLKSDORF (Berlin) in ihrem Vortrag „Schreibtisch ohne Aussicht. Literarische Inszenierungen von digitalen Schreibszenen“ an eine erweiterte Vorstellung von Autor:in an, die das soziale Netzwerk – die App, das Hashtag oder den Thread – umfasst und als schreibenden Cyborg semantisiert, um die digitale Schreibszenen um 2000 zu analysieren. Die vermeintliche Differenz zwischen Arbeit und Schreiben, vor allem auf digitalen Plattformen, durchzog als Leitfaden den Vortrag von Tolkendorf, die den Blick auf die scheinbare Nichtmaterialität digitaler Schriftstücke lenkte. Dadurch gelang es ihr, die Vorstellung, dass es bei der Distribution von online veröffentlichten Texten keine Probleme gäbe, als Illusion zu entlarven. Das Digitale sei zwar konstitutiv ephemere, das Gleiche gelte jedoch auch für die Popularität und Vermarktbarkeit von Autor:innen, deren auktoriale Existenz außerhalb des Geschriebenen ökonomisch unsicher blieben. Anhand von Kurzvorstellungen unterschiedlicher digitaler Projekte wie www.emojiodick.com

(kollaboratives Übersetzen in Emojis) oder <https://sollundhabitus.com/> (Autor:innen mit Klassenwechsel reflektieren ihr Verhältnis zum Geld) erläuterte Tolksdorf die ausbeuterische Struktur hinter der digitalen Schreibszene.

Der zweite Tag der Tagung begann zugleich mit dem letzten Vortrag der zweiten Sektion zu Akteur:innen des Schreibens von MADELEINE SPAN (Wien) mit dem Titel „Zeitgenössisches Self-Publishing in Österreich. Autor:innenschaft for Business or Pleasure?“. In ihrer empirischen Fallstudie zum gegenwärtigen Selfpublishing in Österreich befragte Span sowohl Erstautor:innen als auch erfahrene Autor:innen, die ihre Werke selbst veröffentlicht haben, und bündelte ihre Ergebnisse zu drei unterschiedlich im Literaturbetrieb agierenden Typen. Zunächst präsentierte Span jene Gruppe, die nach einer Aufnahme in den ‚klassischen‘ Literaturbetrieb strebt und ihre Tätigkeit dahingehend im als gehoben empfundenen literarischen Diskurs ansiedeln möchte. Das Selfpublishing gilt dabei als Werkzeug der Annäherung an den klassischen Literaturbetrieb und dient aufstrebenden Autor:innen vor allem dazu, bereits vor einer Veröffentlichung im traditionellen Verlagswesen gedrucktes Material vorweisen zu können. Eine zweite Gruppe von Autor:innen zeichnet sich durch ihre Ausrichtung auf den Buchmarkt aus hier gilt nicht das Schaffen hoher Literatur, sondern eine nach ökonomischen Kriterien ausgerichtete Partizipation am Gattungsbuchmarkt als erklärtes Ziel. Für die letzte Gruppe ist, so Span, vor allem Kreativität literarischer Arbeit von Bedeutung. Das Buch dient als Medium zum Selbsta Ausdruck und das Selfpublishing wird hier vor allem geschätzt, da es die Möglichkeit bietet, kreative Entscheidungen nach persönlichen Wünschen zu treffen, wobei ein wirtschaftlicher Erfolg nachrangig ist. Selfpublisher:innen, so Spans Fazit, zeugen von der Vielfalt auktorialer Arbeit im literarischen Betrieb und stehen für eine Verschränkung von Freizeit und Arbeit.

Die dritte und letzte Sektion der Tagung, betitelt „Literarisches Schreiben und Brotberuf“, eröffnete EMANUELA FERRAGAMO (Turin) mit einem Online-Vortrag zum Thema „(Verg)iss mich nicht. Christian Morgensterns Konzeptualisierung der ‚Arbeit‘ zwischen ‚fama und fame‘ am Beispiel seiner Pressekritik“. Ferragamo beschrieb darin Morgensterns Auffassung von Autorschaft, die er als Synthese von Werk und Leben verstand, und seine Polemik gegen die zeitgenössische Presse. Morgensterns negative Einstellung zur Presse gibt, so Ferragamos These, Aufschluss über seine eigene Positionierung zur Autorschaft. Die Arbeit des Journalisten markierte Morgenstern dabei im Anschluss an Nietzsches Polemik gegen den Journalismus als entwürdigend und stellte sie als bezahlte Tätigkeit der wahren Muse entgegen. Weiter stellte Ferragamo heraus, welche Bedeutung der Metapher des Essens in Morgensterns Werk zukommt. So stellte Morgenstern die Brotarbeit des Journalismus als schlechte Kulinarik dar und sein eigenes künstlerisches Schaffen als eine erlesene Mahlzeit, deren Genuss erst erlernt werden muss.

In ihrem Vortrag „Ein Geistesarbeiter wird Gutsbesitzer. Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählung *Bertram Vogelweid*“ nahm KARIN S. WOZONIG (Wien) ein ‚close reading‘ der Novelle „Bertram Vogelweid“ (1859) der aus Mähren stammenden österreichischen Schriftstellerin Marie Ebner von Eschenbach (1830-1916) vor. Wozonigs Lektüre erfolgte in Anlehnung an Ebner-Eschenbachs eigene

Biographie. Ebner-Eschenbach erfuhr Ruhm und beachtlichen Erfolg sowohl als Erzählerin als auch als Dramatikerin, sah sich aber auch Ablehnung seitens bekannter Zeitgenossen und Zeitgenössinnen gegenüber. Diese Erfahrungen vermittelten ihr ein Verständnis der verschiedenen Facetten literarischen Schreibens. Im Zentrum der Novelle „Bertram Vogelweid“ steht der gleichnamige Protagonist, ein Star der Literaturszene, der sich nach geistigem Burnout aufs Land flüchtet, um sich als Gutsbesitzer der körperlichen Arbeit zu widmen. Der Zwiespalt zwischen Beruf und Berufung durchzieht, so Wozonig, die Handlung auf unterschiedlichen Ebenen und durchdringt die psychologische Motivierung mehrerer Figuren zugleich. Die verklärte und stark idealisierte Vorstellung des Protagonisten von Landarbeit wird konterkariert durch eine Binnenerzählung von seinem unfreiwilligen Werdegang als Literat, in dem sich ökonomisches und geistiges Kapital verschränken, um das verpflichtende ‚Familienkapital‘, das Vogelweid – ein „Tintenschwamm gegen seinen Willen“ – schwer auf den Schultern liegt, zu erben. Während seines Landaufenthalts wird Bertram mit den literarischen Versuchen anderer Figuren konfrontiert und so gezwungen, erneut die Rolle des Redakteurs, der er entfliehen wollte, einzunehmen, während ihm die körperliche Betätigung auf dem Feld als Gutsbesitzer verwehrt bleibt.

Das letzte Panel der Tagung eröffnete MAX MAYR (Innsbruck) mit seinem Vortrag „Zwischen Schreiben und Nachtwache – zu den Arbeitswelten von Wolfgang Welts“, in dem er der Frage nachging, warum der so sehnlichst erwünschte Erfolg des Bochumer Schriftstellers trotz fünf Romane, zahlreicher journalistischer Texte und intensivem Kontakt zu Kolleg:innen aus dem Literaturbetrieb zu Lebzeiten ausgeblieben war. Als mögliche Gründe nennt Mayr Welts psychische Probleme, seinen ‚proletarischen Habitus‘, seine ungesicherte ökonomische Existenz sowie die mangelnde Anpassung an den Literaturbetrieb. Dieser letzte Aspekt stand im Mittelpunkt von Mayrs Vortrag, der die Relevanz von Literaturpreisen als institutionalisierte Konzentrationsinstanzen gesellschaftlicher Legitimation für Autor und Werk betont und die Verschränkung symbolischen und ökonomischen Kapitals bei der Vergabe dotierter Preise hervorhob. Wolfgang Welts Texte zeugen laut Mayr von einer erhöhten Sensibilisierung für die spezielle Akkumulationslogik bei der Vergabe von Literaturpreisen gegen die Welt durch Texte wie „Geben Sie mir den Peter-Weiß-Preis, Frau Dr. Canaris“ immer wieder explizit, aber (gerade deshalb) erfolglos anschieb. Trotz eingehender Kenntnisse des Literaturbetriebs demonstrierte Welt, so Mayr, eine Unfähigkeit oder vielleicht eher einen Unwillen, sich dessen Konventionen anzupassen. Welt hielt sich u. a. durch seine Tätigkeit als Nachtwächter über Wasser. Die beiden Arbeitswelten stünden nach Mayr in einem dynamischen Verhältnis zueinander, das in der Summe ein allumfassendes Schreibprojekt ergibt. Dieses blieb einem radikal autofiktionalen Gestus verpflichtet, so Mayrs Beobachtung.

Den letzten Vortrag der Tagung hielt ANDREA ZINK (Innsbruck) zum Thema „Fischsuppe ohne Fisch oder: Der Autor als Kaufmann und Schwindler. Ein Versuch über Nikolaj Leskov“. Zu Beginn ordnete Zink Leskov als Erzähler im Kontext der russischen Realisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein und hob distinktive Merkmale seiner Prosa im Vergleich zu seinen Zeitgenossen

Turgenjew, Tolstoj, Dostojewski und Tschechow hervor – die Verwendung von ‚skaz‘, die Orientierung an Legenden, der Einsatz von Komik sowie die Ansiedlung seiner Erzählungen in der Kaufmannschicht. Die Verbindung zwischen Erzählen und Handwerk sei bei Leskov eine genuine, so Zink – eine Erkenntnis, die nicht zuletzt Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ anstellte. Die Erzählung im Mittelpunkt von Zinks Vortrag, „Fischsuppe ohne Fisch“ (Ersterscheinung 1886 in der Zeitschrift „Nov“), gehört zu den weniger bekannten Werken des Autors und enthält eine Rahmenhandlung, in der das Genre der Weihnachtserzählung diskutiert und das erzählerische Handwerk mit der kulinarischen Kunst verglichen wird. Die Binnenerzählung wird von einem Gast während der Genrediskussion kritisiert und spöttisch als „Fischsuppe ohne Fisch“ bezeichnet, da sie die Leser:innen entgegen der Konventionen klassischer Weihnachtserzählungen nicht zum tugendhaften Handeln anregt und sich darin kein eindeutiger Wohltäter ausmachen lässt. Die Binnenerzählung zeigt laut Zink, wie Leskov Humor benutzt, um sich gegen nationale Stereotypen und Klischees zu richten, und macht die russische Leser:innenschaft mit neuen, gemischten Kollektiven bekannt, wobei die politische Implikation des Textes als Plädoyer für ein friedliches Miteinander unterschiedlicher Ethnien und religiöser Gruppen unübersehbar seien. Zugleich liefere Leskov damit ein Korrektiv zur Entwicklung des Kapitalismus im Russland des 19. Jahrhunderts und etabliere damit seine besondere Stellung innerhalb des russischen Kanons.

Im Resümee zur Tagung wurde zunächst ihre transhistorische Perspektive diskutiert, wobei die Veranstalterinnen Kontinuitäten feststellten, die sich aus den Diskussionen während der Tagung ergaben. So sei etwa zu hinterfragen, welche Strategien und Muster der (Selbst-) Inszenierung von Autor:innenschaft über die Epochenschwellen hinweg aufgegriffen werden und ob weitere Formen und Inszenierungsideen vorhanden seien. Weiterhin wurde festgestellt, dass das Spannungsverhältnis zwischen Auratisierung und Ökonomisierung literarischer Arbeit nicht aufzulösen sei, sondern vielmehr in Inszenierungspraktiken eingebunden werde. Die Tagung schloss mit der Feststellung, dass bei der Diskussion verschiedener Praktiken zur Produktion von Literatur nicht in binären Konstruktionen gedacht werden kann, sondern in einer Trias von Handwerk, Werkzeug und Werk, deren Produktion jeweils durch unterschiedliche Konstellationen menschlicher und nicht-menschlicher Akteure und Akteurinnen erfolgen kann. Eine Publikation zur Tagung ist in Vorbereitung.

Magdalena Leichter/Yana Lyapova

Rezensionen

Wortgebunden. Verbindlichkeit von Versprechen in Recht und Literatur. Hg. Gregor Albers, Joachim Harst und Katharina Kaesling. Frankfurt a. M.: Klostermann 2021. 380 S.

Die Erkenntnis über die performative, (soziale) Tatsachen generierende Kraft von Sprache, die das Kerngeschäft der maßgeblich auf Charles S. Peirce und John Austin zurückgehenden Sprechakttheorie bildet, hat in der Folge eine Vielzahl an Studien hervorgebracht, die eine Forcierung auf sprachlich-kommunikative Handlungen, ihre Struktur und Funktionalität erproben. Es käme an dieser Stelle daher einer Sisyphusarbeit gleich, auch nur einen Überblick zu den überaus zahlreichen hierzu publizierten Studien zu wagen. Dem Versprechen und ähnlichen, Verbindlichkeit suggerierenden Sprechakten in ihrer sozialen sowie rechtlichen Verbindlichkeitsdimension widmet sich der von Gregor Albers, Joachim Harst und Katharina Kaesling herausgegebene Sammelband.

Versprechen sind performative Äußerungen, die anders als konstative Äußerungen eine Veränderung in der Welt bewirken, wobei neben ihrem Bindungseffekt insbesondere Gelingensbedingungen, ihre sozio-kulturelle Genese sowie die normativ-rechtliche Dimension den Gegenstand des Sammelbandes darstellen. Damit gehen die Herausgeberinnen und Herausgeber einige große Schritte weiter als etwa Austin, der Versprechen primär am offenkundigen Beispiel standesamtlicher Trauung illustriert. Anstatt bei einer derart prominenten Versprechens- und Verbindlichkeitssituation zu verharren, wird anhand einer Vielzahl von deutlich weniger offensichtlichen Beispielen die bindende, kontraktualistische Potenz von Sprache offengelegt und somit Versprechens- und Verbindlichkeitsstrukturen in einem umfassenderen Sinne nachgespürt. Dabei ist, wie der Band darlegt, auch der Vertrag nicht ohne das Versprechen zu verstehen, ist er doch nichts anderes als Ausdruck eines „verlängerten“ Versprechens. Gleich zu Beginn ihrer Einleitung erklären die Herausgeberinnen und Herausgeber das Versprechen überzeugend gar zur *conditio sine qua non* gesellschaftlichen Lebens und heben auf diese Weise dessen unverzichtbare, ordnungstiftende Rolle hervor, die im Laufe des Bandes anhand verschiedener Geltungs- und Einflussphären untermauert wird.

Zu diesem Themenkomplex versammelt der Band zwölf Beiträge kulturwissenschaftlicher, literaturwissenschaftlicher, ästhetischer, rechtsgeschichtlicher, rechtspraktischer sowie theologischer Provenienz, wobei unverkennbar die Interferenzen zwischen den Literatur-/Kulturwissenschaften und der Jurisprudenz im Vordergrund stehen. Damit qualifiziert sich die Publikation als ein Beitrag zur deutschsprachigen Recht-und-Literatur-Forschung, die nach dem Vorbild des seit dem Ende des 20. Jahrhunderts wachsenden und ursprünglich genuin US-amerikanischen *law-and-literature*-Forschungsbereichs längst auch in Deutschland Fuß gefasst hat. Nicht von ungefähr kommt es daher, dass der Sammelband in der Schriftenreihe „Recht als Kultur“ des gleichnamigen Käte-Hamburger-Kollegs erscheint, wird damit doch die gegenseitige Befruchtung zwischen Rechts- und Geisteswissenschaften vorangetrieben.

Die sprachliche Selbstbindung qua Versprechen eint als Leitthema die Beiträge des Sammelbandes, der auf vier Teilen beruht: 1. *Versprechen und Vertrag* (mit Beiträgen von Gregor Albers, Sigrid G. Köhler und Judith Hahn), 2. *Krisen der Verbindlichkeit* (mit Beiträgen von Elke Dubbels und Verena Klappstein), 3. *Liebe und Ehe* (mit Beiträgen von Joachim Harst, Dagmar Stöferle und Katharina Kaesling) sowie 4. *Performativität und ihre Bedingungen* (mit Beiträgen von Jörg Schöpfer, Holger Grefrath und Bertram Lomfeld). Abgerundet wird der Band durch ein Nachwort von Werner Gephart, der Verbindlichkeit und Versprechen im Kontext der *Law-as-Culture*-Forschung betrachtet. Als Dreh- und Angelpunkt lassen sich die folgenden Fragestellungen identifizieren: Was ist ein Versprechen und wann konstituiert ein solches eine Vertragsgebundenheit? (= Explikation und normative Dimension). Wann und wie wird der Geltungsanspruch von Versprechen innerhalb einer kleinen oder großen Gruppe destabilisiert? Wann und auf welche Weise kann Verbindlichkeit auch in Unverbindlichkeit münden? (= kulturell-gesellschaftliche Dimension). Wie gestalten und organisieren Vertrags- und Verbindlichkeitsstrukturen Liebesbeziehungen und Ehen? (= private Dimension). Anders gewendet: Verbindlichkeit und Versprechen werden von den einzelnen Beiträgerinnen und Beiträgern mal im Hinblick auf ihre normativ-rechtliche Sphäre, ihre kulturelle oder ästhetisch-literarische Sphäre, ihre religiöse Sphäre sowie ihre private Sphäre hin untersucht.

Einige besonders bemerkenswerte Ergebnisse und neue Impulse – allen voran für die Literatur- und Kulturwissenschaften – bilden dabei die Beiträge von Sigrid G. Köhler, Elke Dubbels und Joachim Harst. Sigrid G. Köhler legt in ihren Ausführungen überzeugend dar, inwiefern sich Vereinbarungen und ähnliche Formen der Verbindlichkeit im Kern und Ursprung als eine Kulturtechnik der „operationalisierten Handlungsabfolge“ (90) beschreiben lassen. Für die Entwicklung und vor allem moralische Fundierung von Versprechenstätigkeiten und -techniken hebt sie dabei die Rolle des neuzeitlichen Naturrechts am Beispiel literarischer Texte wie etwa Kleists *Die Familie Schroffenstein* als maßgebend hervor. Um die Destabilisierung sowie Restabilisierung rechtlicher Verbindlichkeit geht es in dem Beitrag von Elke Dubbels, die vor diesem Hintergrund eine Neuakzentuierung von Kleists Justizkomödie *Der zerbrochene Krug* unternimmt. Dabei bemerkt die Autorin zurecht, dass das Versprechen als ein interessanter Aspekt des Stückes vonseiten der Forschung bislang nicht in den Blick genommen wurde. Das Versprechen, Schwüre sowie Flüche, ja gar Sprache insgesamt verkommen im besagten Stück in exzessiver Weise zur bloßen Platitude und demonstrieren somit einen Verbindlichkeitsrückgang in ihre einstmals bindende Wirkung in rechtlicher, sozialer sowie religiöser Hinsicht. Unter besonderer Berücksichtigung der aufklärerischen Kritik am Gerichtsschwur und am Glaubenseid im 18. Jahrhundert zeigt Dubbels, dass es nicht mehr der Eid ist, der den ausgesprochenen Versprechen im Stück Glaubwürdigkeit verleiht, sondern die Wette, die ebenfalls zu den performativen Sprechakten hinzugezählt werden kann. Eine divergierende Akzentuierung und Positionierung, dieses Mal zu vielen einschlägigen Arbeiten der mediävistischen Forschung, bietet Joachim Harst mit seiner Untersuchung zur höfischen Liebe in der Literatur an. Entgegen einer weit verbreiteten These, wonach die höfische Liebe mit einem

außerrechtlichen Status versehen sei, fasst Harst die höfische Liebe gerade nicht als durch Unverbindlichkeit und somit der verbindlich-kontraktualistisch strukturierten Ehe diametral entgegengesetzt auf. Die Gleichung Ehe = Vertrag (bindend), Liebe = Versprechen (frei) wird am Beispiel der höfischen Liebe als reduktionistisch herausgestellt. Auch die Liebe in ihrer außerehelichen Ausprägung ist, wenn zwar nicht rechtlich im strengen Sinne, so doch wenigstens im strukturalen Sinne rechtsähnlich reglementiert, was der Autor mit Rückgriff auf Heinrich von Veldekes Rede von der „rechten Minne“ (215) und am Beispiel von Ritterromanen und Liebestraktaten, vornehmlich von Andreas Cappellanus, exemplifiziert. Damit erweisen sich die genannten drei Beiträge als erkenntnisreiche *law-in-literature*-Beispiele, in denen rechtliche oder anderweitig normative Dimensionen am Beispiel literarischer Texte illustriert werden.

Ebenfalls instruktiv sind unter anderem die rechtsvergleichenden Ausführungen Katharina Kaeslings, die die Ehe als ein kontraktualistisch reglementiertes Versprechen akzentuiert und in ihrer historischen sowie rechtspraktischen Untersuchung des Eherechts einige deutliche Veränderungen wahrnimmt. Insbesondere im Hinblick auf den nahehelichen Status ließen sich unterschiedliche Entwicklungen im Ländervergleich zwischen Deutschland und Frankreich feststellen: Während im deutschen Unterhaltsrecht die Versorgungsfunktion der Ehe auch über ihr Ende hinaus ansatzweise bestehen bleibt, zeigt sich das französische als deutlich stärker auf das naheheliche Eigenverantwortungsprinzip pochend und als Symbol eines modernisierten Blicks auf die Ehe.

Während das Eherecht eine der sichtbarsten rechtlichen Versprechens- und Verbindlichkeitsformen darstellt, zeigt sich das Widerrufsrecht, mit dem sich Verena Klappstein als Beispiel moderner Unverbindlichkeit befasst, erst auf den zweiten Blick als solches. Auch dieser Beitrag hält für Leserinnen und Leser eine Vielzahl kluger Ergebnisse bereit: So etwa, dass sich aufgeweichte Vertrauens- und Verbindlichkeitsbeziehungen im Privaten auch im geschäftlichen Bereich widerspiegeln. Das demonstriert die Autorin einleuchtend am gegenwärtigen Verbraucherwiderrufsrecht hierzulande, das als Reaktion auf die moderne Unverbindlichkeitstendenz eine zunehmende Reformierung erfährt.

Während die Lektüre des Sammelbandes zahlreiche neue Impulse bereithält, lassen sich nur mit Mühe Verbesserungsvorschläge finden: Allenfalls fällt nach der Gesamtlektüre die fehlende systematische Differenzierung zwischen verschiedenen Verbindlichkeitsformen auf. Auch wenn punktuell in einzelnen Beiträgen dargelegt wird, was für ein Versprechen konstitutiv ist, was für einen Vertrag, was für einen Eid, was für einen Pakt etc., so mangelt es mitunter doch an einer klaren Unterscheidbarkeit. Was unterscheidet das Versprechen vom Schwur, den Schwur vom Eid, den Eid vom Pakt usw.? Das sind zweifelsohne Fragen, auf deren Beantwortung die einzelnen Beiträge nicht angewiesen sind, die jedoch für die Leserinnen und Leser einen präziseren Überblick über die diversen sprachlichen Verbindlichkeitsformen ermöglicht hätten. Zudem scheint der vierte und letzte Teil (*Performativität und ihre Bedingungen*) im Vergleich zu den ersten drei Teilen, die semantisch nahtlos ineinander übergehen, beinahe nachrangig.

Die einzelnen Beiträge und Schwerpunkte zum reziproken Verhältnis zwischen Verbindlichkeit und Versprechen lassen insgesamt betrachtet eine über-

zeugende Architektur mit einer Vielzahl an neuen Impulsen für die Forschung erkennen. Weil sich keine thematisch vergleichbare größere Abhandlung finden lässt, kommt dem originellen Sammelband ein Alleinstellungsmerkmal zu, das weitere Arbeiten anstoßen dürfte. Allen voran – jedoch keineswegs ausschließlich – für die deutschsprachige Recht-und-Literatur-Forschung erweisen sich die Beiträge als wichtige und anregende Bereicherung und machen dabei deutlich, dass der gegenseitige Austausch auch für die beiden genannten Disziplinen im Einzelnen von großem Nutzen ist.

Nursan Celik

Marius Reisener. *Die Männlichkeit des Romans. Funktionsgeschichtliche Perspektiven auf Leben, Form und Geschlecht in Romantheorien 1670-1916*. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2021. 468 S.

Vergeschlechtlichte Krisennarrative haben derzeit Konjunktur in einer Medienöffentlichkeit, in der „der Mann noch mal ganz anders“, aber unter Rekurs auf schon ausgestandene, ähnliche ‚Krisen der Männlichkeit‘ „infrage [...] steht“¹, und ebenso in den als ‚Männerbüchern‘ gehandelten Sachbüchern, die sich wie schon in den 1980er-Jahren für die „Verteidigung eines Auslaufmodells“² einsetzen. Aber auch in den Literaturwissenschaften spielen die Krisen(narrative) der Männlichkeit wieder – und hier tatsächlich ‚ganz anders‘ – eine große Rolle, seitdem damit begonnen wurde, sich mit um die Restauration hegemonialer Männlichkeit (so ein Schlagwort nach R. W. Connell)³ bemühten Narrativen auseinanderzusetzen. 2018 ist Sebastian Zilles‘ in der letzten *Komparatistik*-Ausgabe besprochene Untersuchung der *Schulen der Männlichkeit* erschienen,⁴ und in der Zwischenzeit sind noch weitere Studien zum Thema Männlichkeit vor 1968 hinzugekommen.⁵ Wenn die Allianz zwischen Gender Studies und

1 Francesco Giammarco. „Ist der Mann ein Opfer?“ *Die Zeit* (17.03.2022).

2 Tobias Haberl. *Der gekränkte Mann. Verteidigung eines Auslaufmodells*. München: Piper, 2022.

3 R. W. Connell. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 2005 [1995].

4 Michael Navratil. „Sebastian Zilles. ‚Die Schulen der Männlichkeit. Männerbünde in Wissenschaft und Literatur um 1900‘.“ *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. 2020/2021. Hg. Annette Simonis/Martin Sexl/Alexandra Müller. Bielefeld: Aisthesis 2022, S. 221-224.

5 Vgl.: Hans-Joachim Häger. *Plinius über die Ehe und den idealen Ehemann. Zur literarischen Inszenierung von Männlichkeiten und Emotionen in Ehe und Familie der römischen Kaiserzeit*. Heidelberg: Winter 2019. Lars Henk. „‚Tous pour un, un pour tous‘: Männlichkeit und Duell in Dumas‘ ‚Les Trois Mousquetaires‘ (1844).“ *Zwischen Ehre und Schande. Praktiken und Narrative vormoderner Männlichkeiten*. Hg. Anja Müller/Hans Rudolf Velten/Rebecca Weber. Heidelberg: Winter 2021, S. 209-228. Benedikt Wolf. *Penetrierte Männlichkeit. Sexualität und Poetik in deutschsprachigen Erzähltexten der literarischen Moderne (1905-1969)*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2018.

Literaturwissenschaften fruchtbar gemacht wird, um einen Blick auf die Herauskristallisierung des Krisennarrativs vor und während der Jahrtausendwende zu werfen, kehrt die literaturwissenschaftliche Erforschung von Männlichkeiten gewissermaßen zu ihren Ursprüngen zurück und hier vor allem zu Walter Erhart, der 2001 den literarischen Ursprung moderner, d. h. stets von Krisen bedrohter Männlichkeit nachgezeichnet hat.⁶

An eine an Ursprüngen interessierte Perspektive der gendertheoretisch informierten Literaturwissenschaft knüpft auch Marius Reiseners Studie *Die Männlichkeit des Romans* an. Zugleich wird diese Perspektive um die doppelte Frage nach der Stabilisierung und Institutionalisierung von Männlichkeit in Romanpoetiken und -theorien und nach der Stabilisierung und Institutionalisierung des Romans in der Männlichkeit erweitert. Reisener will zeigen, dass – so die These in prägnanter Formulierung – „Romantheorien [...] Geschlechtertheorien“ (28) sind. Diese Erweiterung des Diskurses erhält ihre Rechtfertigung durch zwei Beobachtungen: dass das „Register der Männlichkeit“ (27) in der bisherigen Erforschung europäischer Romantheorien unbeachtet geblieben sei und dass die historische Geschlechterforschung von der Erschließung eines Textkorpus profitieren könne, das „bisweilen einen blinden Fleck diskursanalytischer Bemühungen um die Entstehung moderner Geschlechter dargestellt hat.“ (27) Durch die Untersuchung dieses Korpus, die bei Daniel Huets *Traité de l'Origine des Romans* (1670) ansetzt und bei Georg Lukács' *Theorie des Romans* (1916) bzw. bei Otto Flake's *Die Krise des Romans* (1922) endet, möchte Reisener zeigen – so die erweiterte These –, dass Romantheorien als „Effekte und Prozesse von Geschlechterideologien“ (27) zu verstehen sind und daher Orte darstellen, „an denen und über die vergeschlechtlichte Legitimationspolitiken für Zugänge zu literarischen Rezeptions-, Distributions- und Produktionsweisen ausgehandelt werden.“ (19) Dieses Projekt geht auf, weil Reisener die „Verschränkung von Geschlecht und Gattung“ und somit von Gender und Genre „ernst“ (26) nimmt: Männlichkeit und Roman haben seiner Auffassung nach gemeinsam, dass sie – wie unter Rekurs u. a. auf Jacques Derrida und Judith Butler festgestellt wird –⁷ kontingent, unkonturiert und performativ sind und daher „den Reglements der Zitierfähigkeit und des Zitiert-werden-Müssens unterstehen.“ (26) Vor diesem Hintergrund macht Reisener die Techniken sichtbar, die in Romanpoetiken und -theorien herangezogen werden, um sowohl dem Roman als auch der Männlichkeit eine „Lebens-Form“⁸ zu geben und so beides in einer kulturellen Hegemonie zu institutionalisieren und zu stabilisieren. Dass diese Formgebung nie abgeschlossen sein kann, liegt in *Die Männlichkeit des Romans* auf der Hand. Die Untersuchung der entsprechenden Versuche fördert

6 Walter Erhart. *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München: Wilhelm Fink, 2001.

7 Judith Butler. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. Jacques Derrida. „Das Gesetz der Gattung.“ *Gestade*. Wien: Passagen 1994, S. 245-288.

8 Giorgio Agamben. „Lebens-Form.“ *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Hg. Joseph Vogl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.

genderbezogene Paradigmenwechsel innerhalb des Zeitraums 1670-1916 zutage: ab dem 17. Jahrhundert die Etablierung der komplementären Geschlechterpolarität, ab dem 18. Jahrhundert den Ausschluss des weiblichen Anderen aus der künstlerisch-literarischen Produktion und ab dem 20. Jahrhundert die Feststellung einer den Roman ebenso wie die Männlichkeit betreffenden ‚Krise‘.

Um diesen Durchgang durch die Jahrhunderte zu absolvieren, verfährt Reisener in acht Schritten. In den beiden theoretisch-methodologischen Einführungskapiteln ordnet sich die Studie in das Feld der funktionsgeschichtlich orientierten Gattungstheorie und der Männlichkeitsforschung ein. Dann untersucht Reisener in fünf nach Zeitabschnitten organisierten Analysekapiteln ein umfangreiches Textkorpus, das hauptsächlich habitualisierte Romanpoetiken und -theorien, aber auch literarische Textformationen beinhaltet. Zu den behandelten Texten zählen für die Frühaufklärung Daniel Huets *Traité de l'Origine des Romans*, Werner Happels *Der insulanische Mandorell*, Denis Diderots *Eloge de Richardson* und Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman*, für die Frühromantik Friedrich Schlegels *Brief über den Roman* und *Brief über die Philosophie* und Novalis' Fragmente und Hymnen, für das frühe 19. Jahrhundert G. W. F. Hegels *Das Romanhafte*, Karl Morgensterns *Ueber das Wesen des Bildungsromans*, Karl Rosenkranz' *Einleitung über den Roman*, Willibald Alexis' *The Romances of Walter Scott* und Wolfgang Menzels *Die deutsche Literatur*, für 1848, Nachmärz und Gründerzeit Friedrich Theodor Vischers *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen* und Friedrich Spielhagens *Theorie und Technik des Romans*, für die Resouveränisierung der Moderne Georg Lukács' *Theorie des Romans*. Angeregt durch Otto Flakes *Krise des Romans* kommt Reisener schließlich zu einer Schlussbetrachtung, deren zusammenfassendes Resultat folgendermaßen lautet: „Bis in die erste Romantheorie Lukács' hinein ist die Konsequenz der wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisse von Männlichkeit und Roman nachgewiesen worden: Männlichkeit hat Konsequenzen für Denksysteme, poetische Konzeptionen, Weltentwürfe, Formkonzepte; umgekehrt wird Männlichkeit gebunden an ihre vermeintlich regelgeleitete Erzählbarkeit, muss entstehen als Lebens-Form prosaischer Gegenwart und wird zur Ordnungsfigur der Dämonie gemacht.“ (438)

Der Linearität der analytischen Darstellungen steht die Sichtbarmachung von Diskontinuitäten gegenüber, die Reisener unternimmt, um diskursiv-praktische Tendenzen im Umgang mit Geschlechter- und Gattungsfragen hervorzuheben. Diese nicht-kontinuierlichen Tendenzen gestalten sich wie folgt: In den Texten der Frühaufklärung kommt es zu einer vermännlichenden Appropriation der vormals noch als verweiblicht und verweiblichend geltenden Produktions- und Rezeptionsweisen des Romans. Diese Appropriation verwandelt sich in den Texten der Frühromantik in Usurpation, wenn ein weibliches Anderes konstruiert und in der Folge durch eine männliche Autopoiesis angeeignet wird. Das Weibliche wird in den Texten des frühen 19. Jahrhunderts und besonders in den Überlegungen zum Bildungsroman durch die Degradierung der Frau zu einem „reinen Hilfsmittel auf dem männlichen Bildungsweg“ (267) instrumentalisiert, und diese Instrumentalisierung findet in der Zeit rund um die gescheiterte Märzrevolution auch Ausdruck in der Konzeptualisierung einer weniger

um „äußere Ereignishaftigkeit“ als vielmehr um „Erkenntnis und Erfahrung in der Auseinandersetzung mit seiner Umgebung“ (331) bemühten Heldenfigur, sodass „die Frau nur Symbol und Surrogat“ (333) bleibt. Zu einer systematischen Synchronisierung von Roman und Männlichkeit kommt es schließlich erst am Anfang des 20. Jahrhunderts in der *Theorie des Romans*, und Lukács' vielzitierte Formel, dass der Roman „die Form der gereiften Männlichkeit im Gegensatz zur normativen Kindlichkeit der Epopöe“ (zit., 407) sei, will durch eine „Appropriation subordinierter Männlichkeit“ (435) letztlich dazu beitragen, „kulturelle Hegemonie von Männlichkeit zu sichern.“ (387) In Übereinstimmung mit dem Befund, dass eine diskursiv-praktische und krisenbefallene Wechselbeziehung Roman und Männlichkeit vereine, sieht Reisener diese allen Kapiteln zugrundeliegende Hypothese in der Schlussbetrachtung bestätigt. Denn Flakes These einer *Krise des Romans* finde ihre Entsprechung in der These einer „Krise der Männlichkeit“ (430).

Die von Reisener vorgeschlagene Perspektive ist ebenso erhellend wie anspruchsvoll. Einziger Kritikpunkt: Die Leser:innen könnten eine umfassende, geraffte und doch auch ausführliche (d. h. über die jeweils 6 bzw. 5 Seiten in der Einleitung und im Schluss hinausgehende) Darstellung der erzielten, innovativen Resultate erwarten, aber sie finden sie nicht. Durch einen solchen Überblick wäre das beträchtliche Potential der Arbeit meines Erachtens besser zur Geltung gekommen. Aber auch so ist eine aufmerksame Lektüre der 468 Seiten sehr lohnend und kann eine originelle Perspektive auf meist kanonisierte Texte eröffnen. Dabei erweist sich auch die Anschlussfähigkeit der Studie: Künftige Arbeiten, die sich auf die genderbezogenen Wechselbeziehungen zwischen Romantheorien und Romanen unterschiedlicher Zeiträume konzentrieren, können enorm von dem hier vorgezeichneten Weg profitieren. Der Text kann für alle ertragreich sein, die wie Reisener die Interrelationen zwischen Genre und Gender und so auch die *Männlichkeit des Romans* ernst nehmen.

Riccardo Schöfberger

Lesen denken. Lektüre und/als Theorie. Schwerpunktheft *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 50/1 (2019). Hg. Carolin Bohn. 163 S.

Das Thema „Lesen“ erfreut sich zur Zeit einer Konjunktur, die sich in zahlreichen Veröffentlichungen niederschlägt. Nach den grundlegenden Studien Chartiers zur Geschichte des Buchs und des Lesens sowie den medien- bzw. systemtheoretisch akzentuierten Arbeiten Kittlers und Koschorkes zu Lesen und Schreiben um 1800 steht heute ein praxeologischer Zugang im Vordergrund, wie ihn bspw. Nicolas Pethes in Auseinandersetzung mit Campes Begriff der „Schreibszene“ entwickelt.¹ Während Pethes „Leseszenen“ in Romanen zwischen 1800 und 1900

1 Nicolas Pethes. „Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buchs.“ *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*. Hg. Irina Hron/Jadwiga Kita-Huber/Sanna Schulte. Heidelberg: Winter 2020, 99-130; vgl. Rüdiger Campe (2012). „Die Schreibszene, schreiben.“ *Schreiben als Kulturtechnik: Grundlagentexte*. Hg. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp, S. 269-282.

untersucht, liegt mit Julika Griems *Szenen des Lesens* ein vergleichbarer Ansatz nun auch für die Gegenwart und für Medien jenseits des Buches vor.² Dabei liegt ein Schwerpunkt des Interesses auf dem Lesen als sozialer Praxis und Kulturtechnik, deren medial bedingte Veränderungen oft schneller kulturkritisch bewertet als wissenschaftlich analysiert werden.

Das von Carolin Bohn herausgegebene Schwerpunktheft *Lesen denken. Lektüre und/als Theorie* steht quer zu dieser kulturwissenschaftlichen Konjunktur und erinnert an einen Begriff des Lesens, der auf die eindrucksvollen *close readings* eines Roland Barthes, Paul de Man oder auch Werner Hamacher zurückgeht. Entsprechend geht es hier nicht um die historisch und sozial verortbare Praxis des Lesens (wie sie in literarischen Leseszenen dargestellt und reflektiert wird), sondern um die Frage, inwiefern literarische Texte ihre Rezeption steuern und deren Modi theoretisch zu rahmen vermögen. Die Unentschiedenheit des Untertitels verweist dabei auf die Dynamik, die die Beiträge des Bandes auslösen wollen: Die konventionelle Opposition zwischen empirischer, dem Einzeltext gewidmeter Lektüre und abstrakter, allgemeiner Theorie soll in Richtung einer „Struktur der Implikation“ (8) überwunden werden, derzufolge Lektüre und Theorie sich wechselseitig bedingen und einschließen. Eine solche Dynamik lässt natürlich die Begriffe Lektüre und v. a. Theorie nicht unverändert, sondern zeigt vielmehr auf, wie das Lesen einzelner Texte zu allgemeineren Aussagen strebt, die sich jedoch nie zu einer systematischen Theorie verfestigen.

Dementsprechend liegt ein Schwerpunkt des Bandes auf der Bewegung zwischen den Termen, die jeweils in immanenter Auseinandersetzung mit einzelnen Autoren nachvollzogen wird. Einzig der vierte Beitrag weicht von diesem Bild ab, indem er die „Politik des Lesens von Kanon und Quisquillie“ thematisiert: Hier problematisiert Eike Kronshage den Kanon als althergebrachtes Mittel der Komplexitätsreduktion (vgl. 95), das in Zeiten der „Digital Humanities“, also der computergestützten Textauswertung, möglicherweise nicht mehr notwendig ist. Neben den Möglichkeiten und Problemen einer quantifizierenden Literaturforschung interessiert Kronshage aber auch die unter dem Begriff „Skalierung“ vorgeschlagene Vereinbarkeit von *close* und *distant reading*, die von ihm kritisch beurteilt, aber nicht weiter erörtert wird (vgl. 110f.) – gerade in Bezug auf die Thematik des Bandes wäre es sinnvoll gewesen, diese „Lektüremodi“ nicht nur mit neutralen technischen Medien zu vergleichen (Tele- und Makro-Objektiv), sondern die ihnen zugrundeliegenden, polemisch aufeinander bezogenen Theorien von Lesen und Literatur anzusprechen. Ob es erstrebenswert ist, als Leser*in in einem „Zoom-Objektiv mit variabler Brennweite“ zu gleichen (111), wäre doch zu diskutieren. Der Aufsatz geht auf diese Frage nur indirekt ein, indem er abschließend „die strukturelle Verankerung“ der Lektüremethoden im Hochschulsystem – und d. h. ihre schwerpunktmäßige Förderung durch Drittmittelgeber sowie deren Folgen – verhandelt (vgl. 111-113).

Die weiteren drei Beiträge weisen einen vergleichsweise einheitlichen Charakter auf, der sich aus der einleitend skizzierten Programmatik ergibt. Sie

2 Julika Griem. *Szenen des Lesens. Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung*. Bielefeld: transcript, 2021.

beschäftigen sich mit Autoren, deren Schreiben sich einem intensiven Lesen und Denken verdankt, Autoren, die darüber hinaus immer schon philosophische Lektüren provoziert haben bzw. selbst Philosophen waren: Hölderlin, Musil und Blumenberg. Die Aufsätze zu Blumenberg (Alexander Waszynski) und zu Musil (Andrea Erwig) beschäftigen sich darüber hinaus mit Texten, die ihrerseits bereits Lektüren anderer Texte sind – Blumenbergs *Glossen zu Fontane* und Musils Essays über sein novellistisches Frühwerk *Vereinigungen*. Auch der Beitrag zu Hölderlin (Anthony Curtis Adler) entzieht sich nicht ganz diesem Muster, insofern er eine Briefstelle Hölderlins als Metatext für die Lektüre zweier hymnischer Fragmente nimmt. So regt die Autor- und Werkorientierung dieser Beiträge dazu an, über die Frage nachzudenken, ob ein Lesen zwischen Text und Theorie immer und ausschließlich abhängig vom lesenden Autorsubjekt und einem (mehr oder weniger einheitsstiftenden) Werkbegriff ist.

Die Autor*innen beobachten somit Leser beim Lesen. Bei Blumenbergs Fontane-Lektüren treten z. B. verschiedene Formen des Kommentars in den Blick, die zum Teil auf bekannte Begriffe zu bringen sind (Marginalie, Glosse, Anekdote, Arabeske), zum Teil neue Benennungen fordern (Apart, Anamorphose), in jedem Fall aber, so Waszynski, Ansätze „von oder zu Theorie“ (13) aufweisen. Diese Schwellenposition wird strukturell mit dem Begriff der „Lebenswelt“ verbunden, um den Blumenbergs Kommentare kreisen: ein Begriff, der dem Unbegrifflichen nahesteht, insofern „Lebenswelt“ sich nicht theoretisch durchdringen lässt, ohne ihren wesentlichen Charakter (die unhinterfragte Selbstverständlichkeit) zu verlieren – und der damit auch der Problematik von „Lektüre und/als Theorie“ verwandt ist. Eben diese Problematik werde an Blumenbergs Fontane-Lektüre deutlich, wenn er einen Abschnitt aus den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* als „Verbildlichung der Lebenswelt“ anspreche, damit zugleich aber das Lesen als Verbildlichung, als Beispiel in einem „performativen Witz“ problematisiere: „Was sich philosophisch nicht direkt adressieren lassen darf, kann im literarischen Artefakt seine indirekte und unbegriffliche Darstellung nur um den Preis einer erneuten Verfehlung finden“ (29f.).

Auf eine ähnliche Weise schaut Andrea Erwig Musil beim Lesen seiner Doppelnovelle *Vereinigungen* über die Schulter. Die kritische Rezeption dieses Frühwerks veranlasste Musil zur wiederholten Relektüre und zum Verfassen eigener Essays, die dessen Poetologie zugleich kritisch und literarisch-figurativ reflektieren. Dabei ist zu beobachten, wie die Essays – allen voran *Über Robert Musil's Bücher* – die Grenze zur Literatur überschreiten („literarische Praxis und Theorie fallen zusammen“, 74), während umgekehrt *Die Vollendung der Liebe* in diesem Licht bereits als Theoriedichtung erscheint („liest sich wie die Theorie [ihrer] eigenen Machart“, 81). Das belegt Erwig mit strukturellen Aspekten der Erzählung, zu denen ihre gleichnishaft bewegliche Sprache (der Eingangsvergleich liest sich als „Gleichnis des Gleichnisses“, 82) und der Einsatz von Pronomen („Man“ als Zeichen der Verallgemeinerung durch einen männlichen Erzähler) sowie Auslassungszeichen (als Rückzugsort von weiblicher Singularität, 89) zählen. In der Dynamik zwischen Letzteren sieht Erwig zugleich das Verhältnis zwischen Theorie und Lektüre verbildlicht.

Auch Anthony Curtis Adlers Aufsatz beginnt mit einem theoretisch akzentuierten Abschnitt, der Hölderlins „Tendenz zur Philologie“ (37) im Rahmen seiner kulturgeschichtlichen Überlegungen zum Verhältnis von Antike und Moderne entwickelt (Brief an Böhlendorff, 04.12.1801). In dessen Licht macht Adler den fragmentarischen Charakter von Hölderlins späten Hymnen als wesentliche Eigenschaft moderner Dichtung stark. „Philologisch“ ist demnach eine Dichtung, die – anders als die griechische Antike – nicht der Inspiration, sondern dem Buchstaben folgt, um aus ihm eine künstliche Inspiration zu schöpfen (vgl. 39f., 44f.). Das bedeutet aber nichts anderes, als die Inspiration auf die Lektüre des fragmentarisch Überlieferten zu verschieben. So darf man auch Adlers Lektüre der Hymnenfragmente *Luther* und *Der Vatikan* als philologisch inspiriert verstehen. Sie erkennt in den beiden Fragmenten eine Stellungnahme zum theologisch-philologischen Wendepunkt der Neuzeit, Luthers Reformation und seinem Schriftprinzip, „die Protestantismus und Katholizismus versöhnt“ (37), weil sie die katholische Tendenz zur bildgewaltigen Darstellung mit der protestantischen Buchstabeninspiration kreuzt: „a poetic idiom that has thoroughly abandoned the figural expressiveness of the ‚beautiful symbol‘ and embraced an empty, almost thoroughly meaningless, mode of signification“ (55); eine Sprache, die aber gleichwohl eine philologische Erleuchtung ermögliche.

Adlers ebenso philologische wie labyrinthische (vgl. 57) Lektüre tut es Hölderlin so weit nach, dass Beobachter und Beobachtetes über weite Strecken nicht getrennt werden können. Spricht dieser Leser *für* Hölderlin oder *über* ihn? Mit dieser Frage ist erneut die Grundproblematik benannt, die der Band im Verhältnis von Lektüre und Theorie adressiert. Insofern ist es wenig erstaunlich, dass die drei besprochenen Beiträge werkimmanente Lektüren darstellen, die wenig historisieren oder kontextualisieren und entsprechend den eigenen Standpunkt kaum markieren. Gleichwohl muss man fragen: Wessen Theorie wird hier jeweils verhandelt – die des Textes, des Werks, des Autors oder des Lesers/der Leserin? Einzig Adler spielt auf diese Frage an, ohne sie freilich explizit zu beantworten, wenn er seinen Aufsatz mit einem Zitat schließt, das seine und Hölderlins Stimme in philologischer Inspiration vereint: „Even the most desiccated, dry, pedantic language begins to dance when, as Hölderlin writes in the fourth verse, ‚der Adler den Accent rufet, vor Gott““ (60).

Joachim Harst

Elisabeth Stadlinger. *Carlo Gozzi in Russland. Zur Rezeptionsgeschichte aus zwei Jahrhunderten*. Berlin: Frank & Timme 2022 (= Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung, Band 46). 286 S.

Der venezianische Theaterautor Carlo Gozzi (1720-1806) ist in die Literaturgeschichte vor allem dank der Etablierung des Genres der *Fiaben*¹ eingegangen,

1 Für eine gattungstheoretische Einordnung von Gozzis ‚Fiabe teatrali‘ und ihre Abgrenzung von der herkömmlichen Stilistik der *commedia dell'arte* verweist die Autorin auf die Studie von Helmut Feldmann. *Die Fiabe Carlo Gozzis. Die Entstehung einer*

obwohl er zu Lebzeiten neben diversen Theaterstücken auch zahlreiche Dichtungen und eine Autobiographie, betitelt *Memorie inutili*, verfasste (11). Seine durch den Einsatz der Masken der *commedia dell'arte* begründete theatrale Ästhetik erfreute sich einer breiten gesamteuropäischen Rezeption und wurde vielfach und kontrovers diskutiert. In ihrer Monographie – eine überarbeitete Fassung ihrer 2017 verteidigten Dissertation² – widmet sich die Russistin und Italianistin Elisabeth Stadlinger einem eng umrissenen Forschungsdesiderat, Carlo Gozzis russischer Rezeption von ca. 1830 bis über die sowjetische Zeit hinaus. Aufgrund der vielfältigen Wahrnehmungsnuancen von Gozzis Ästhetik im mitteleuropäischen Raum sowie der dortigen kulturellen Wechselbeziehungen, insbesondere im 19. Jahrhundert, werden sowohl die französischen als auch die deutschen Bewertungen Gozzis von der Autorin immer wieder als Vergleichsfolien herangezogen. Diese Folien bedingen und lenken die Aufnahme Gozzis in die russische Kultur und lassen spannende Rückschlüsse zu, vor allem wenn sich die russische Rezeption des umstrittenen Theaterautors von den westeuropäischen Einschätzungen emanzipiert und entweder im Einklang mit Gozzi oder im Versuch eines Weiterdenkens seines Theaterverständnisses eine speziell russische Theaterästhetik zu begründen versucht.

Stadlingers Studie ist in sechs Kapitel gegliedert: Nach einem ersten Kapitel über die Anfänge der russischen Gozzi-Rezeption folgt eine Schilderung der Debatten um Gozzi in der russischen Theateravantgarde (1909-1919), bevor im dritten Kapitel die Gozzi-Übersetzer Konstantin Vogak, Jakov Bloch und Michail Lozinskij in Einzelporträts vorgestellt werden. Im vierten Kapitel „Carlo Gozzi bei Michail Kuzmin“ widmet sich die Autorin dem von E. T. A. Hoffmann und Gozzi inspirierten Schaffen des Dichters und Komponisten Michail Kuzmin. Im fünften Kapitel „Die Gozzi-Rezeption in der sowjetischen Zeit“ liefert sie einen kurzen Überblick über ausgewählte Gozzi-Bearbeitungen in der Sowjetunion und nach ihrem Zerfall, ehe sie in einer anschließenden Zusammenfassung die wichtigsten Tendenzen der russischen Gozzi-Rezeption noch einmal rekapituliert. Die Kapitel sind zwar chronologisch, aber auch nach spezifisch-kontextuellen Kriterien geordnet – eine Notwendigkeit, die sich aus der Heterogenität der hinzugezogenen Materialien ergibt, so die Verfasserin (22). Diese Gliederung führt dazu, dass das Nachleben von Gozzis Werken abwechselnd im Kontext ganzer literarischer Strömungen und Epochen beleuchtet wird oder in enger Beschäftigung mit dem Schaffen unterschiedlicher Akteure und Akteurinnen³ der Gozzi-Rezeption. Diese Kombination aus Panoramadarstellungen und

Gattung und ihre Transposition in das System der deutschen Romantik. Köln: Böhlau, 1971.

2 Die Dissertation unter dem Titel *Studien zur russischen Rezeption der Werke Carlo Gozzis* wurde 2017 in Wien verteidigt und der Autorin zufolge um weitere Bedeutungsebenen seiner Werke erweitert (13).

3 Obwohl nahezu ausschließlich Männer an der russischen Gozzi-Rezeption beteiligt sind, werden in Stadlingers Studie Frauen vor allem als Übersetzerinnen von Gozzis Werken thematisiert und dort, wo die Quellenlage eine eindeutige Zuordnung erlaubt, gebührend erwähnt, weswegen die Rezensentin an dieser Stelle nicht auf das Gendern verzichten möchte.

präziser Nahaufnahmen einzelner Momente verdeutlicht auf kongeniale Art und Weise die historische Kontingenz im Verlauf einer Rezeptionsgeschichte und umgeht die Gefahr der nachträglich linearen Narrativierung solcher komplexen Prozesse.

Im Mittelpunkt des ersten Kapitels steht der Theaterautor Aleksandr Ostrovskij, dessen Reform- und Innovationswille hinsichtlich des russischen Theatersystems Stadlinger in enger Verbindung zu seinem Engagement für die Verbreitung von Gozzis Werken im Russland der 1870er Jahre sieht. Die Herausarbeitung der Relevanz translatorischer Praktiken⁴ für die Akzeptanz von Gozzis Werken sowie seiner Ideen zur Ästhetik und Funktion des Theaters führt die Autorin zu einer Korrektur bisheriger Forschungsannahmen über die Verfügbarkeit der Texte Gozzis in Russland zu Beginn von Ostrovskijs Bearbeitungen (64). Darüber hinaus bringen Stadlingers sprachanalytische Untersuchungen von Ostrovskijs Gozzi-Übersetzungen Abweichungen und Anpassungen gegenüber den Originalen ans Licht. Diese werden nicht nur hinsichtlich ihrer translatorischen Intention partiell ausgewertet, sondern auch in Korrelation zu Ostrovskijs szenischen Vorstellungen der theatralischen Adaptierungen gebracht (67) – eine methodisch lobenswerte Zusammenführung häufig als getrennt erachteter Strategien der zielkulturellen Anpassung von Bühnenstücken. Im Zuge dieser Auswertung werden wichtige Informationen zur finanziellen Stellung von Dramenübersetzer:innen erläutert und ein neues Licht auf die Bedeutung von Ostrovskijs Vorhaben geworfen, die Rechte russischer Dramaturgen zu stärken und eine innovative Theaterästhetik in Russland zu begründen. Ostrovskijs eigene Versuche, das Märchentheater sowie Theatersujets der Phantastik im ausgehenden 19. Jahrhundert zu etablieren, werden von der Autorin differenziert analysiert. Damit relativiert Stadlinger das Scheitern von Ostrovskijs Stück *Sneguročka* 1873 auf der Theaterbühne durch die späteren Erfolge von Rimskij-Korsakovs gleichnamiger, bis in die 1890er Jahre aufgeführten Oper von 1885.

Warum sich der Medienwechsel von Theater- auf Opernbühne so revitalisierend auf Ostrovskijs *Sneguročka* sowie Gozzis Fiaben auswirkt, vermag die Verfasserin nicht abschließend zu beantworten. Somit bleibt die Erwähnung einer Parallelentwicklung in Deutschland – Richard Wagners auf Gozzis *La donna serpente* basierende Märchenoper *Die Feen* wurde 1888 in München uraufgeführt – von Stadlinger unkommentiert. Hier und da sorgt der Wunsch

4 In den detaillierten und äußerst informationsreichen Fußnoten der Monographie geht Stadlinger wichtigen Fragen zur Qualität der Gozzi-Übersetzungen nach und kann in Einzelfällen bedeutende Erkenntnisse zu diversen translatorischen Praktiken nachweisen. Der Ursprung der Italienischkenntnisse mancher Gozzi-Übersetzer:innen lässt sich nicht mit Sicherheit nachweisen, jedoch erlaubt ein genauer Abgleich unterschiedlicher Textfassungen Rückschlüsse auf die Verwendung französischer Relaisübersetzungen oder sogar auf individuelle Auffassungen der Translator:innen von der gesellschaftlichen und künstlerischen Funktion ihrer Texte in der Zielkultur. Obwohl die Auswertung einzelner Translationsstrategien von Stadlinger nur marginal gestreift wird, lohnen ihre Funde aus der Perspektive der diachronen Translationswissenschaft eine Vertiefung und kritische Auswertung.

der Verfasserin, die unterschiedlichen Spuren von Gozzis Werken in den diversen Medien nachzuvollziehen, für teils paradoxe Brüche in ihrer Schilderung der Rezeption, auf die Stadlinger vermutlich aufgrund der Struktur der Arbeit nicht näher eingeht. Eine getrennte Betrachtung der Gozzi-Adaptationen für die Theater- und die Opernbühne hätte vielleicht die Nachvollziehbarkeit solcher Brüche und Diskrepanzen erleichtert und dem etwas diffusen Eindruck der Relevanz Gozzis im ausgehenden 19. Jahrhundert mehr Klarheit verliehen.

Im zweiten und ausführlichsten Kapitel ihrer Arbeit geht Stadlinger auf die Rezeption Gozzis in der russischen Theateravantgarde ein. Diese wird vor allem von Vsevolod Mejerchol'd vorangetrieben, dessen Konzeption von ‚echter Theatralität‘ stark von der Wirkung von Aleksandr Bloks Stück *Balagančik* und der darin begründeten Theaterästhetik beeinflusst wird (81). Dieses erste Bühnenwerk Bloks, bei dem Mejerchol'd als Hauptdarsteller und Regisseur fungiert (75), ist laut Stadlingers Analyse prägend für den russischen Theaterdiskurs des „Silbernen Zeitalters“ und vor allem für die Entwicklung Mejerchol'ds theoretischer Reflexionen, die er begleitend zu seiner vielfältigen Theaterpraxis veröffentlicht (83). Mejerchol'ds Begeisterung für Carlo Gozzis Schaffen kann die Autorin überzeugend anhand einiger Facetten seiner theatralischen Arbeit belegen: als Übersetzer von Gozzis Debutfiaba *L'amore delle tre melarance*, als Gründer des Privattheaters „Dom intermedij“, als Leiter eines 1913 von ihm formierten Schauspielstudios, als Theatertheoretiker und Mitwirkender an der 1912 unter der Herausgeberschaft von M. Orlov in Moskau gegründeten Theaterzeitschrift *Maski* (86f.) und schließlich ab 1914 als Zeitschriftenherausgeber von *Ljubov' k trem apel'sinam. Žurnal Doktora Dapertutto*. Dass die Zeitschrift „das Metatheater Gozzis zum Paradigma“ erhebt (89), belegt Stadlinger durch eine Auswertung Mejerchol'ds redaktioneller sowie diskursiver Strategien, die sie immer wieder einerseits mit dessen Rezeption von E. T. A. Hoffmann verbindet und andererseits auf Hoffmanns eigene Gozzi-Lektüren zurückbezieht. Vor allem in der darauffolgenden Analyse von Mejerchol'ds Adaption von Gozzis Debutfiaba als „Divertissement“ überzeugt Stadlingers Interpretation durch genaue Beschreibungen der von Mejerchol'd vorgenommenen Anpassungen an Gozzi, die sie sowohl strukturell als auch inhaltlich kommentiert, um somit Mejerchol'ds innovative Vorstellung von Schauspielkunst und -technik zu erläutern. Mejerchol'ds Gozzi-Bearbeitung dient als Grundlage für Sergei Prokof'evs *L'amour des trois oranges*, das von Stadlinger als „theater- wie kulturhistorische[s] Monument“ (126) bewertet wird und das Prokof'evs Neuerungsbestreben im Genre der Oper exemplarisch deutlich macht.

Die intensive Rezeption der Werke Gozzis um die Mitte der Zehnerjahre des 20. Jahrhunderts erfährt laut Stadlinger eine philologische Begleitung, die auch die Wechselwirkungen mit Hoffmanns Werken zusätzlich erklären könne. Dass sich später im Gegensatz zum ursprünglichen venezianischen Theaterstreit zwischen Gozzi und Goldoni unter umgekehrten Vorzeichen und neuer ideologischer Folie ein Richtungsstreit zwischen den Anhängern von Gozzis Ästhetik (wie Mejerchol'd) und denjenigen Goldonis (wie Aleksej Gvozdev oder Antolij Lunačarskij) entfaltete, kommentiert Stadlinger bemerkenswerterweise nicht. An dieser Stelle hätte sich aus Sicht der Rezensentin aufgrund der Zyklizität der

russischen Gozzi-Rezeption eine vergleichende Analyse der beiden Kontroversen angeboten.

Das dritte Kapitel der Monographie zu Gozzis Übersetzern des „Silbernen Zeitalters“, Konstantin Vogak, Jakov Bloch und Michail Lozinskij, sorgt aus Sicht der Rezensentin als einziges für ein leichtes Ungleichgewicht innerhalb der Arbeit. Obwohl die Autorin sehr darum bemüht ist, das Wirken der drei Absolventen der Petersburger Historisch-Philologischen Fakultät aufgrund ihrer jeweiligen Doppelrollen (als Dichter-Dramaturg, Verleger-Übersetzer und Dichter-Übersetzer) als eigenständige Periode in der russischen Gozzi-Rezeption hervorzuheben, bleibt die literaturästhetische Ausrichtung ihrer Tätigkeit Mejerchol'ds Vision von Gozzi verhaftet. Dies resultiert verständlicherweise aus der Tatsache, dass diese russischen Übertragungen aus Mejerchol'ds Theater-tätigkeit entstehen, wie Stadlinger betont (129). Zugleich belässt es die Verfasserin in ihrer Auseinandersetzung mit den drei Akteuren bei relativ kurzen Porträts, die aus translatiowissenschaftlicher Sicht vor allem im Falle Jakov Blochs eine wichtige Quelle weiterer Analysen sein könnten, für die die Studie Stadlingers jedoch aufgrund der fehlenden Analyse unterschiedlicher Praktiken oder Übersetzungsstrategien in puncto Rezeption wenig aussagekräftig sind. Vor allem bei diesem Kapitel hätte sich die Rezensentin etwas mehr von der Art der Analyse gewünscht, die Stadlinger in Bezug auf Ostrovskij leistet.

Eine spannende Ergänzung bildet das vierte Kapitel der Monographie, in dem sich die Verfasserin mit der Gozzi-Rezeption durch den Dichter und Komponisten Michail Kuzmin beschäftigt und anhand seines Schaffens einleuchtend die Verflechtungen mit der Rezeption E. T. A. Hoffmans aufzeigt. In diesem Kapitel dient der kursorische Überblick unterschiedlicher Werke Kuzmins überzeugend als Folie, anhand derer die „ästhetischen wie paradigmatischen Einordnungen Gozzis bei Kuzmin“ (153) demonstriert werden. Kuzmins langanhaltende Faszination für Hoffmanns und Gozzis Schaffen kulminiert laut Stadlinger in dessen zu Beginn der 1890er Jahre entstandenen Oper *Korol' Millo*, die von Gozzis Fiaba *Il corvo* inspiriert wurde (159). Eine Untersuchung des Librettos von *Korol' Millo* im Kontext von Kuzmins Gozzi-Rezeption wird von Stadlinger zwar erbracht, allerdings wird der Rezensentin in Unkenntnis der Handlung von Gozzis Fiaba nicht klar, wie weitgehend die von Kuzmin vorgenommenen inhaltlichen Veränderungen sind. Eine tiefergehende Analyse neben der ansonsten recht ergiebigen Kontextualisierung innerhalb Kuzmins Schaffen wäre daher wünschenswert gewesen. Umso mehr ist der Abdruck des Librettos von Michail Kuzmins *Korol' Millo* im Anhang der Monografie als großes Verdienst Stadlingers zu bewerten. Dies wird mit Sicherheit dazu führen, dass weitere Vergleichsanalysen zwischen Gozzis Fiaba und Kuzmins Opernlibretto die von der Verfasserin nur umrissene Forschungslücke bald schließen.

In ihrer letzten ‚Nahaufnahme‘ widmet sich die Autorin Gozzis bekanntester Fiaba, *Turandot*, die nach den ersten drei Fiaben aufgrund der erstmaligen Abwesenheit fantastischer Komponenten von Gozzi selbst als Wendepunkt betrachtet wurde (163). Gozzis bei weitem erfolgreichste Fiaba erfuhr eine sehr breite italienische und deutsche Rezeption (hier sei vor allem auf die Bearbeitung durch Friedrich Schiller verwiesen), die in der Inszenierung von Max

Reinhardt am „Deutschen Theater“ (1911) einen Wendepunkt in der europäischen Gozzi-Rezeption einläutete und bedeutende Nachwirkungen speziell für die russische Rezeption mit sich brachte (165). Hierfür bezieht sich Stadlinger in erster Linie auf die 1922 durch Evgenij Vachtangov realisierte Inszenierung der *Princessa Turandot*. Diese erhält im Zuge von Stadlingers Rezeptionsstudie eine zweifache Bedeutung: Erstens grenzt sich Vachtangov bewusst von Schillers Bearbeitung ab und sorgt für eine Neuübersetzung des Stücks aus dem italienischen Original, wodurch die deutsche Relaisfunktion entfällt (172); zweitens wird diese letzte und im höchsten Maße metatheatralische Regiearbeit Vachtangovs (177) als paradigmatisch wahrgenommen, obwohl laut Stadlinger der bald nach der Premiere erfolgte Tod des Regisseurs die Entwicklung einer neuen Ära verhinderte (174f.).

Im letzten Kapitel der Monografie gibt die Verfasserin einen kurzen Überblick über die sowjetische Gozzi-Rezeption, die aufgrund des im zweiten Kapitel angedeuteten Richtungstreits um Gozzi, den die Gegner seiner Ästhetik für sich entscheiden, und infolge ideologischer Debatten Ende der 1920er Jahre zu seiner Deskreditierung führt (177). Die unter dem Vorzeichen politideologischer Instrumentalisierung allmählich einsetzende Verdrängung von Gozzis Fiaben in den Bereich des Kinder- und Jugendtheaters wird von Stadlinger kurz thematisiert, aber vor allem auch als weiteres Forschungsdesiderat formuliert. Stadlinger geht kurz auf Nina Genret und Vsevolod Uspenskij's Gozzi-Bearbeitung *Zelenaja ptička* ein, der sie trotz der aufgrund des Zielpublikumsalters erfolgten Sujetvereinfachung sowie ihrer ideologischen Konformität eine gewisse Beibehaltung von Gozzis ursprünglicher ironischer Färbung bescheinigt. An dieser Stelle kann sich die Rezensentin Stadlingers Wunsch nach einer kritisch fundierten Auseinandersetzung mit Gozzis Fiaben im Kinder- und Jugendtheater nur eindringlich anschließen, da die ideologisch motivierte Ablehnung des Theaterautors bis in die 1950er Jahre seine Rezeption prägt (183) und als eigene Phase eine eingehende Untersuchung verdient hätte.

Eine Öffnung hin zu einer Neubewertung und ausdrücklichen Rehabilitierung Gozzis wird Stadlinger zufolge erst durch die von Stefan Mokul'skij's 1956 veröffentlichte Gesamtausgabe von Gozzis Werken realisiert (184). Die Eignung Gozzis für das Kindertheater bleibt als Diagnose bestehen und sogar in die Monographie des Theaterwissenschaftlers Aleksej Dživelegovs schleichen sich Bewertungen von Gozzis Ästhetik hinein, die der von Stadlinger anfangs erläuterten Position des Venezianers zur traditionellen Ästhetik der *commedia dell'arte* nicht gerecht werden. Ob Dživelegovs Beurteilungen lediglich das Produkt seiner Zeit sind oder auf einer falschen Interpretation aufgrund mangelnder Kenntnis von Gozzis Schriften beruhen, erfährt man aufgrund der kurzen Analyse leider nicht – möglicherweise ließe sich darüber nur spekulieren. Hier hätte die Rezensentin gern mehr über vorhandene Hinweise oder gar Vermutungen der Verfasserin erfahren. In den letzten kürzeren Nahaufnahmen zweier Gozzi-Bearbeitungen von *L'amore delle tre melarance* vergleicht Stadlinger eine Kindertheaterinszenierung von Michail Svetlov aus dem Jahr 1963, die sie als dem Geist der dogmatischen Zeit entsprechend bewertet (189), und ein Satiremärchen von Leonid Filatov aus dem Jahr 1997. Letztere, die erste russische

Bearbeitung eines Werks von Gozzi nach dem Zerfall der Sowjetunion, interpretiert die Verfasserin als Revitalisierung sowohl von Gozzis Ideen als auch von der „zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zentral werdende[n] Auseinandersetzung zwischen ‚Realismus‘ und ‚Phantastik‘ im Theater“ (191). Die Möglichkeit zur Umwandlung des Sujets in eine Parodie sieht Stadlinger bereits in Gozzis „offene[r] Ästhetik und kritische[r] Intention“ angelegt (192). Aus Sicht der Rezensentin hätte im Zusammenhang mit Filatovs Satiremärchen ein Anschneiden postmodernistischer Diskurse, die zu jener Zeit in der Russischen Föderation Hochkonjunktur hatten, nicht nur das letzte Kapitel, sondern die gesamte Monographie abgerundet und einen weiteren Raum für die Debatte um die Anschlussfähigkeit von Gozzis Ästhetik an postmoderne Schreib- und Inszenierungsstrategien geschaffen.

Die wenigen kritischen Anmerkungen sollen jedoch keineswegs als Schwächen der Arbeit, sondern vielmehr als Anregungen und Wünsche für eine Vertiefung bestimmter Aspekte von Stadlingers Monographie aufgefasst werden. Insgesamt überzeugt die Arbeit sowohl durch eine genaue Analyse als auch durch die exhaustive Quellen- und Archivarbeit, die für ihre Fertigstellung geleistet wurde. Es ist die große Hoffnung der Rezensentin, dass Stadlingers Monographie trotz kleinerer Sprachhürden für Nicht-Russist:innen von einem breiten interdisziplinären Fachpublikum rezipiert wird und neue Räume für weitere Arbeiten zum italienisch-russischen Kulturdialog in der Rezeptionsforschung und darüber hinaus eröffnet, da dieser im deutschsprachigen Raum nach wie vor im Rahmen der traditionellen Philologien viel zu selten geleistet wird.

Yana Lyapova

Christiane Solte-Gresser. *Shoah-Träume. Vergleichende Studien zum Traum als Erzählverfahren*. Paderborn: Fink 2021 (= Traum – Wissen – Erzählen 10). 489 S.

In dieser umfangreichen Studie präsentiert Christiane Solte-Gresser (Saarbrücken) die Ergebnisse ihrer langjährigen Forschung zu Shoah-Träumen, die sie im Rahmen des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“ (gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft) durchführte. In vierzehn Abschnitten untersucht sie Traumdarstellungen in Romanen, Erzählungen, Gedichten, Theaterstücken, Filmen, Autobiografien, Protokollen und Notaten aus Frankreich, Italien, Spanien, Deutschland, Österreich, Kroatien, Großbritannien, den USA, Israel und dem Maghreb. Die unterschiedlichen Abschnitte können als geschlossene Einzelstudien gelesen werden; Solte-Gresser gelingt es zudem, den Gesamtaufbau des Bandes so zu gestalten, dass er auch als solcher in sich stimmig ist. Dadurch entstehende Doppelungen stören keineswegs die Rezeption des gesamten Bandes, da sie die Verflechtungen und Beziehungen der unterschiedlichen Traumdarstellungen und -analysen verdeutlichen. Solte-Gresser analysiert die Texte in chronologischer Reihenfolge und kreiert so auch eine thematisch stimmige Struktur, indem zunächst Träume vor der Shoah und außerhalb der Lager behandelt werden, um dann zu Träumen im Konzentrationslager und von

Überlebenden überzugehen und schließlich mit Träumen nachfolgender Generationen zu schließen.

Der erste Teil mit dem Titel „Traumwissen und Traumliteratur: Erzählte Shoah-Träume“ nähert sich der Traumforschung zur Shoah aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, etwa aus der psychiatrischen, soziologischen und neurophysiologischen Perspektive. Solte-Gresser verdeutlicht bereits hier die bedeutende Rolle des Traumes, sowohl in der frühen Shoah-Literatur selbst als auch in den frühen (literatur)wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Shoah. Die Verfasserin weist den Traumdarstellungen in der Shoah-Literatur eine ambivalente Position zu, indem sie zunächst Kosellecks These einer durch das nationalsozialistische Regime gestörten Traumfunktion (vgl. 28) zustimmt, zugleich aber für die Erweiterung der These eintritt, da die untersuchten Texte Träume sehr wohl nutzen, um eine „Erfahrung des Unverarbeiteten“ (29) zu artikulieren und zu reflektieren. Dieses Spannungsfeld zwischen der Unmöglichkeit, die Wirklichkeit der Shoah angemessen auszudrücken, und einer Notwendigkeit, über das erfahrene oder geträumte Leid zu sprechen, lotet Solte-Gresser in ihrem Werk immer wieder aus. Die Traumdarstellung wird dabei als Möglichkeitsraum eingeführt, um das Unsagbare in eine leiblich-sinnliche und erfahrbare Dimension zu überführen und ihm damit Ausdruck zu verleihen.

Der zweite Abschnitt vergleicht Traumdiskurse der Shoah aus den 1940er Jahren und trägt den Titel „Traumdiskurse des beschädigten Selbst: Jean Cayrol und Vercors“. Hier widmet sich Solte-Gresser Jean Cayrols Essay *Lazare parmi nous* (1948) und der Funktion des Traumes in Vercors' Erzählung „Le Songe“ (1944), wobei sie in den behandelten Texten eine Umkehrung von Wirklichkeit und Traum beobachtet, die sich in späteren Shoah-Traumerzählungen fortsetzen wird. Teil drei, „Traumnotate zwischen Politik und Poetik“, behandelt vor allem Texte von Charlotte Berat (*Das Dritte Reich des Traums*, 1981), Rudolf Leonhard (z. B. *In derselben Nacht. Das Traumbuch des Exils*, 2001) und Emil Szittya (*82 Rêves pendant la guerre 1933-1945*, 1963). Überzeugend stellt Solte-Gresser die besondere Rolle dieser Traumdarstellungen zwischen Protokoll und Dokumentation sowie literarisch-ästhetischer Form und Fiktion heraus und verweist auf ihre Bedeutung für die (geschichtswissenschaftliche) Wissensgenerierung.

Mit dem vierten Abschnitt zu „Träumen im Lager“ bei Robert Antelme, Primo Levi, Charlotte Delbo, Jorge Semprún und Anna Langfus geht die Verfasserin zu autobiographischen Lagerträumen Überlebender über, um zu zeigen, wie diese Traumdarstellungen genutzt werden, „um der Notwendigkeit des Erzählens gerecht zu werden und zugleich die Grenzen des Darstellbaren vor Augen zu führen“ (79). So eint diese autobiographischen Berichte ein Spannungsfeld zwischen einerseits dem Bedürfnis, ja sogar der gefühlten Verpflichtung, das Erlebte (über Träume) in Worte zu fassen, und andererseits der Unmöglichkeit einer Beschreibung. Dabei wird in diesem Kapitel insbesondere die „körperlich spürbare Traumerfahrung“ (84), die auch durch die (prekäre) Körperlichkeit während des Schlafens sowie die Körper der anderen Häftlinge geprägt wird, thematisiert. So wird im Vergleich der autobiographischen Traumerfahrungen auch das kollektive Erleben der Lagerrealität ins Auge gefasst, wobei hier einmal

mehr die Grenzen von Fakt und Fiktion verschwimmen bzw. bewusst ausgelotet werden.

Teil fünf behandelt „Traumsprachen des ‚Muselmanns‘: Charlotte Delbo, Vercors und Elie Wiesel.“ Hier stehen Texte im Zentrum, in denen „Ermordete den überlebenden Figuren immer wieder im Traum begegnen – und zwar nicht als noch Lebende oder wieder Auferstandene. Sie erscheinen als Tote, mit denen die Protagonistinnen und Protagonisten in Dialog treten, von denen sie heimgesucht werden, die sie mit dem eigenen Überleben konfrontieren“ (119). Die Fokussierung dieser Texte ermöglicht es, die These des Bandes, „dass der Traum in literarischen Texten über die Shoah einen ganz eigenen Erzähl- und Erfahrungsmodus für diese Aporie darstellt“ (122), um die Dimension der Zeugenschaft zu erweitern. Das Motiv der Heimsuchung spielt dabei eine besondere Rolle; die Traumerfahrung steht so für ein Verhindern des Vergessens und öffnet einen Möglichkeitsraum zur Aushandlung von Erinnerung, Gedenken, Leben und Tod.

Im sechsten Teil nähert sich Solte-Gresser „Alpträume[n] der Nachkriegswirklichkeit“ bei Günter Eich, Primo Levi und Anna Langfus. Auch im Kontext der Nachkriegsliteratur bleibt der Traum ein häufig genutzter Erzählmodus für den Umgang mit der Shoah, vor allem da es diese subjektive Darstellungsform ermöglicht, zeitliche Abstände auszuhebeln und das Zerfallen von Realität zu vermitteln. Es handelt sich dabei um Texte, die zunächst nicht ins kulturelle Gedächtnis eingegangen sind. Solte-Gresser stellt dar, wie die behandelten Werke eine Realität ohne Shoah undenkbar machen, indem Leser*innen in einer Vermischung von (Alp-)Traumwelt und Wirklichkeit mit der Unmöglichkeit des Erwachens aus dem Alptraum konfrontiert werden. Der siebte Abschnitt „Traumzeit und Geschichtserfahrung“ thematisiert zunächst das Spannungsfeld der Geschichtswissenschaft zwischen subjektivem Erleben der Vergangenheit und ihrer Überlieferung als Historie. Im Zusammenhang mit der Shoah werden hier literarische Beispiele etwa von Anna Seghers und Lenka Reinerová beleuchtet, die diesen Widerspruch ausloten und über den Traum Räume schaffen, in denen sie sich der Shoah als „Phänomen der ‚Unsagbarkeit‘ und seinen Aporien“ (178) nähern können. Die besprochenen Texte bewegen sich zwischen einer Ohnmacht gegenüber der Geschichte und dem Versuch einer Rückgewinnung von Handlungsmacht, worin Solte-Gresser einen „regelrechten Typus literarischen Traumerzählens“ erkennt, „in dem Traum, Trauma und politische Gewalt eine unauflösbare Verbindung eingehen“ (193).

In der achten Studie „Vorausgeträumte Erinnerung: André Schwarz-Bart, D.M. Thomas und Jonathan Safran Foer“ beschreibt Solte-Gresser einen „gemeinsamen, textübergreifenden Typus von Träumen“, in dem es „um eine geträumte Vorwegnahme der bevorstehenden Katastrophe“ (195) geht. Einmal mehr tritt hier die Unmöglichkeit der Darstellung der Shoah in den Vordergrund; zudem wird die Eigenschaft der (fiktionalen) Traumdarstellung, mit konventioneller Zeitlichkeit und Wahrnehmung zu brechen und so u. a. auch ‚voraus träumen‘ zu können, thematisiert. Die im achten Teil versammelten Romane (*Le dernier des justes* [1959] von André Schwarz-Bart, *The White Hotel* [1981] von D.M. Thomas und *Everything is Illuminated* [2002] von Jonathan

Safran Foer) weisen alle eine vielschichtige Zeitstruktur und eine von Kontroversen geprägte Rezeptionsgeschichte auf. In ihnen erkennt Solte-Gresser ein Spannungsfeld zwischen „historischem Gedenken, Prophezeiung und *flashback*“ (218), wobei sowohl das subjektive Erleben als auch die kollektive Erinnerung eine Rolle spielen.

Der neunte Teil „Unheimliche Traumschriften: Paula Ludwig und Philip Larkin“ nähert sich zunächst dem „Lesen und Schreiben im Traum“ (221): Hierbei geht es um die Bedeutung des geschriebenen Wortes im Traum sowie um die Materialität von Schrift in den titelgebenden Traumtexten von Ludwig und Larkin. Die geträumte Schrift und ihre (scheiternde) Entzifferung stehen dabei für eine affektive Erfahrung der Katastrophe, die sich in den Körper einschreibt. Beide Beispiele rücken neben der Materialität des Textes auch die Buchstaben an sich in den Vordergrund und stellen somit im Sinne des *practical turn* (nach Rheinberger) „in ihrer materiellen Beschaffenheit eine Bedeutungsebene“ dar, „die über den sprachlichen Sinn selbst hinausgeht“ (232).

Teil zehn behandelt den „Traum von der Lagerrückkehr“ bei Primo Levi, Charlotte Delbo, Werner Fritsch, Jean Cayrol, Georges Perec und Jorge Semprún. Zunächst widmet sich Solte-Gresser hier verschiedenen Gattungen literarischer Shoah-Träume und ihren jeweiligen Potentialen für die Auslotung von Grenzen des Sag- und Zeigbaren. Der Fokus liegt dabei „zum einen auf der Funktion der Gattung für die Traumdarstellung, und zum anderen auf der Funktion der Gattung für die Auseinandersetzung mit der Shoah“ (238). In einer ausführlichen Analyse gattungsspezifischer Merkmale von Träumen der Zurückversetzung ins Lager stellt Solte-Gresser präzise die Besonderheiten dieser literarischen Traumdarstellungen heraus, die sich einer Differenzierung von Fakt und Fiktion entgegenstellen und trotz ihrer Brüche mit Konventionen einer realistischen Kontinuität, Linearität und Kausalität eine zentrale Rolle im historischen und kollektiven Erinnern an die Shoah darstellen.

Im elften Abschnitt geht es Solte-Gresser um „Alptraum und Wunschtraum unmöglicher Erzähler“ bei Romain Gary und Radu Mihăileanu. Hier stellt sich zunächst die Frage nach der Angemessenheit von Darstellungen der Shoah (etwa im Zusammenhang mit Filmen wie *Schindler's List* oder *Shoah*) und nach der (Un-)Möglichkeit, die Shoah und Humor zusammenzudenken. Solte-Gresser nähert sich diesem Aspekt vor allem über die Analyse von Narrenfiguren, denen es möglich ist, auf bislang verstecktes onirisches Wissen zuzugreifen und Kehrseiten der Geschichte ans Licht zu bringen.

Die zwölfte Studie trägt den Titel „Traumwissen als Traumnotat: Charlotte Beradt, Paula Ludwig, Ingeborg Bachmann und Hélène Cixous“ und beschäftigt sich mit „Traumwissen, Genre und Gender“ (309). Die Frage nach dem Zusammenhang von weiblichem Schreiben und Traumdarstellung ermöglicht es Solte-Gresser, zu untersuchen, wie patriarchale Gewalt über die Traumdarstellung sichtbar gemacht wird. Darüber hinaus macht sie deutlich, wie über Träume verschiedene Zeitebenen literarisch verschränkt werden können.

Der 13. Teil des Bandes fasst schließlich „Täterträume zwischen Verblendung, Verdrängung und Heimsuchung“ ins Auge. Bei der Analyse von Texten von Romain Gary, Edgar Hilsenrath, Marcel Beyer, Jonathan Littell, Martin

Amis, Olivier Guez und Daša Drndić verlagert Solte-Gresser den Blick von literarischen Traumdarstellung aus der Perspektive von Verfolgten und Überlebenden hin zur leiblich-sinnlichen Dimension der Shoah-Träume von Tätern. Dem Traum kommt hier zunächst die Funktion zu, eine subjektive Perspektive zu eröffnen und „die in der Wachwelt eingenommenen Rollen infrage“ (336) zu stellen. Auf differenzierte und angemessene Weise nähert sich Solte-Gresser dem komplexen Feld der *Perpetrator Studies* und zeigt, wie die literarische Darstellung der Täterperspektive der Wissensgenerierung zuträglich ist.

Der 14. und letzte Teil des Bandes geht auf „Rückblicke und Ausblicke“ zu „Traumwissen der Shoah-Literatur und ‚Traumarbeit‘ der Nachgeborenen“ ein. Solte-Gresser rekapituliert das „Spektrum literarischer Shoah-Träume aus komparatistischer Perspektive“ (405) und macht dabei die Vielschichtigkeit und Breite des behandelten Textkorpus einmal mehr deutlich. In einem ersten Ausblick widmet sich die Verfasserin den „Fortsetzungen literarischer Shoah-Träume“ (410), wobei sie die Unabgeschlossenheit der Forschung zum Thema Traumwissen und Shoah betont und das Korpus aus Werken europäischer Autor*innen durch den Rekurs auf Texte ergänzt, die der hebräischen Gegenwartsliteratur entstammen und/oder „Wechselwirkungen zwischen europäischen, jüdisch-israelischen und arabischen Perspektiven“ (418) verhandeln. Ein weiterer Rückblick gilt „Funktionen und Potenziale[n] literarischer Shoah-Träume“ (429); ein Fokus liegt hierbei auf der Wissensgenerierung von Traumdarstellungen. Dem schließt sich ein zweiter Ausblick zum „traumtheoretischen Potenzial literarischer Shoah-Träume“ an (435). Solte-Gresser verweist hier u. a. einmal mehr auf das Potenzial von Traumdarstellungen, Linearität, Determinismus und Abgeschlossenheit von Geschichte herauszufordern.

Was hier nur knapp umrissen werden konnte, entfaltet sich in Solte-Gressers Band zu einer Studie, die sowohl in ihrem Umfang als auch in der Nachvollziehbarkeit und Präzision der einzelnen Analysen beeindruckt. Das gesammelte Wissen zu Shoah-Träumen stellt nicht nur etwa für die *Holocaust* oder *Perpetrator Studies* eine wertvolle Ergänzung dar, sondern auch für die kulturwissenschaftliche Traumforschung.

Magdalena Leichter

Sigrid Sigurdsson – Kartographie einer Reise. Geschichtserfahrung im offenen Archiv. Hg. Viola Hildebrand-Schat. Freiburg im Breisgau: Modo 2020. 756 S.

Das Werk der 1943 in Island geborenen und seit 1951 in Hamburg lebenden bildenden Künstlerin Sigrid Sigurdsson stellt in vielerlei Hinsicht einen interessanten Gegenstand komparatistischer Fragestellungen dar. Es ist geprägt von künstlerisch-historiographischen Herangehensweisen an die (deutsche) Geschichte und deren Geschichten, von Prozessen der Spurensuche, der Dokumentation, der Aufarbeitung und der Archivierung, die immer wieder Fragen nach der Darstellbarkeit des Vergangenen, des nicht mehr Greifbaren, des Unsichtbaren, des Unaussprechlichen und nicht zuletzt des Verdrängten stellen. Es ist aber

auch das Schreiben, das Büchermachen sowie das Anlegen von künstlerischen Archiv- und Bibliotheksprojekten, dass das Werk Sigurdssons in einer literarischen und literaturwissenschaftlichen Perspektive anschlussfähig macht.¹ Dabei ist das Schreiben in einem erweiterten Sinne zu verstehen: Es ist ein Inhalte verwebendes Notieren, Skizzieren und Collagieren, das auch diverse *Found Footage*-Materialien wie unter anderem Fotos, Briefe und alte amtliche Formulare in sich aufnimmt. Ein Recycling und Rekontextualisieren von Dingen, in die sich Geschichte und Geschichten gleichermaßen durch die Spuren ihres Gebrauchs eingeschrieben haben – und die, teils offensichtlich, teils andeutungsweise zu Bestandteilen neuer Geschichten und Geschichtsschreibungen werden. Viele ihrer Bücher erinnern an Scrapbooks und scheinen eine gerade im angloamerikanischen Raum populäre Form des autobiographisch-diaristischen Erzählens zu zitieren, bei dem Souvenirs des eigenen Lebens und familiären Umfelds in einem Album vereint und potenziell narrativ verknüpft werden.² Entsprechend ist, was die Lektüre als Modus der Rezeption angeht, nicht nur ein erweitertes Verständnis von Lesen, sondern auch ein erweiterter Buchbegriff zu konstatieren, der mitunter ins (Buch-)Objekthafte geht und das Unikat programmatisch dem Massenmedium gegenüberstellt. In diesem Sinne enthalten die Regale von Sigurdssons Bibliotheken auch Mappen, Schachteln, Boxen und Kisten – und ihre Installationen auch Schubladenschränke, Schaukästen und Vitrinen. Dass sich Reflexionen über das Buch auch in Verfremdungen von Büchern niederschlagen, zeigt sich in vielen Künstlerbüchern und künstlerischen Buchobjekten.

Einen wichtigen Bezug stellen Reflexionen über Erinnerungskulturen und Praktiken des Erinnerns dar, die sich seit den 1960er Jahren, über die 1990er Jahre und bis heute als facettenreicher und die Grenzen geisteswissenschaftlicher Disziplinen überwindender kulturwissenschaftlicher Diskurs etabliert haben. Damit reiht sich Sigurdssons Œuvre in einen kunsthistorischen Kontext, in dem auch KünstlerInnen wie Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Jochen Gerz oder Hanne Darboven immer wieder nach Formen suchten, die es ermöglichen, die ideellen und materiellen Bedingungen des Erinnerns anschaulich werden zu lassen.³ Dass das Schreiben und Büchermachen auch in diesen künstlerischen Positionen eine ganz zentrale Rolle spielt, ist bezeichnend und sicher kein Zufall.

Bekannt geworden ist Sigurdsson mit großen installativen Archiv- und Bibliotheksprojekten, die sie zwischen 1986 und 2000 als ‚offene Archive‘ an verschiedenen Orten und Institutionen in Deutschland und in Polen realisiert hat. Die offenen Archive nehmen Erinnerungen von Zeitzeugen des Zweiten

1 Zu fiktiven Bibliotheken in der Literatur vgl. unter anderem Kirsten Dickhaut. *Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie zu deformierten Bibliotheken in der französischen Literatur*. München: Fink, 2004.

2 Jessica Helfand: *Scrapbooks. An American History*. New Haven: Yale University Press, 2008.

3 Vgl. bspw. Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Leipzig/Stuttgart: Reclam, 1996; Kurt Wettengl (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

Weltkrieges auf – oft aber nicht ausschließlich in Büchern. Sie finden Ausdruck in schriftlichen Aufzeichnungen und Gegenständen von Opfern der nationalsozialistischen Diktatur, die von der Künstlerin dokumentiert, mitunter kommentiert, und zu Gedächtnisräumen zusammengefasst wurden. Des Weiteren beschäftigt sich Sigurdsson aber auch mit Migration und damit verbundenen Erfahrungen wie Entwurzelung und Verlust. Offen sind sie in dreifachem Wort-sinn: Sie sind nicht abgeschlossen und durchlaufen durch Erweiterungen immer wieder Veränderungen, sie beruhen auf Prozessen der Kollaboration und Partizipation und nicht zuletzt sind sie öffentlich zugänglich. Sie können besichtigt, betrachtet und konsultiert werden.

Kartographie einer Reise stellt ein Langzeitprojekt Sigurdssons dar, das innerhalb der offenen Archive einen eigenständigen Werkkomplex bildet. Ein wesentlicher Unterschied zu anderen Projekten der Künstlerin besteht darin, dass die *Kartographie* im weiteren Sinne biographisch angelegt ist. Es geht nicht um kollektive, sondern um eigene, um subjektive Erinnerungen und individuelle Prozesse des Erinnerns. Die Anfänge dieser Reise reichen bis ins Jahr 1961 zurück. Als Work in Progress wurde sie bis in die jüngste Vergangenheit kontinuierlich weiterentwickelt und wird, wie andere Projekte der Künstlerin, wohl auch zukünftig fortgeführt werden. Der im Osthaus-Museum in Hagen aufbewahrte Werkkomplex ist dort Bestandteil von Sigurdssons Bibliotheksinstallation *Architektur der Erinnerung*. Diese räumliche Nähe, die Integration der *Kartographie* in eine noch größere Bibliothek, ist programmatisch zu verstehen, denn auch wenn sich die *Kartographie* nicht völlig in dieser auflöst, akzentuiert diese Verschachtelung Schnittstellen und Anknüpfungen. In diesem Sinne werden von der Künstlerin insbesondere eine von ihr selbst zusammengestellte *Bibliothek in der Bibliothek* mit Literatur, die sie für thematisch relevant hält, als auch zwei von ihr in Auftrag gegebene Fachbibliotheken, die *Bibliothek des Nationalsozialismus* (zusammengestellt von Nils Reschke) und die *Bibliothek der Erinnerung* (zusammengestellt von Martina Pottek), als potenzielle Bestandteile der Arbeit gesehen – wobei gerade die beiden zuletzt genannten zugleich auch Bestandteile anderer Werkkomplexe der Künstlerin darstellen. Den Kern der *Kartographie* bilden 366 Künstlerbücher von Sigurdsson. Ein Buch für jeden Tag eines Schaltjahres. Jedes verkörpert eine andere Geschichte, die Teil des großen Zusammenhangs ist. Jedes dieser Unikatbücher versammelt handschriftliche Notizen, Zeichnungen, Fotografien, Briefe, gedruckte Dokumente und Objekte. Ein Großteil des Materials ist in alte Bucheinbände integriert, die zuvor von Seiten als materiellem Inhalt befreit und so zu Mappen wurden, in die anderes Material Eingang finden kann. Die Auseinandersetzung mit Erinnerungen, mit dem Gedächtnis und mit Gedächtnisfunktionen stellt auch in dieser Arbeit eine Leitlinie dar. Über Referenzen, die von einzelnen Büchern ausgehen, entstehen in der Gesamtheit der Bibliothek komplexe rhizomatische Inhalts- und Wissensverknüpfungen, die sinnbildlich zeigen, wie sich Erinnerungen konstituieren und Geschichten manifestieren. Das Gedächtnis wird zu einer Bibliothek und die Bibliothek zu einem (ausgelagerten, materialisierten) Gedächtnis.

Viola Hildebrand-Schats Buch über Sigurdssons *Kartographie einer Reise* ist in gewisser Weise selbst die *Kartographie einer Reise*: Auf der Basis ihrer

fundierten Lektüren bietet es Orientierung in einem Werk, dass sich nicht nur wegen seiner Dichte, sondern schon aufgrund seines schierem Umfangs nicht erschöpfend und schon gar nicht schnell erschließen und darstellen lässt. Es ist ein Handbuch, das sich konkret auf den angesprochenen Werkkomplex bezieht, zugleich aber auch als Einführung in das Konzept, die Strukturen und die Funktionsweisen von Sigurdssons offenen Archiven dient. Die Autorin nähert sich dem Werk auf mehreren Ebenen und anhand klug gewählter Aspekte und Fragestellungen: Sie untersucht die Rolle von wissenschaftlichen Objekten, die in die *Kartographie* aufgenommen wurden, genauso wie die hier ebenfalls aufgenommenen (Gesellschafts-)Spiele. Sie kontextualisiert das Werk mit Blick auf andere künstlerische Bibliothekskonzepte in der zeitgenössischen Kunst und untersucht die Bedeutung der spezifischen materiellen Disposition der Bücher im Kontext der Diskurse um die Materialität der Kommunikation im Allgemeinen und der Buchkultur im Speziellen.⁴ Kenntnisreich und differenziert analysiert sie die Dimension des Mythischen: Sigurdsson knüpft nicht nur an traditionsreiche Mythen an; sie versucht in einer an mythologische Erzählungen erinnernden Weise das, was sich einer rationalen Durchdringung, einer Erklärbarkeit und Erzählbarkeit entzieht, plausibel zu machen. Die Implikation mythologischer Anspielungen unterscheidet sich dabei sehr grundsätzlich von künstlerischen (Selbst-)Mythologisierungen, wie sie Harald Szeemann im Rahmen der Documenta 5 (1972) am Beispiel von so unterschiedlichen KünstlerInnen wie Joseph Beuys, Michael Buthe, Marian Zazeela, Nancy Graves, James Lee Byars oder Paul Thek vorgestellt hat. Hildebrand-Schat arbeitet heraus, dass sich das Werk Sigurdssons hiervon in signifikanter Weise unterscheidet. Denn es geht ihr weder um eine emphatische Inszenierung des künstlerisch Subjektiven, noch darum, einen von ihr erdachten (mehr oder weniger spirituellen) Kosmos zu inszenieren. Vielmehr ist es ihr Anliegen, ein der Mythologie eigenes Prinzip wirksam zu machen und dem Nicht-Fassbaren Ausdruck zu verleihen. Spiel und Ironie sind zwei weitere Facetten, denen Hildebrand-Schat nachgeht. Neben Büchern und Karten nehmen, wie schon angesprochen, auch Spiele einen Platz im Archiv der *Kartographie einer Reise* ein. Oft handelt es sich um bekannte, aber künstlerisch verformte Gesellschaftsspiele wie Schach und Halma oder Bauklötze.⁵ Mit Blick auf Huizingas *Homo Ludens* (1938) geht die Autorin der Bedeutung des Spiels als Ursprung der kulturellen Bildung nach. Demnach wird sich der Mensch seiner individuellen Eigenschaften im Spiel bewusst und setzt eine Kreativität frei, die ihn befähigt, verfestigte Strukturen zu durchbrechen und innovativ zu handeln. Folglich kann Spielen nicht nur bei der Lösung von Problemen, sondern als Herangehensweise auch bei der Konfrontation mit und bei der Aneignung von Neuem und Unbekanntem, wie nicht zuletzt auch dem

4 Zu künstlerischen Bibliothekskonzepten vgl. u. a. Lutz Jahre: *Unlimited Edition. Künstler, Bücher, Bibliotheken*. Köln: Salon-Verlag, 2001.

5 Zu von Künstlern gestalteten Spielzeugen vgl. Max Hollein (Hg.): *Kunst – ein Kinderspiel*. Frankfurt a. M.: Revolver, 2004; sowie Larissa Kikol (Hg.): *Kunst = Spiel! Kindliches und Spielerisches als Motor der Kunst*. Kunstforum Bd. 276. Köln: Kunstforum International, 2021.

Werk Sigurdssons, eine wesentliche Funktion übernehmen. Die in den Werkkomplex aufgenommenen Spiele, so stellt die Autorin dar, stehen daher in einem engen Zusammenhang mit einem Erkenntnisgewinn. Sie werfen grundlegende philosophische Fragestellungen auf und ermöglichen es, deren Komplexität spielerisch nachzuvollziehen. Der Rolle von Ironie folgt Hildebrand-Schat unter Rückgriff auf Friedrich Schlegels *Athenäums-Fragmente*. Die aus der Ironie resultierende Spannung versteht sie mit Schlegel als ein „Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten“. In diesem auch von anderen Vertretern der Romantik vielfach ausgestalteten Verständnis zeigt sich Ironie in einer Überhebung des Kreativen und Produktiven über die eigenen Schwächen und Unfähigkeiten. Dem Schöpfergeist wird zugestanden, seine Schöpfung kritisch in den Blick zu nehmen und gleichzeitig seine Ideale ironisch zu brechen oder aufzuheben. Angesichts der Maßlosigkeit von Sigurdssons künstlerischem Unterfangen ist Ironie in diesem Sinne sowohl in der künstlerischen Praxis als auch für WissenschaftlerInnen und für LeserInnen, die sich mit dem Werk beschäftigen wollen, ein guter Begleiter. Über 30 Bücher aus der *Kartographie einer Reise* werden in eigenen Kapiteln durch Kommentare, zahlreiche Abbildungen und transkribierte Passagen detailliert vorgestellt und erlauben einen angesichts des Umfangs des Werkkomplexes zwar notwendig exemplarischen, aber fundierten Einblick. Zentrale Texte der Künstlerin, denen ein weiteres Kapitel gewidmet ist, tragen ihrerseits zum Verständnis des künstlerischen und poetologischen Ansatzes bei. Abschließend listen verschiedene Register die Bestandteile der *Kartographie* bibliographisch detailliert auf: Eines ist der *Bibliothek des Nationalsozialismus* gewidmet, ein zweites der *Bibliothek der Erinnerung*, ein drittes der *Bibliothek in der Bibliothek*. Und nicht zuletzt erlaubt ein Namensregister, die Spuren, die namhafte KünstlerInnen respektive AutorInnen in der *Kartographie einer Reise* hinterlassen haben, nachzuvollziehen.

Hildebrand-Schats Buch ist nicht nur für das Verständnis des Schaffens von Sigrid Sigurdsson äußerst erhellend. Indem es dieses auf komplexe Weise kontextualisiert, zeigt es dessen Bedeutung im Rahmen aktueller künstlerischer Tendenzen auf und akzentuiert Schnittstellen zu den Werken von KünstlerInnen, die sich mit ähnlichen Fragen beschäftigen. Die Gründlichkeit, die Tiefe der Analyse und der Materialreichtum sprechen für eine intensive Zusammenarbeit zwischen Künstlerin, Forscherin und ambitioniertem Verleger, dessen Einsatz an dieser Stelle ebenfalls hervorgehoben werden soll: Die Qualität der Publikation ist auch mit Blick auf die Gestaltung und den Druck herausragend.

Christoph Benjamin Schulz

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Daniel Brandlechner, BA MA
Leo-Slezak-Gasse 6/2/7
A - 1180 Wien (Österreich)
danielbrandlechner@live.de

Dr. Dennis Friedrichsen
Rendsburggade 14, 3366
DK - 9000 Aalborg (Denmark)
friedrichsen@plan.aau.dk

Prof. Dr. Marina Ortrud M. Hertrampf
Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft
Philosophische Fakultät
Universität Passau
Dr.-Hans-Kapfinger-Str. 14c
94032 Passau
Marina.Hertrampf@uni-passau.de

Dr. Martina Kopf
Am Ringelsberg 9
61381 Friedrichsdorf
kopfm@uni-mainz.de

Dr. Alexandra Müller
Justus-Liebig-Universität Gießen
FB 05: Sprache, Literatur, Kultur
Komparatistik & Neuere deutsche Literatur
Otto-Behaghel-Straße 10 G
D-35394 Gießen
Alexandra.Mueller@germanistik.uni-giessen.de

PD Dr. Beatrice Nickel
Ruhr-Universität Bochum
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Universitätsstr. 150
44780 Bochum
beatrice.nickel@gmx.de

Prof. Dr. Helmut Pillau
Auxonner Str.33
55262 Heidesheim
pillau@uni-mainz.de

PD Dr. Sascha Seiler
Ernst Ludwigstr. 40
55435 Gau-Algesheim
seilersa@uni-mainz.de

Prof. Dr. Annette Simonis
Justus-Liebig-Universität Gießen
FB 05: Sprache, Literatur, Kultur
Komparatistik & Neuere deutsche Literatur
Otto-Behaghel-Straße 10 G
D-35394 Gießen
annettesimonis@icloud.com

Dr. Sandra Vlasta
Via Carlo Mayr 281
I - 44121 Ferrara (Italien)
sandra.vlasta@gmail.com

Prof. Dr. Mario Zanicchi
Deutsches Seminar - Neuere Deutsche Literatur
Albert-Ludwigs-Universität
Platz der Universität 3
79085 Freiburg
E-Mail: mario.zanicchi@germanistik.uni-freiburg.de

Aus dem Inhalt: Mario Zanucchi: Robert Wienes Stummfilm »Raskolnikow« (1923) und Hermann Scherers »Raskolnikoff-Mappe« (1922) • Annette Simonis: Zur Literarisierung des Artensterbens am Beispiel des Riesenalks • Helmut Pillau: Zu Walter Benjamins Auseinandersetzung mit dem Rationalismus des Stadtplaners Werner Hegemann • Beatrice Nickel: Ficino und die Folgen • Alexandra Müller: Reflexion von Büroarbeit in lyrischen Texten • Dennis Friedrichsen: Worldbuilding and Atmospheres in China Miéville's »The City & The City« • Martina Kopf: Quick-Response Literature in French and German Newspapers • Sascha Seiler: Quick-Response Art During the COVID-19 Pandemic • Marina Ortrud M. Hertrampf: French Calais Jungle Narratives or the Emergence of a New Form of Engaged Literature • Daniel Brandlechner: Yanick Lahens' Quick-Response Writing in the Context of Francophone Literature • Sandra Vlasta : Aesthetic and Narrative Strategies in Ali Smith's Quick-Response Literature • Tagungsberichte, Rezensionen.